Alexandru Cristian Beșliu

Aldo Rossi – un parcurs critic

„Spuneți-mi Aldo.”

Editura Universitară „Ion Mincu”,
București, 2024

Volum publicat în cadrul proiectului:
„Dezvoltarea capacităţii instituționale a UAUIM pentru cercetare în arhitectură şi urbanism prin crearea unei culturi a diseminării rezultatelor", Acronim CULTADISER

Proiect finanțat prin Consiliul Naţional pentru Finanţarea Învățământului Superior - FDI 2024 / Domeniul Strategic de Finanţare D6 – „Dezvoltarea capacităţii instituționale pentru cercetare în universităţi"

Copertă față: Aldo Rossi, ***Il caffè del mattino***, 1997
© Colecția Bonnefantenmuseum

Copertă spate: Aldo Rossi, ***San Carlone***, 1997
© *Colecția Bonnefantenmuseum*

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
BEŞLIU, ALEXANDRU CRISTIAN
Aldo Rossi - un parcurs critic : "spuneţi-mi Aldo" / Alexandru Cristian Beşliu. - Bucureşti : Editura Universitară "Ion Mincu", 2024

ISBN 978-606-638-383-7

72
929

Lucrarea de faţă reprezintă strict punctul de vedere al autorului. Responsabilitatea lucrării îi revine în întregime autorului, atât în ceea ce priveşte conţinutul, cât şi forma.

Toate drepturile rezervate. Nici o parte din această publicație nu poate fi reprodusă, stocată sau transmisă prin orice mijloace de natură electronică, mecanice, de copiere, înregistrare sau alte forme fără permisiunea scrisă a autorului și a editurii.

© 2024 Editura Universitară „Ion Mincu”, Str. Academiei nr. 18-20, Sector 1, București, România, cod 010014, https://editura.uauim.ro/

CUPRINS

Prefață 6

Argument 8

Rezumat.....14

CAPITOLUL 1
DESPRE TEORIE
INSTRUMENTE ALE PARCURSULUI CRITIC

„Spuneți-mi Ishmael.” – ipoteza celor doi Aldo Rossi 16

„Eliberarea de oraș” 22
După război 22
Recuperarea orașului.....33
Tendința 45

„Uitarea arhitecturii” 53
Cutia Pandorei.....53
Autobiografia 66
Disoluția arhitecturii 84

CAPITOLUL 2
DESPRE PROIECTE
OBIECTE ALE PARCURSULUI CRITIC

Colecția de proiecte-obiect.....93

Proiecte-bornă 97
Sistemazione della Piazza del Municipio e monumento alla Resistenza 97
Unità Residenziale San Rocco 101
Unità residenziale, quartiere Gallaratese 2 106
Cimitero di San Cataldo.....112
Scuola elementare 124
Progetto di Villa e Padiglione 129
Progetto per gli Uffici della Regione 134
Casa dello studente 139
Unità residenziale Südliche Friedrichstadt 144
Teatro Carlo Felice 151
Complesso Alberghiero e Ristorante Il Palazzo 159
Villa Alessi.....165

Bonnefantenmuseum....172
Unità residenziale e commerciale Schutzenstrasse....180
Progetto di Ricostruzione del Teatro La Fenice....187

Proiecte-artefact....194
Collezione Alessi....194
Collezione Molteni / UniFor....202
Collezione Bruno Longoni....208
Collezione Up & Up....214
Collezione ARP Studio....220

Proiecte-himeră....226
Proiecte de graniță....226
Il Teatrino Scientifico....226
Il Teatro del Mondo....236
La Macchina Modenese....253
Il Teatro Domestico....258
Lo Yatai di Pinocchio....265
Proiecte imposibile....278
La piccola casa....278
La villa con interno....288
Lo strapiombo di una camera leggendaria....306
Architettura assassinata....316
La città analoga....324

CAPITOLUL 3
DESPRE ECOURI
FILOANE EREDITARE

Vanitas – un capriciu....360

***Rossienii* – moștenirea academică....366**
Școala elvețiană – proiectul autonom....368
Școala americană – proiectul iconografic....372

Lo studio – moștenirea profesională....376
Practica-atelier și obiectul (Milano)....378
Practica-birou și facsimilul (New York)....386

Beniamino Servino – un proiect analog....396
Narcis / Morfeu....397
„Je suis SERVèN!”....404
Pielea - *„Elementare-superficiale”*....405
Caruselul – *„La giostra a seggiolini”*....407

Mecanismul – *„Il laboratorio della memoria”* 409
Raftul - *„Il repertorio”* 411
Rapsodul și inventatorul – *„Tra la familiarita’ e la meraviglia”* 412

CONCLUZII

Despre proiect și tradiție.....428

Bibliografie selectivă 433

ENGLISH DESCRIPTION

Preface 436

Argument 438

Summary 439

prof. dr. arh. Ana Maria Zahariade

Trebuie să spun dintru început că cercetarea aflată în spatele acestei cărți depășește tiparul uzual al unui studiu de acest fel, atât prin calitatea ideatică și stilistică, cât și prin desfășurarea în două registre literare.

Pe de o parte, **într-un plan prim**, avem în față consemnarea sistematică (text, ilustrații și aparat critic), introdusă în criterii de interpretare originale și foarte bine susținută bibliografic/documentar a unei cercetări minuțioase și pasionate — adică exact ceea ce trebuie să fie un astfel de studiu: un discurs răspunzând responsabil rigorilor științifice, profesionale și culturale. Pe de altă parte, această construcție riguroasă este dublată **în plan secund — nota bene, nu secundar —** de un eșafodaj literar aparte, în care interpretarea pătrunde empatic, emoțional și în teritoriul artistic al profesiunii, dar nu prin mijloacele tipice ale arhitectului, grafice prin excelență, ci prin mijlocirea sensibilității și a culturii arhitecturale, prin instrumente care deschid și potențează orizontul metaforei și imaginației.

Prezența permanentă a acestor două planuri/registre, care funcționează atât în paralel, într-o anumită autonomie, cât și intersectat, într-o fuziune pe care numai lărgimea de orizont și dimensiunea artistică o permit, dau bogăția de idei, ineditul, dar și impresionantul număr de pagini al acestei publicații.

De altfel, **această dualitate structurantă a discursului este sugerată încă din titlu:** planul prim este realmente ***„un parcurs critic”*** al operei lui Aldo Rossi, în timp ce enigmaticul ***„Spuneți-mi Aldo.”*** (parafrază la studiul critic al lui Charles Olson, *„Spuneți-mi Ishmael”,* asupra romanului *„Moby Dick”* de Herman Melville) conotează experiența personală a autorului în fața „obiectului” cercetării sale. Și cum m-am găsit alături de autor pe parcursul acestei cercetări, confirm autenticitatea poetică a acestei experiențe, o identificare plină de reverență cu felul în care Rossi și-a trăit arhitectura. În afara expresivității sintetice a titlului, mai țin să subliniez aici și subtilitatea alăturării celor două componente, astfel încât ordinea lor în oglindă să dea seama despre ponderea planului secund în încercarea de descifrare a teoriei, arhitecturii și vieții întru arhitectură a lui Aldo Rossi.

Nu e mai puțin adevărat că „obiectul” cercetării autorului, arhitectul Aldo Rossi, nu numai că predispune la o astfel de interpretare, dar aproape obligă; niciun interpret de valoare nu i-a putut rezista, și îndrăznesc chiar să spun că nici nu ar fi avut voie să-i reziste. Aceasta îl face pe Rossi cu atât mai interesant și, în același timp, explică uriașul volum de expoziții, eseuri, lucrări și proiecte care i-au fost dedicate — număr care nu pare încă epuizat.

Descifrarea acestui amalgam constitutiv artistic și misterios l-a ghidat în construcția acestui studiu pe Cristian Bești, care s-a lăsat cuprins în jocul sofisticat și profund al lui Aldo

Rossi, dar a reușit să-și păstreze în același timp rigoarea documentară și academică. Fie spus, situația nu era ușoară, pentru că, citându-l chiar pe autor:

> *„Proiectul rossian descrie parametrii unei «teorii de sine», care se dovedește a fi mai greu de predat în școlile de arhitectură decât «teoria orașului», sau «studiile tipologice», ele însele instrumente analogice mult mai ușor reprezentabile decât dimensiunea psihologică de necuprins a sinelui și a lumii interioare."*

Ne găsim în fața unei cercetări complexe și rafinate, nu ușor de parcurs, dar deosebit de captivantă, aflată sub semnul interpretării personale, dar riguros argumentată, armată de semnificativa bibliografie folosită și susținută de marea capacitate a autorului de-a face asocieri culturale, uneori insolite, dar totdeauna cu sens; este un studiu făcut cu mare pasiune, despre un personaj fascinant cu care autorul aproape se identifică cu deferență pentru a-l pricepe.

Fie spus în acest moment că **bogăția documentară și interpretativă a acestei publicații vine să compenseze întrucâtva o regretabilă neglijență a culturii noastre profesionale locale** față de importanta contribuție pe care gândirea italiană postbelică a adus-o în arhitectura contemporană. Iar aceasta reprezintă încă o calitate a acestei cărți. Așa cum spune și autorul:

> *„Fără a avea pretenția elaborării unei biografii/monografii a arhitectului, studiul de față urmărește în primul rând **situarea lui Rossi în raport cu istoria recentă a arhitecturii,** căutând să recupereze opera acestuia de sub povara unei reductive încadrări stilistice în Postmodernismul istoricist."*

Argument

Publicația de față a apărut ca urmare a susținerii tezei de doctorat cu titlul ***„Spuneți-mi Aldo. Aldo Rossi – un parcurs critic”,*** lucrare îndrumată de prof. dr. arh. Ana Maria Zahariade și susținută în cadrul UAUIM București în data de 22 iunie 2023. Cercetarea din spatele acestui volum reprezintă **parcursul critic** al operei unuia dintre cei mai prolifici arhitecți ai secolului al XX-lea, arhitectul italian **Aldo Rossi** (3 mai 1931- 4 septembrie 1997). Nevoia unei astfel de recitiri s-a ivit, pe de-o parte, dintr-un interes personal și chiar dintr-o veritabilă fascinație și admirație față de colecția impresionantă de lucruri care alcătuiesc eșafodajul personalității complexe a arhitectului; pe de altă parte însă, acest parcurs poate fi înțeles ca fiind și o reacție la absența lui Rossi în literatura de specialitate din România – cel puțin la momentul elaborării acestei cercetări.

Teoria lui Aldo Rossi, în special cartea *„The Architecture of the City”* (Aldo Rossi, 1966), este vehiculată adesea ca important reper bibliografic în ceea ce poate fi numit ***decalogul*** **studentului arhitect** „școlit” după anii 1980. Deși *„Arhitectura orașului”* a reprezentat mai degrabă un proiect bibliografic incomplet, constituindu-se mai degrabă ca un început de drum, aceasta a fost introdusă în repertoriul de cărți fundamentale profesiei datorită unui presupus pragmatism științific – dificil de sesizat ulterior în cazul altor scrieri mai târzii ale arhitectului – și, mai ales, datorită abordării unui subiect esențial profesiei și sfârșitului de secol al XX-lea, orașul.

Asimilarea parțială a învățăturilor *rossiene* în corpul de cunoștințe esențiale al educației de arhitectură pare să excludă astfel ceea ce poate fi identificată drept **etapa târzie Aldo Rossi.** Această omisiune se datorează într-o bună măsură subiectivismului din ce în ce mai pronunțat al arhitectului, dar și unui oarecare scepticism generalizat al istoricilor și criticilor față de unele aspecte ale operei lui Rossi care îi pot încadra practica și teoria în limitele așa-numitului **„postmodernism”.** Se face aici referire nu la un anume spirit critic postmodern, ci la componenta estetică a unui curent devenit stil, un nou „-ism” sufocat de ironii și pastișă istorică.

Înțelegerea lui Rossi exclusiv în lumina acestor lucruri este nedreaptă sau, cel puțin, incompletă; o astfel de încadrare ar reduce „fizionomia” arhitectului la portretul unui *enfant terrible* al anilor 1980-1990, un postmodern sedus de fantezia policromă a recuperării istorice și, în final, doar o sursă de citate și aproprieri formale aflate la imediata dispoziție a oricărui alt arhitect care dorea să se afilieze încă incertului „stil postmodernist” – consecința îndoielnică, implementată adesea superficial, a unui curent de gândire esențial pentru arhitectura contemporană.

Dincolo de astfel de reflexe imediate care ar putea fi sursa unei citiri necorespunzătoare a operei lui Rossi, dacă discursul se distanțează de preconcepțiile academice care încă planează în practica și teoria arhitecturii din România și se referă exclusiv la contextul extins al literaturii internaționale de specialitate (în special la cea din țări ca Italia, SUA, Spania, Germania etc.), se poate observa cu ușurință un proces invers celui restrictiv despre care se vorbea anterior. Acest fenomen poate fi măsurat cu ușurință prin inventarierea abundenței de expoziții, eseuri, lucrări și proiecte care abordează în mod neașteptat un vast

repertoriu de subiecte ivite din, sau convergente înspre viața și opera lui Rossi. Multe dintre studiile la care se face referire par să urmărească adesea drumuri paralele și, uneori, chiar teme antinomice; totuși, în mod paradoxal, tocmai această varietate de subiecte abordate, adesea divergente, evidențiază măsura complexității subiectului „Aldo Rossi".

Natura contradictorie a personalității, teoriei și practicii lui Aldo Rossi s-a reflectat direct în evidenta dezorientare a celor mai aprigi susținători și, uneori, chiar în dezacordul și încrâncenarea contestatarilor lui. Perplexitatea provocată de citirea critică a operei *rossiene* se face simțită chiar în observațiile a doi dintre cei mai reputați exegeți ai istoriografiei și teoriei arhitecturii sfârșitului de secol al XX-lea, **Joseph Rykwert** și **Manfredo Tafuri;** punctele de vedere ale celor doi devin și mai relevante dacă luăm în considerare contemporaneitatea lor cu primele momente de conturare ale unei așa-numite maniere *rossiene.*

Recenzia scrisă de Rykwert la cartea publicată de Vittorio Savi[1] cataloghează arhitectura lui Rossi drept *„banală, monotonă, repetitivă în mod excesiv și auto-evidentă, (...) un grad zero al geometriei elementare și al metodelor arhitecților «revoluționari»"*[2] care părea încă de pe atunci să se bucure de o neașteptată popularitate, mai ales în rândul tinerilor arhitecți și a studenților. Rykwert se arată contrariat, în primul rând, de nevoia proiectelor lui Rossi de a fi însoțite de bogate discursuri justificative, scrise pentru a putea deveni „digerabile"; din acest punct de vedere, atitudinea lui incisivă este mai degrabă îndreptată în direcția lui Savi și a adeziunii imediate a acestuia la opera lui Rossi. Se observă, așadar, o reacție critică la adresa unei etape timpurii a practicii *rossiene*, un interval de timp în care proiectele revendicau un anume **caracter rațional** considerat de unii istorici și teoreticieni a fi radical și chiar reductiv.

De cealaltă parte, în cazul lui Tafuri, observăm o altfel de privire critică, una mai intimă, făcută din postura de prieten apropiat. *„Sfera și labirintul"*[3] este publicația care surprinde în amănunt câteva dintre observațiile lui Tafuri făcute pe marginea proiectelor și metodei *rossiene* însă, mult mai relevante și chiar premonitorii sunt câteva remarci extrase din corespondența lui cu Aldo Rossi:

> *„Îmi aduc aminte că, la Milano, mi-ai arătat desene cu proiecte ideale păstrate pentru a fi puse laolaltă într-un album privat: aceasta consider că este dimensiunea potrivită a lor... Tradiția ta este aceeași cu cea a lui Shklovsky[4], tradiția formalismului, a «artei care nu va mai putea avea niciodată culoarea steagului ce flutură deasupra orașului». Obiectele tale lipsite de obiectivitate fac aluzie la sensuri de care sunt apoi golite brusc; ele sunt gesturi care refuză lumea și reprezintă, în esență, nimic mai mult decât acte de «poezie privată»; cu cât proiectele sunt mai puțin mistificatoare și mai puțin captive în liniștea lor ermetică, cu atât mai mult ies din competiția pentru acea «Neue Welt» ambiguă în căutarea căreia conștiința*

[1] Vittorio SAVI, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milano, 1976
[2] Joseph RYKWERT, „Review: L'Architettura di Aldo Rossi by Vittorio Savi", *Journal of the Society of Architectural Historians vol. 38*, University of California Press Journals, octombrie 1979, p. 304.
[3] Manfredo TAFURI, La sfera e il labirinto: avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1980.
[4] Viktor SHKLOVSKY – teoretician și critic de literatură, exponent important al formalismului rus.

intelectuală rău-intenționată «s-a dezlănțuit» din dorința de a-și juca cele mai proaste cărți."[5]

Se regăsesc aici indicii ale **caracterului profund subiectiv** specific perioadei târzii a operei lui Rossi, o serie de trăsături ce vor putea fi recunoscute cu ușurință în anumite proiecte devenite materializări autentice a ceea ce Tafuri numește *„obiecte lipsite de obiectivitate"*.

Această **contradicție dintre componenta rațională și cea subiectivă** este evidențiată în același timp și de **alcătuirea biografică, monografică și bibliografică fragmentară a vastei arhive Aldo Rossi.** Caietele de notițe, scrisorile, schițele, tablourile, proiectele, obiectele banale sau machetele rămase mărturie a vieții și operei *rossiene* dețin, fiecare în parte, o anumită autonomie. Această dimensiune autonomă este, pe de-o parte, intrinsecă fiecărui „obiect" din colecție, însă, pe de altă parte, ea pare să fie prilejuită și de locurile diferite între care se împarte arhiva.[6] Realitatea situației descrise permite asocieri și recombinări ce pot sprijini asamblarea și consolidarea sau, din contră, modificarea și descompunerea oricăror teze și formulări teoretice despre arhitectură, oraș, obiect etc.

După cum cercetarea din spatele prezentei publicații încearcă să demonstreze, posibilitatea reasamblării arhivei *rossiene* în noi angrenaje teoretice complexe, dar și eterogenitatea părților componente propriu-zise nu sunt reinterpretări exagerate, ci procedee în totalitate fidele teoriei, spiritului și atitudinii lui Rossi, dar și grupului de arhitecți coagulat în jurul lui, mișcarea *„La Tendenza"*. Abundența atâtor feluri de a parcurge arhiva Aldo Rossi se datorează nu doar diferitelor perspective ale observatorilor și criticilor, ci și unui anume moment biografic crucial sau, mai bine zis, unui **interval de răsturnare și dedublare interioară** — declanșatorul unei chimii conflictuale, care se găsește la fundamentul ciudatei contradicții și care pare să se petreacă după ***„Arhitectura orașului"***[7] și înainte de ***„Autobiografia științifică".***[8] Acest interval, numit generic [T^0], este atât elementul structurant al cercetării de față, cât și cheia de lectură a acesteia.

Intervalul [T^0] poate fi localizat cu aproximație între anii 1971 și 1979 așadar, între data lansării concursului pentru cimitirul *„San Cataldo"* din Modena și episodul excepțional al faimosului *„Il Teatro del Mondo"*. Este vorba însă și despre o întâmplare anume care poate fi considerată drept **catalizatorul** acestei răsturnări, **momentul T^0,** evenimentul ce pare să coincidă cu clipa reinterogării de sine la care Rossi se supune prin întocmirea judicioasă a unui ***„bilanț al vieții"*** la vârsta de 40 de ani. Amenințat, se pare, de *„confruntarea cu noi probleme",* Rossi pornește pe drumul consemnării trăirilor lui cele mai personale – ***„Note***

[5] Scrisoare trimisă de Manfredo Tafuri lui Aldo Rossi (12 octombrie 1971) și aflată în arhivele *Rossi Papers* din cadrul *The Getty Research Institute*, Los Angeles, California, SUA

[6] Cu excepția unităților arhivistice aflate în colecții private, corpul principal al arhivei Aldo Rossi este împărțit în mai multe colecții importante gestionate de instituții din toată lumea: *Bonnefantenmuseum* din Maastricht , *Canadian Center for Architecture* din Montreal , *Centre Georges Pompidou* din Paris, *Deutsches Architektur Museum* din Frankfurt am Main, *MAXXI Museo* din Roma, *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* și *The J. Paul Getty Trust* din Los Angeles. În același timp, o colecție importantă de documente și materiale inedite, printre care o bogată arhivă fotografică și catalogul operelor complete, se află în custodia *Fondazione Aldo Rossi* din Milano, fundația condusă de către cei doi copii ai arhitectului, Vera Rossi și Fausto Rossi.

[7] Aldo ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Venezia, 1966

[8] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981

autobiografice privind formarea etc." [9] (decembrie 1971). Momentul „scrisorii către sine" este unul cu adevărat fatidic, iar formularea ei, care poate părea excesiv de dramatică, este pe deplin justificată de dezolarea care îl acaparase pe Rossi. Este vorba despre anul 1971, o perioadă dificilă, atât profesional, cât și personal, căreia îi sunt dedicate, nu întâmplător, cele mai multe pagini din jurnalele albastre. În noaptea dintre 13 și 14 aprilie a acestui an, arhitectul este implicat într-un grav accident auto în orașul Slavonski Brod din Croația; în urma acestui tulburător eveniment, Rossi este internat de urgență și spitalizat pe toată durata de timp necesară recuperării. Mai mult, în data de 24 noiembrie a aceluiași an, Rossi și alți câțiva colegi ai lui sunt suspendați din corpul didactic al Facultății de Arhitectură din cadrul Politehnicii din Milano prin ordin ministerial.

Perioada de timp la care se face referire stă așadar sub semnul unui tangaj instabil, un interval bizar care îl găsește pe Rossi captiv între angoasa și reveria situării la granița dintre doi timpi ai vieții. Chiar înainte de redactarea scrisorii în iarna anului 1971, la data de 22 noiembrie a aceluiași an, bulversat de tot ceea ce i se petrecea, Aldo Rossi notează în jurnalele sale câteva cuvinte care descriu succint momentul respectiv:

> *„Nu sunt nici tânăr, nici bătrân, ci asemeni unui oarecare răpit de somnul după-amiezii și prins în visarea dintre aceste două vârste."*[10]

Pentru a întări importanța afirmației, dar și din nevoia de a-i sublinia dramatismul, Rossi pretinde că citatul este extras dintr-o piesă scrisă de Shakespeare; indiferent de veridicitatea acestei atribuiri, tragismul și teatralitatea shakespeariană a fragmentului citat aici sunt incontestabile.

Se poate admite totuși faptul că, după acest T^0, nu se poate vorbi despre o metamorfozare subită a arhitectului într-***un alt*** **Aldo Rossi,** ci mai degrabă despre **o răsturnare a unui raport interior**, o înclinare a balanței dinspre destinul științific dedicat recuperării orașului, înspre fantastica situare a arhitecturii în limitele subiective ale memoriei afective. Totuși, aceste două ipostaze ale raportării sinelui la profesie, dar și la lume în general, au fost, de fapt, mai degrabă coincidente pe tot parcursul vieții și carierei lui Aldo Rossi. **Dubla interioritate** s-a răsfrânt așadar și în afara cadrului profesional, deformând uneori parametrii vieții personale a lui Rossi. Viața profesională s-a suprapus celei personale până în punctul în care arhitectura *rossiană* a fost profund afectată și chiar condiționată de structura imaginarului și condiția psihologică a arhitectului. În aceste condiții, teoria arhitecturii și metoda de proiectare au început să fie din ce în ce mai fundamentate pe procedee și mecanisme care aveau legătură în special cu **instrumentalizarea memoriei subiective și a colecțiilor de afinități personale** (mai ales dacă la cel asociat primilor ani de viață).

Cea mai marcantă și, totodată, cea mai grăitoare ipostază *rossiană* care evocă toate aceste lucruri s-a materializat în proiectul pentru cimitirul din Modena. În *„Autobiografia științifică"*, Rossi vorbește despre proiectul din Modena ca despre un *„obiect redescoperit (...) ce aparține memoriei afective"*. Una dintre cele mai renumite reprezentări grafice ale

[9] Aldo ROSSI, *Note autobiografiche sulla formazione ecc. (dicembre 1971)* – manuscris conservat ca parte a arhivei *Rossi Papers* din cadrul *The Getty Research Institute*, Los Angeles, California, SUA.
[10] Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, 1999.

proiectului face ca această legătură să devină chiar mai evidentă – panoul intitulat *„Gioco dell' Oca"* (limba română: Jocul Gâștelor) prezintă planul cimitirului sub forma unui joc tradițional italienesc pentru copii. Această surprinzătoare analogie reapare și într-unul dintre jurnalele arhitectului. așezând proiectul – după cum spune și Rossi – **la intersecția dintre *„memorie și premoniție":*** cubul gol din proiect este confundat cu punctul final de pe tabla de joc, iar planul cimitirului se transformă într-un *„gioco della morte".*[11]

Pivotul „răsucirii" *rossiene* este, așadar, o sursă principală a polarizării interpreților și criticilor lui Rossi într-una dintre cele două tabere reprezentate de cele mai importante două proiecte ale acestuia, ***„Arhitectura orașului" (1)*** și ***„Autobiografia științifică" (2),*** fețe diferite ale aceluiași Ianus. Dincolo de aceste două publicații însă, este important ca tabloul complet al parcurgerii critice să fie completat și cu alte surse cel puțin la fel de importante; demersul critic se sprijină astfel, în egală măsură, pe investigarea monografică a *Operei Omnia* Aldo Rossi – ***„Aldo Rossi. Opere complete"[12] (3)***, dar și pe o incursiune mai profundă în lumea interioară a acestuia prin studiul prețioasei colecții de jurnale reproduse anastatic, publicate și atent editate de Francesco Dal Co – ***„Caietele Albastre, 1968-1992"[13] (4).*** Acestea sunt deci cele patru filoane bibliografice principale pe care se sprijină studiul de față și, în consecință, ancorele pe baza cărora sunt structurate capitolele și subcapitolele principale.

Fără a avea pretenția elaborării unei biografii sau a unei monografii complete, cartea urmărește în primul rând să lămurească **situarea lui Rossi în raport cu istoria recentă a arhitecturii.** În acest sens, este importantă recuperarea operei lui de sub povara unei încadrări stilistice reductive, pricinuită de suprapunerea cronologică a anilor de practică peste momentul istoric de după Modernism – *post*-modernism. Un tip similar de dificilă coincidență dintre un moment istoric și o personalitate inclasificabilă se regăsește în cazul lui Louis Kahn. Analogia dintre Kahn și Rossi nu este însă una întâmplătoare, mai ales dacă o privim din perspectiva textului lui Vincent Scully, anexat ca epilog al *„Autobiografiei științifice".*[14] Scully intuiește, în cazul arhitecturii amândurora, o anume calitate atemporală – arhitectura lui Rossi pare să fie, în mod inexplicabil, tăcută, amuțită, „fără-de-cuvânt" (germ. *sprachlos*[15]), la fel cum, într-o etapă mai târzie a practicii sale profesionale, arhitectura lui Kahn face apel la un sentiment de „liniște mistică".

În ciuda acestei analogii, locul lui Kahn în istoria și teoria arhitecturii este de neclintit, în vreme ce portretul lui Rossi pare conturat în nuanțe imprecise și mai degrabă contradictorii. Interogarea **genealogiei răsturnării interioare** din preajma momentului T^0 este dublată, pe tot parcursul cercetării, și de o investigare atentă a **veridicității ipotezei care susține coexistența „celor doi Aldo Rossi".** Este importantă, așadar, fixarea lucrurilor studiate prin

[11] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 13* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, 1999.
[12] Alberto FERLENGA, *Aldo Rossi: The Life And Works Of An Architect*, Konemann Publishers, New York, 2001
[13] Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, 1999.
[14] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, postfață, p. 116.
[15] *„Meine Architektur steht sprachlos und kalt."* (limba română: *„Arhitectura mea este mută și rece."*) – cuvântul subliniat este de proveniență germană, iar Rossi îl împrumută din poezia lui Friedrich Hölderlin, *Hälfte des lebens;* poezia a fost tradusă în limba română de Ion Pillat cu titlul *Jumătatea vieții.*

momente biografice, particularități teoretice și proiecte de arhitectură, înainte de a verifica în ce măsură se poate vorbi despre o metodă *rossiană,* dar mai ales despre un **proiect *rossian* complet,** în două accepțiuni: cea profesională, în obiectivitatea ei ca ***meta-proiect*** (așa cum îl definește Peter Eisenman[16]) și cea exclusiv umană, psihologică și personală, de posibil proiect subiectiv – ***causa sui*** sau „proiectul nemuririi" în accepțiunea lui Ernest Becker[17].

Această dublă privire continuă face ca parcurgerea critică a proiectului *rossian* să nu fie liniară și ușor de urmărit, ci, mai degrabă, discontinuă, fragmentară și nehotărâtă, un drum oscilant și confuz care tinde să amestece particularități ce țin de un fel aparte al lui Rossi de a privi lucrurile, lumea și pe sine cu observații, interpretări, adnotări și completări personale, din calitatea de autor al acestui studiu, ivite dintr-o veritabilă admirație pentru obiectul cercetării. Obiectivismul pare astfel să țină loc obiectivității, alterând sensibil **lucrarea științifică** și apropiind-o pe alocuri de structura unei **desfășurări narative;** în baza acestor subtile modificări interpretative, observăm că, pe parcursul acestei cărți, Aldo Rossi este deopotrivă **subiectul unui studiu critic** și **eroul unei povestiri.**

Cu alte cuvinte – dacă se admite o explicație mai degrabă metaforică a acestui parcurs – se poate spune că, privită prin filtrul celor două **„lentile"** confecționate de Eisenman și Becker, **„lumina" proiectului *rossian*** reușește să-și dezvăluie toate **„culorile" care o fac să „sclipească".** Este vorba, de fapt, despre dificila încercare de a depista fiecare componentă a angrenajului *rossian,* iar apoi de a o extrage, despica și descompune, de a o explica prin ea însăși, dar și prin intermediul altor posibile mecanisme – analogii – și, în final, de a îi găsi un loc în inventarul de lucruri asupra cărora s-a aplecat cercetarea din spatele acestei publicații.

Nuanțele multiple care țin de eseistică și teorie a arhitecturii, de proiect și practică profesională sau de intimitate și viață personală sunt astfel atent investigate și descompuse în multiple alte fragmente: idealuri politice și orizonturi filozofice, geometrii absolute și alcătuiri compoziționale clasice, procedee suprarealiste și dimensiuni metafizice, sensibilități religioase și ritualuri alchimice, manifestări psihologice și studii psihanalitice, amintiri și referințe, contradicții și asocieri etc. Identificarea notelor distinctive ale fiecărui fragment care aparține proiectului *rossian* complet este apoi urmată de **reasamblarea și reorganizarea** tuturor fragmentelor spre a fi **expuse într-un muzeu imaginar Aldo Rossi,** un loc în care „concepția curatorială" – periodizarea teoriei, clasificarea proiectelor, identificarea filoanelor ereditare – reflectă înțelegerea și interpretarea propusă de parcurgerea critică.

Deși prezentul demers pare să reifice viața **„eroului legendar"** comprimând-o la dimensiunile unei **„colecții de obiecte"** din vitrina unui muzeu, în fapt, scopul acestuia este unul mult mai cuprinzător și foarte personal, anume efortul obstinat de a instrumentaliza proiectul *rossian* cu scopul reformulării unor mai vechi „legende" despre **tradiția profesiei de arhitect și dimensiunea „ereditară" a acesteia ca meșteșug.**

[16] https://youtu.be/TnyJRYyuhHU –Peter EISENMAN, *Project or Practice?,* Syracuse University School of Architecture, 30 septembrie 2011.
[17] Ernest BECKER, *The Denial of Death,* The Free Press, Macmillan Publishing Co, New York, USA, 1973.

Rezumat

Cercetarea care stă la baza prezentei publicații este constituită din **trei părți** principale care sunt, la rândul lor, organizate în mai multe subcapitole. Primele două părți urmăresc inventarierea și clasificarea, într-o manieră cât mai acoperitoare, a componentelor care alcătuiesc *Opera Omnia* a oricărui arhitect – în acest caz, Aldo Rossi –, anume **ansamblul *theoria/praxis:* „Despre teorie – *Instrumente ale parcursului critic"* (Cap. 1),** respectiv **„Despre proiecte – *Obiecte ale parcursului critic"* (Cap. 2).** La o primă vedere, titlurile celor două capitole par să semnaleze utilitatea primului în scopul decriptării și înțelegerii celui de-al doilea; în realitate însă, cele două piese sunt interșanjabile și se pot explica și în sens invers – înțelegerea teoriei *rossiene* prin intermediul proiectelor. Ordinea propusă aici amintește însă de structura tratatelor clasice de arhitectură și, în consecință, este una mai convențională și mai potrivită scopului acestui studiu.

În completarea primelor două părți principale, cea de-a treia și totodată ultima este cea care încearcă să depisteze reverberațiile proiectului *rossian* – **„Despre ecouri – *Filoane ereditare"* (Cap. 3).** Acest ultim capitol pune laolaltă un amplu inventar, atent clasificat și structurat, de așa-numite ipostaze descendente din proiectul *rossian* și tributare acestuia; filoanele studiate aparțin atât mediului **academic/universitar** – învățământul de arhitectură – cât și celui **profesional** – practica propriu-zisă, proiectarea. În plus, finalul acestui capitol cuprinde și un studiu de caz aparte care investighează posibilitatea existenței unui **proiect *rossian* analog –** un studiu mai amănunțit care urmărește amănuntele unei presupuse relații ereditare indirecte de tip *maestru-ucenic* și dezvăluie în ce măsură proiectul arhitectului **Beniamino Servino** asimilează proiectul lui Aldo Rossi, îl modifică, îl desăvârșește și, mai mult decât atât, îl transferă mai departe.

Finalmente, **concluzia** studiului – **„Epilog – *Despre proiect și tradiție*" –** măsoară dimensiunea proiectului *rossian* atât din perspectiva teoriei de arhitectură și a raportării acesteia la lume – Peter Eisenman, cât și din cea a lumii interioare, psihologiei și problematicii morții – Ernest Becker. Aici sunt trecute în revistă succint toate lucrurile studiate, iar apoi acestea sunt analizate prin filtrul **dimensiunii patrimoniale și a transferabilității ereditare a proiectului complet** – profesional și existențial – al arhitectului, motorul din spatele **tradiției autentice a profesiei.**



Capitolul 1

Despre teorie

*

Instrumente ale parcursului critic

Copertă capitol: Aldo Rossi, ***L'architettura assassinata,*** 1976

© Eredi Aldo Rossi / Fondazione Aldo Rossi, Milano

Capitolul 1 – Despre teorie – Instrumente ale parcursului critic

„Spuneți-mi Ishmael." – ipoteza celor doi Aldo Rossi

„Sunt mereu același!"[18]

Cercetarea care stă la fundamentul acestei publicații se bucură de privilegiul distanței în timp față de perioada în care Aldo Rossi și-a desfășurat activitatea. La mai bine de șase decenii de la publicarea primei sale cărți și la aproape un sfert de secol de la moartea arhitectului, **o nouă privire critică retrospectivă** poate profita așadar de avantajul trecerii subiectului studiat în sfera istoriei. De asemenea, abundența literaturii de specialitate, a articolelor și a numeroaselor publicații dedicate lui Rossi poate consolida acest demers ca un parcurs capabil să captureze cu fidelitate o imagine cuprinzătoare a temelor cercetate. Dincolo de patosul personal al recitirii oricăror informații despre viața și opera lui Rossi din prisma momentului actual, sensul acestei re-parcurgeri critice este mai cu seamă acela de a oferi instrumentele unei înțelegeri cât mai complete a felului în care fragmentele biografice, psihologice, bibliografice, teoretice și practice alcătuiesc un așa-numit **proiect Aldo Rossi,** fără a deturna în vreun fel semnificația și intenția fiecărui element în parte care intră în componența acestui mare mozaic și care poate fi studiat, de fapt, ca fragment autonom coerent și auto-determinat. Ipoteza unui **proiect complet** – o construcție capabilă să includă în mod coerent toate aspectele definitorii nu doar profesionale, ci și personale, ale activității și vieții private – a fost recunoscută ca atare chiar de către Rossi[19] însă, în același timp, a fost probată și adesea interogată de primele investigații critice din anii 1970 – Manfredo Tafuri[20], de cele apărute mai târziu în anii 1980-1990 – Francesco dal Co[21], Peter Eisenman[22], sau chiar de unele mai recente din anii 2000-2010 – Chiara Spangaro, Diane Ghirardo, Alberto Ferlenga sau Kurt Forster.

Lucrul care face această citire a lui Rossi să fie sensibil diferită de o investigație biografică sau monografică obișnuită este ceea ce a fost numit în argumentul cercetării a fi presupusa

[18] *„Este esențială o anume sintagmă care apare adesea în declarațiile și interviurile lui Rossi: „Sunt mereu același"* – Paolo PORTOGHESI, Aldo Rossi. Il teatro e la città, Sagep Editori, Genova, 2021, p. 78

[19] *„Așadar, probabil că această carte este pur și simplu istoria unui proiect"* – Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 84

[20] În articolele, publicațiile, și chiar scrisorile personale trimise de către Manfredo Tafuri lui Aldo Rossi, coincidența dintre proiect și autobiografie este adesea remarcată și chiar acuzată: *„Care este limita legitimă a expunerii lumii private?"* – scrisoare trimisă de Tafuri lui Rossi în 1977; scrisoarea se află astăzi în arhivele *Rossi Papers* din cadrul *The Getty Research Institute*, Los Angeles, California, SUA

[21] *„Nevoia nedefinită și nostalgică de domesticitate se reflectă punctual în ultimele proiecte ale lui Rossi (...) În ce măsură pot fi însă toate aceste lucruri expuse și prezentate public după regulile dictate de particularitățile profesionale ale arhitecturii?"* – Francesco DAL CO, „Il teatro della vita", introducere la colecția I quaderni azzurri 1968-1992, Electa/The Getty Research Institute, 1999, p. XXI

[22] Peter Eisenman diferențiază practica arhitecturală de proiect, punctând faptul că proiectul este o entitate completă, care include practica, dar care este totodată capabilă să modifice paradigma profesiei; Eisenman amintește de Rossi în conferința sa, numindu-l ca posibil pretendent la titlul de „arhitect cu proiect" în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea – Peter EISENMAN, *Project or Practice?*, Syracuse University School of Architecture, 30 septembrie 2011

existență a **„doi Aldo Rossi”** de o parte și de alta a unui anume moment-pivot T^0. Această ipoteză de lucru poate părea o împachetare sofisticată a unui proces firesc și cvasi-recurent în alte biografii, anume modificarea structurii interioare a protagonistului după un anumit moment excepțional. Trebuie susținut totuși faptul că, în cazul lui Rossi, fenomenul este unul diferit. Maniera curioasă în care punctul de vedere al personajului se deformează și se reorientează către sine pare să fie nu atât o reconfigurare interioară subită, cât **o recalibrare a relației subiect cercetător - obiect cercetat.** Mai precis, studiul sinelui se substituie studiului orașului, iar teoria memoriei colective a orașului-artefact este înlocuită de o teorie a memoriei afective a artefactelor adunate în imaginarul propriu. Totuși, pe tot parcursul acestui proces, instrumentele cu care operează subiectul cercetător – arhitectul Aldo Rossi, par să rămână neschimbate, cel mai important dintre acestea fiind **simpla observație** – *„mărul lui Newton ca școală de arhitectură”,* după cum o afirmă chiar el.[23]

O reevaluare critică a ***„Arhitecturii orașului”*** și ***„Autobiografiei științifice”*** poate să găsească argumente în favoarea posibilei apartenențe a celor două cărți la **un unic tratat *rossian* de arhitectură** – o ipoteză pe care Peter Eisenman chiar o intuiește în prefața ediției în limba engleză a primei cărți a lui Rossi.[24] În plus, dacă adăugăm și proiectul teoretic pentru ***„Orașul analog”*** ca punte între cele două cărți, faptul că acestea alcătuiesc împreună un discurs complex cu chip de tratat devine cu atât mai evident. Tratatele clasice de arhitectură erau în general publicații de tipul unor „manuale”, îndrumare cu scop didactic și normativ fundamentate pe exemple de bună practică, precedente remarcabile și modele ce aparțineau istoriei și tradiției profesiei. Peste tot acest fond se grefau apoi, de obicei, ideile și proiectele personale ale autorului tratatului ca într-un fel de subtil exercițiu de validare a propriei arhitecturi prin atașarea reverențioasă a ei la ansamblul patrimonial al profesiei, moștenirea arhitecturii.

Ceea ce încercăm aici să numim un posibil tratat *rossian* pare să cuprindă trăsături caracteristice acestui tip de literatură de specialitate. Totuși, felul în care acestea sunt puse împreună, asamblate și prezentate este ușor diferit de structura clasică. **Introspecția analitică și privirea autocritică** au un rol mult mai important în cazul lui Rossi; ele devin mai mult decât mecanisme ale procesului prin care sunt selectate informațiile ce urmează a fi publicate. **Dimensiunea subiectivă și plierea înspre sine** se consolidează propriu-zis ca **obiect al cercetării expus ca atare,** în special dacă se face referire la paginile *„Autobiografiei științifice”*. Amintind despre marile tratate ale arhitecturii, Rossi face chiar el o aluzie cu privire la posibilitatea punerii împreună a celor două cărți ale sale ca un act de completare și desăvârșire a unui unic proiect, mai important decât suma părților lui – referindu-se la o anume descătușare salvatoare a sentimentelor ce fuseseră inițial reprimate cu ocazia publicării primei sale cărți, Rossi declară:

---

[23] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 16* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, 1999

[24] În începutul prefeței ediției în limba engleză a cărții „The Architecture of the City”, Peter Eisenman aduce în discuție tratatele clasice (Vitruviu, Palladio, Serlio, Scamozzi, Milizia, Lodoli etc.) în încercarea conturării unui context cultural extins al operei complete a lui Rossi (proiecte, cărți, desene) pentru cititorii americani. În același timp însă, Eisenman atrage atenția asupra faptului că posibilul tratat *rossian* este sensibil diferit de alte ipostaze anterioare similare – Aldo ROSSI, *The Architecture of The City,* Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge/London, 1982, prefață, p. 1

„Mi-am reprimat amintirile și, în același timp, m-am folosit de impresii urbane: în spatele sentimentelor căutam legi clare ale unei tipologii atemporale...”[25]

Intarsia autobiografică nu este însă doar o addendă la teoria despre oraș și arhitectură, ci desăvârșește chiar **proiectul *rossian* însuși – *causa sui,*** așa cum o definește Ernest Becker.[26] În realitate, parcurgând mai ales *„Autobiografia științifică”,* pare că asistăm la **o critică făcută de Rossi propriei sale cărți,** o carte inexistentă care nu ajunge să mai fie scrisă, ci rămâne suspendată în imaginarul propriu și pierdută prin jurnale. Propunem deci ipoteza imaginară a unei *alte autobiografii,* o „carte netipărită” care apare fragmentar în *caietele albastre*, în pasaje din scrisori sau în diferite eseuri și articole. Speculând această ipoteză, se poate spune că, în ultimul moment de dinaintea publicării *„Autobiografiei științifice”,* Rossi înlocuiește la tipar cartea ipotetică, punând în loc un eseu critic al ei – o autocritică.[27] Lucrul acesta face ca perspectiva critică a studiului de față să fie, de fapt, o cercetare de gradul al doilea, anume **o investigație metacritică** (prima re-citire critică a proiectului *rossian* fiind deja făcută de către Rossi însuși).

Paragrafele anterioare descriu insuficient substratul și caracterul profund literar și introspectiv al acestei ultime părți a tratatului *rossian*; nu este vorba doar despre efortul imposibil al situării obiective față de sine, ci și despre evidenta **coincidență a subiectului-cercetător cu obiectul cercetat și analizat.**[28] Aldo Rossi este arhitectul, criticul și istoricul propriului proiect, psihanalistul și psihologul, dar, totodată și pacientul investigat cu meticulozitate științifică. Poate de aici se ivește și senzația pe care cititorul și criticul lui Rossi o are adesea în momentul parcurgerii *„Autobiografiei științifice”* – sentimentul unui **vis *rossian* exaltat și frenetic** despre arhitectură, o desfășurare fabuloasă care pare să fie consemnată în scris dintr-o suflare, de teama faptului că se va șterge subit la prea mult timp după momentul trezirii:

---

[25] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 15

[26] Sintagma în limba latină se referă la un lucru definit prin sine însuși. În științele sociale și psihologie (Spinoza, Freud, Sartre etc.), aceasta se referă la un așa-numit „recipient al nemuririi”, un anume lucru capabil să suscite semnificații și înțelesuri dincolo de propria-i viață. În accepțiunea lui Becker, *causa sui* poartă și numele de „proiect al nemuririi” și se referă la o centrare simbolică asupra sinelui prin confecționarea lucrului care poate dăinui pentru eternitate. Acest proiect devine materializarea noțiunii de moștenire și, chiar în sens religios, a vieții de apoi, receptaculul-vector și vehiculul care asigură dimensiunea transcendentală a sinelui. – Ernest BECKER, *The Denial of Death,* The Free Press, Macmillan Publishing Co, New York, USA, 1973

[27] Pasaje și fragmente din *„Autobiografia științifică”* a lui Rossi se regăsesc sub formulări aproape identice în multe dintre notițele arhitectului din *„Caietele albastre”;* integrarea tuturor acestor gânduri și considerații timpurii într-o singură publicație nu deformează semnificativ sensul lor inițial, completând mai degrabă cu adnotări și observații lămuritoare lucrurile deja cuprinse în paginile jurnalelor.

[28] Rămânând fidel manierei indirecte de a vorbi despre sine prin alții, Rossi amintește despre evidenta coincidență dintre subiect și obiect în proiectul său amintind despre unul dintre „eroii” esențiali ai imaginarului propriu, Adolf Loos: *„Loos a făcut o descoperire importantă prin identificarea sa cu obiectul, folosindu-se de simpla observație și descriere a lui – neschimbat, viguros și, finalmente, lipsit de pasiune creativă, sau, mai degrabă, de sentimentul său de a fi înghețat în timp. Este însă dificil și chiar amatoricesc să vorbești într-o manieră directă despre propriile emoții.”* – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 44

„Nu este o carte liniară; nu începe și nu se sfârșește undeva anume. Se răsucește continuu. Așadar totul este ca un vis: schimbător și deopotrivă static, într-o continuă pivotare în jurul câtorva puncte fixe ale obsesiei."[29]

La o privire mai atentă, îl observăm însă pe visător devenit cercetător; Rossi revine asupra „visului" cu **explicații și note de subsol lămuritoare.** Cele două ipostaze sunt, desigur, amestecate între ele în paginile autobiografiei *rossiene* și par să fie indiferente față de rigorile pe care le respectă inițial prima parte a tratatului, *„Arhitectura orașului"*. Peste toate acestea se suprapun însă și urmele discrete de scepticism ale arhitectului față de metoda aleasă pentru a-și asambla tratatul, dar mai ales față de finalitatea și utilitatea lui devenite din ce în ce mai incerte.

„Am considerat întotdeauna că în viață, ca și în arhitectură, ori de câte ori căutăm ceva anume, nu găsim doar lucrul în căutarea căruia am pornit; în orice căutare este un anume grad de imprevizibil, un sentiment tulburător față de concluzia finală a căutării."[30]

În maniera deja consacrată de a nu închide definitiv un proiect și de a-l contura mai degrabă ca artefact care admite ajustări continue[31], Rossi semnalează cititorului **posibilitatea de a-și însuși ideile ce aparțin așa-numitului „tratat" al proiectului *rossian*,** cu scopul de a le folosi ca instrumente în scopul asamblării altor proiecte viitoare, într-un eventual drum al continuității și desăvârșirii concluzive.[32] Rossi stabilește totodată **rigorile unui viitor punct de vedere critic** asupra proiectului său intuind, pe bună dreptate, perplexitatea celui care poate căuta ulterior să investigheze acest complicat amestec eterogen de lucruri. Cercetarea de față se bazează pe indicațiile oferite de Rossi în legătură cu modul în care ar trebui abordată poziția lui neuzuală față de sine și față de propria-i operă. Rossi prezintă câteva dintre indiciile acestei abordări prin analogia cu studiul critic al romanului lui *„Moby-Dick" – „Spuneți-mi Ishmael."* (Charles Olson):

„Consider că poate fi dificil pentru un critic să privească toate aceste lucruri din exterior.

***Criticul ar trebui să scrie cărți ca «Spuneți-mi Ishmael.»,** un studiu al poetului american Charles Olson. Cartea extraordinar de frumoasă a lui Olson îl înțelege și îl descifrează nu doar pe Melville, ci pe oricine și-a pus în minte să facă un anume lucru. Cu siguranță cazul lui Melville mă fascinează pentru că a explicat dintotdeauna **legătura dintre observație și memorie ba chiar, dacă vreți, pe cea dintre analiză și memorie.**[33]"*

Cartea a cărei prime ediții a fost publicată de Charles Olson în 1947 studiază în amănunt circumstanțele și sursele de inspirație care stau în spatele romanului *„Moby-Dick"*. Premisa principală a cărții lui Olson este că ar fi existat două variante ale romanului lui Melville: o

[29] Vincent SCULLY în postfața cărții – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, ibid., p. 111
[30] Ibid., p. 20
[31] Cu fiecare reeditare și traducere succesivă, *„Arhitectura orașului"* își adaugă noi introduceri și postfețe care, cu timpul, pun într-o lumină diferită informația cuprinsă în paginile cărții, îmbogățind-o.
[32] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 84
[33] Ibid., p. 23

primă variantă *„care nu l-a inclus pe Ahab și nu-l putea include decât accidental pe Moby-Dick”*[34] și o a doua, scrisă după ce Melville a intrat în posesia unei ediții deosebite a operelor lui Shakespeare – dintre care *„Macbeth”* și *„Regele Lear”*. Olson a studiat toate notițele lui Melville de pe marginea acestei ediții și a urmărit atent transformarea romanului dintr-o poveste aproape documentară despre vânătoarea de balene, într-o operă literară cu veleități și caracteristici deopotrivă homerice, biblice și shakespeariene.

Aceasta este cheia studiului și, totodată, aici sunt și indiciile structurării acestuia. Așa cum, la Melville, există un moment de cotitură care ridică relatarea documentară la rangul de capodoperă, există și în cazul lui Rossi un eveniment anume, momentul-pivot T^0, care transformă monografia și autobiografia într-un proiect mult mai complex și mai amplu. **Proiectul *rossian* este deci subiectul principal al studiului din spatele acestei publicații;** „cei doi Aldo Rossi” reprezintă două etape difuze ale proiectului complet, nicidecum două personaje distincte, cu toate acestea însă, sistematizarea bipartită a studiului evidențiază mai bine relația dintre observație, analiză și memorie – legătura care constituie firul roșu al descifrării lui Aldo Rossi.

*

Următoarele părți ale acestui capitol sunt organizate sub forma unei familiarizări cu **terminologia, filoanele de cercetare** dinăuntrul și din afara disciplinei, **instrumentele și metoda** prin care Aldo Rossi conturează, structurează, asamblează și apoi modifică proiectul său complet. Această parte pregătește și echipează cititorul cu **instrumentarul teoretic** al parcurgerii critice, mecanismul de decriptare extras în cea mai mare parte din cele două publicații ale lui Rossi, ***„Arhitectura orașului”*** și ***„Autobiografia științifică”.*** Poziția metacritică a studiului de față profită totodată de o afirmație *rossiană,* făcută în chip de autodenunț, pentru a redenumi cele două subansambluri teoretice principale ale proiectului lui Rossi. Astfel, subcapitolele acestei prime părți sunt deschise de două citate revelatoare care dezvăluie natura autentică a celor două publicații și justifică atribuirea de noi titluri: ***„Eliberarea de oraș”*** (aferentă *„Arhitecturii orașului”*), respectiv ***„Uitarea arhitecturii”*** (aferentă *„Autobiografiei științifice”*).

Acest cuplu teoretic principal reprezintă, mai degrabă, definitivarea unor gânduri care depășesc limitele celor două cărți. Ținând cont de acest lucru, tabloul propus este completat cu observații făcute pe marginea literaturii critice dedicate studiului proiectului *rossian*, dar și cu anumite considerații făcute de Rossi însuși – extrase din primele eseuri, studii, scrisori și jurnale – care lămuresc genealogia teoriei lui, măsurând cu precizie momentele de consolidare și ulterioară deformare a ei.

Însăși structura celor două momente – *„Eliberarea de oraș”* și *„Uitarea arhitecturii”* – în câte trei părți, care se succedă aproximativ cronologic, are scopul de a evidenția mai clar **temele și episoadele cheie** cu adevărat esențiale acestui parcurs. „Geometrizarea” propusă

[34] Charles OLSON, *Call Me Ishmael,* ediție digitală, Valmy Publishing, 2018, p. 34; prima ediție a cărții a fost publicată la Cornwall Press Inc., Cornwall, New York, SUA, 1947

nu este însă o delimitare precisă de episoade clare cu un început și un sfârșit; toate fragmentele acestei ordonări sunt, la fel ca în cazul istoriei însăși, interpretări și încercări de descifrare a unui proces difuz analog istoriei proiectului *rossian,* o convenție care, în realitate, nu poate disocia *un* Aldo Rossi de *un altul.*

„Eliberarea de oraș”

„În jurul anului 1960 am început să scriu «Arhitectura Orașului», o carte de succes. La acel moment, încă nu împlinisem 30 de ani și, așa cum am spus, ***îmi doream să scriu o lucrare definitivă: aveam impresia că totul, odată elucidat, poate fi definit.*** *Credeam că tratatele Renașterii trebuie să devină mecanisme ce pot fi traduse în obiecte.* ***Mi-am reprimat amintirile*** *și, în același timp, m-am folosit de impresii urbane:* ***în spatele sentimentelor căutam legi clare*** *ale unei tipologii atemporale. Vedeam curți și galerii, elemente de morfologie urbană, distribuite prin oraș cu o anume puritate minerală. Am citit cărți despre geografie urbană, topografie și istorie, ca un general care vrea cu tot dinadinsul să cunoască fiecare câmp de luptă posibil. Am luat la picior orașele Europei cu scopul de a le descifra planurile și de a le clasifica tipologic. Ca un îndrăgostit împins de egoism****, am ignorat adesea sentimentele ascunse** *pe care le aveam pentru acele orașe; mi-era suficient să cunosc sistemul care le guvernează.* ***Poate că am vrut să mă eliberez de oraș. De fapt, cred că îmi descopeream propria arhitectură.”***[35]

După război

neorealism italian, spirit critic și „Neoliberty”

Realitatea dureroasă a Italiei postbelice era descrisă de ruinele și cicatricile deschise lăsate de război în orașe – un tablou dezolant care va căpăta mai târziu dimensiuni iconografice în proiectele lui Rossi – de decăderea socială și economică, de nevoia unei confruntări însemnate cu nefasta moștenire fascistă și, decisiv, de creșterea demografică accelerată. Aceasta din urmă era prilejuită, pe de-o parte, de reîntoarcerea populației din refugiul în regiunile mărginașe și localitățile rurale, iar pe de altă parte, de reactivarea industrială de după război, o situație care agravează creșterea necontrolată a periferiilor orașelor și amplifică nevoia de programe guvernamentale care să rezolve criza locuințelor în orașele Italiei.[36]

Pe fondul decorului dezolant și problematic s-a grefat un reviriment marxist care recupera și readucea în actualitate scrierile lui Antonio Gramsci și György Lukács în cheia unui necesar

[35] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 15-16 – sintagmele și cuvintele cu caractere aldine nu-i aparțin lui Rossi, ci au scopul de a pune în evidență anumite lucruri considerate a fi esențiale studiului de față.

[36] Cel mai important astfel de program a fost demarat pe baza unei legi promulgate la 28 februarie 1949. Acest program a fost promovat de Ministrul Muncii și al Siguranței Sociale de la acel moment, Amintore Fanfani, și, din acest motiv, legea respectivă a fost cunoscută informal drept „Legea Fanfani”. Implementarea hotărârii legislative a fost supervizată de Institutul Național de Asigurări, iar mai târziu a fost pusă în aplicare prin programul cunoscut drept „INA-Casa”, un proiect în baza căruia au fost construite mai bine de 350000 de locuințe pe tot teritoriul Italiei.

progres cultural al Italiei de după 1945.[37] Intelectuali, reprezentanți ai mediului academic și importante personaje culturale ale acelui moment au îmbrățișat această nouă ideologie, ridicând-o uneori la rangul unui adevărat cult al eroilor și partizanilor Rezistenței antifasciste din Italia.[38]



Fig. 1 – Piazza Fontana, Milano, 1943 – fotografie după bombardamentele din timpul celui de-al Doilea Război Mondial

Un important filon cultural care a surprins admirabil această nouă orientare ideologică a fost cinematografia neorealistă italiană, reprezentată de Luchino Visconti, Roberto Rossellini și Vittorio De Sica. Un personaj a cărei apartenență la acest curent este discutabilă mai mult din rațiuni de nefericită suprapunere biografică peste cronologia curentului este scriitorul și regizorul Pier Paolo Pasolini, cel care a scris cartea *„Le ceneri di Gramsci”*[39]. Alături de Federico Fellini, Pasolini orientează cinematografia neorealistă înspre preocuparea ontologică pentru fragilitatea condiției umane, uneori chiar prin oglindirea subiectului-creator, regizorul, în obiectul-creat, filmul. Această deviere în zona artei cinematografice este analogă parcursului paralel al arhitecturii din aceeași perioadă.

[37] În Italia, finalul celui de-al doilea Război Mondial poate fi identificat cu primăvara anului 1945; momentul coincide cu capturarea și executarea lui Benito Mussolini și a apropiaților regimului fascist italian.
[38] *„La Resistenza Italiana”*, cunoscută și ca *„Resistenza Partigiana”, „Resistenza”, sau „Secondo Risorgimento”* – importanța mișcării eliberatoare antifasciste s-a materializat mai târziu chiar prin construirea de monumente comemorative și memoriale pe întreg teritoriul Italiei.
[39] Pier Paolo PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci,* Garzanti, Milano, 1957 – *„Cenușa lui Gramsci”* este o carte de poezii care măsoară transferul de la neorealismul italian la un nou fel de meditație metafizică asupra vieții fixată de momente și imagini ale realității; cartea a fost scrisă de Pasolini chiar la mormântul lui Gramsci și reprezintă un elogiu admirativ amalgamat cu fragmente de observații politice, intonații poetice și scene deopotrivă romantice și grotești. Parcul-cimitir din zona Testaccio se afla la acea vreme într-un cartier mărginaș al Romei, în umbra dealului artificial construit din milioane de cioburi de amfore romane, un loc pierdut atunci printre fabrici și abatoare, violență stradală și prostituție.



Fig. 2 – Anna Magnani în rolul Pinei – *„Roma città aperta”* (Roberto Rossellini, 1945)

Un moment cheie extras din biografia lui Aldo Rossi reflectă fidel răspunsul cultural al profesiei la realitățile sociale de după război; este vorba de episodul care descrie formarea școlii de arhitectură din Milano. Înainte de a detalia acest moment, trebuie însă amintită influența exercitată de școala de arhitectură de la Roma asupra arhitecturii și chiar asupra primelor certitudini ale teoriei *rossiene.* Personajele cheie ale acestei școli au fost: Saverio Muratori, pionier al investigațiilor tipo-morfologice ale formei urbane, Luigi Moretti, arhitect a cărui rigoare în metoda de proiectare era fundamentată pe o cercetare minuțioasă a logicii operative din spatele algoritmilor matematici, sau arhitecții Ludovico Quaroni și Mario Ridolfi, actori implicați în cel mai direct mod în efortul de a recalibra profesia la spiritul postbelic italian. Vocația civică a arhitecturii aliniate acestui nou spirit realist se materializează emblematic în proiectul *„Quartiere Tiburtino”* din Roma realizat între 1949 și 1954 de Quaroni și Ridolfi. Cartierul, aflat în N-E periferiei romane, făcea parte din proiectul guvernamental „INA-Casa” și aduna aproximativ 800 de locuințe. Cartierul Tiburtino era tipul de reacție critică omoloagă celor din literatură și cinematografie, concretizat însă printr-o recuperare a tradiției constructive și a forței locale de muncă: *„o celebrare a meşteşugului, spiritului local, priceperii artizanale, dar şi un discurs despre natura organică a aşezărilor.”*[40]

[40] Manfredo TAFURI, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985,* Einaudi, Torino, 1986, p. 22-23

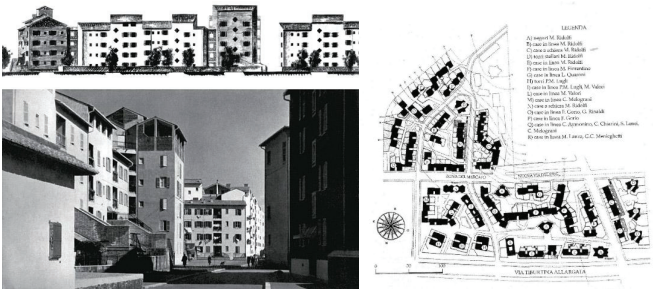


Fig. 3 – *„Quartiere Tiburtino”*, proiect realizat prin programul INA-Casa (1949-1954) coordonat de Ludovico Quaroni și Mario Ridolfi; la proiect au mai lucrat și C. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P. Lugli, C. Melograni, G. Menichetti și M. Valori

Fondul teoretic al școlii milaneze din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, din care se revendică și Aldo Rossi, se sprijinea pe anumite corespondențe și legături cu școala de la Roma, însă era fundamentat în egală măsură pe momentul Arhitecturii Raționale, în special prin filiația cu gruparea italiană *„Gruppo 7”*. Reprezentanții principali ai acesteia erau personaje importante în Facultatea de Arhitectură din cadrul Politecnico di Milano care se revendicau din Mișcarea Modernă.[41] Arhitecții din *„Gruppo 7”* militau pentru o adaptare critică a stilului internațional și a „noului spirit” la tradiția constructivă italiană și chiar pentru o deformare, o calibrare a funcționalismului la rigorile și parametrii arhitecturii clasice: geometrie, proporții, ritm, particularități materiale și constructive etc. În 1932, sub presiunile regimului fascist, mișcarea *„Movimento Italiano per l'Architettura Razionale”*(MIAR)[42] este dizolvată, iar după război, o parte din membrii acestei grupări, printre care și Adalberto Libera, ajung să fie angrenați în programul guvernamental „INA-Casa” alături de alți arhitecți ca Ignazio Gardella, Franco Albini, Carlo Aymonino, sau Grupul BBPR (Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti și Ernesto Nathan Rogers). E. N. Rogers – prieten cu Gropius, Wright, sau Le Corbusier și membru activ al CIAM – a fost director al prestigioasei reviste de arhitectură *„Casabella Continuità”* (1953-1965), o revistă de tendință și, totodată, un veritabil catalizator teoretic al noii generații de tineri arhitecți italieni din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea.[43]

[41] În anii 1920, catedra de arhitectură din cadrul Universității Politehnice din Milano era condusă de Gaetano Moretti, un personaj care nu împărtășea ideile progresiste și raționalismul Mișcării Moderne; Piero Portaluppi era un susținător al principiilor moderniste și fusese asistentul lui Moretti. În acea perioadă, câțiva studenți din cadrul Politecnico di Milano pun bazele *„Gruppo 7”*, un grup de prieteni, devenit mai târziu grupare culturală, din care făceau parte Luigi Figini, Gino Pollini, Guido Frette, Sebastiano Larco Silva, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni și Ubaldo Castagnoli (înlocuit mai târziu de Adalberto Libera).

[42] *„Il Movimento Italiano per l'Architettura Razionale”* a fost o mișcare arhitecturală care s-a format în Italia după momentul expoziției italiene de arhitectură rațională organizată la Roma în 1928 de Adalberto Libera și Gaetano Minucci. Din această mișcare ce angrenase zeci de arhitecți italieni făceau parte și membrii *„Gruppo 7”*.

[43] De la momentul preluării conducerii redacției revistei *„Casabella”* la finalul anului 1953, E. N. Rogers a modificat, printre altele, titlul publicației, tocmai pentru a pune în evidență nevoia de continuitate dintre

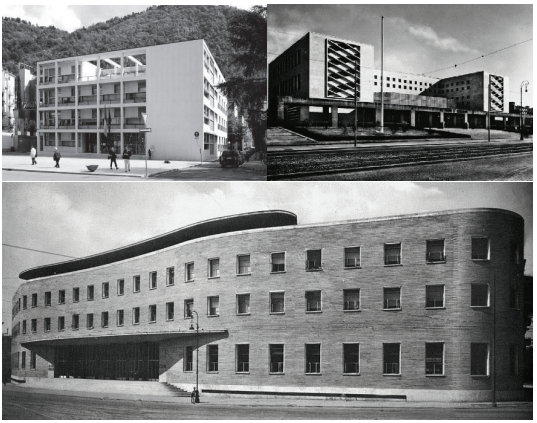


Fig. 4 – A (stânga sus) – Casa del Fascio (Giuseppe Terragni, Como, 1936) / B (dreapta sus) – Oficiu postal (Adalberto Libera, Mario De Renzi. Roma, 1935) / C (jos) – Oficiu postal (Mario Ridolfi, Roma, 1935)

În paralel, Rossi se înscrie la Facultatea de Arhitectură din cadrul Politehnicii din Milano în anul universitar 1950-1951; pe lângă deosebitul interes pe care îl acordă istoriei arhitecturii[44], începe să participe la evenimentele și manifestările culturale pe subiecte politice, artistice, literare și economice desfășurate în cadrul proaspăt-înființatei Case a Culturii din Milano[45]. În același loc, Rossi participă la întâlnirile *„Movimento di Studi per l'Architettura"*[46] și se apropie din ce în ce mai mult de studiul minuțios al politicilor

arhitectura modernă și tradiție: *„Continuitatea, mai degrabă decât amploarea numelui «Casabella», are de-a face cu antrenarea conștiinței istorice, deci cu adevărata esență a tradiției în acceptarea precisă a unei tendințe care, pentru Persico și Pagano, ca și pentru noi, rezidă în eterna bogăție a spiritului, o bogăție opusă oricărui formalism trecut și prezent. (...) Nu există operă modernă care să nu aibă fundamente autentice în tradiție și, totuși, operele de demult au o anume semnificație atâta timp cât au capacitatea de a rezona cu vocea noastră."* – Ernesto Nathan ROGERS, „Continuità", *Casabella Continuità nr. 199,* dec. 1953 – ian. 1954, p. 2-3

[44] Aflăm amănunte despre pasiunea lui Rossi pentru istoria arhitecturii din lucrarea scrisă de tânărul student arhitect pentru examenul pentru cursul de „Istoria artei și a stilurilor arhitecturale". În cadrul lucrării sale scrise, Rossi studiază în paralel biserica San Lorenzo din Mantova și biserica San Vitale din Ravenna, vorbind, totodată, într-un cadru mai extins, despre tipologia construcțiilor de plan central (sanctuare preistorice, locuințe, biserici etc.), dar și despre permanența acestora dincolo de stil, moment sau utilizare. Se întrevăd așadar primele gânduri ale teoriei *rossiene.* – Aldo ROSSI, *Origine e sviluppo dello schema di San Lorenzo* – eseu și schițe aflate în arhiva *Rossi Papers* din cadrul The Getty Research Institute, Los Angeles, cutia 8, fișierul 99 și cutia 9, fișierul 136

[45] Casa de cultură din Milano a fost înființată în 1946, la inițiativa lui Antonio Banfi – *„La Casa della Cultura, via Filodramatici 5, Statuto, Anno 1946",* în *Casa della Cultura. Quarant'anni*, Franco Angeli, Milano, 1986, p. 168

[46] Mișcarea *„Movimento di Studi per l'Architettura"* (membri: Franco Albini, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Luciano Canella, Ezio Cerutti, Ignazio Gardella, Vico Magistretti, Gabriele Muchi; Ernesto Nathan Rogers și Marco Zanuso) a fost înființată în 1945; documentul programatic al acestei inițiative culturale a fost publicat în revista *Domus* din 1946 – Ernesto Nathan ROGERS, *„Elogio alla tendenza", Domus nr. 216*, decembrie 1946, p. 2-3

culturale de stânga. Aproximativ în aceeași perioadă, Partidul Comunist Italian joacă un rol important în reconsolidarea integrității culturale a Italiei postbelice și, mai ales, în asocierea noilor căutări ale realismului italian cu realismul socialist al Uniunii Sovietice. În primii ani de studiu, Rossi devine membru militant al Partidului Comunist și publică articole în cotidianul *„Voce comunista”*, iar în 1954 participă la o excursie organizată la Moscova.[47] Este fascinat de felul în care cinematografia și literatura răspund parametrilor socio-culturali și se străduiește să găsească posibilitatea unui drum similar și pentru arhitectură:



Fig. 5 – Aldo Rossi în vizită la Moscova (1954)

„Numai neorealismul a reușit să aducă rezultate, concretizând în cinematografie, literatură sau arte vizuale, lucruri bogate în semnificații și experiențe ce sunt tributare Rezistenței. Suferințele morale și dezastrele materiale ale perioadei fasciste, tulburătoarele frământări ale morții și mizeriei din timpul celui de-al doilea Război Mondial, epopeea partizanilor, toate acestea s-au aglomerat în imagini însemnate simultane care s-au ivit spontan, aproape fără intermediere, în ochii artistului. A întocmi o cronică a devenit echivalent cu a face artă din moment ce fiecare amănunt este o reprezentare fidelă a substanței autentice. Orice individ devine un personaj, orice loc atins de tragedie poate fi un decor teatral, iar orice

[47] *„Când aveam în jur de douăzeci de ani am fost invitat să vizitez Uniunea Sovietică. A fost o perioadă deosebit de fericită pentru mine și, ca urmare, tinerețea mea a devenit asociată cu această experiență pe care am considerat-o atunci a fi unică. Mi-a plăcut totul despre Rusia: realismul socialist, dar și orașele vechi, oamenii și peisajul. Interesul meu pentru realismul socialist m-a ajutat să mă eliberez de întreaga mea formare, de apartenența mea la mica burghezie și de fascinația modernismului.”* – Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 40

eveniment o dramă. Arhitecții ar trebui să-și dorească, la rândul lor, să fie parte a acestui tip de entuziasm."[48]

Însă, deși readusese cultura în prim plan la mai bine de un deceniu după punerea angrenajului neorealist în mișcare, acest tip de entuziasm atinsese deja, se pare, un moment de stagnare.[49] Ca orice avânt revoluționar care atinge un anume moment de blazare, neorealismul se dizolvase la rândul său în academismul ermetic al unei metode devenită inertă:

„Pe măsură ce ecourile evenimentelor cutremurătoare ale războiului și ale urmărilor acestuia se aud din ce în ce mai puțin, metoda cronicarului, bogată în imagini vibrante extrase din viața de zi cu zi, își arăta din ce în ce mai mult inconsistența, goliciunea și sterilitatea frigidă."[50]

Aldo Rossi și Guido Canella se prefigurau ca personaje cheie ale unui nou tip de căutare care urmărea să deblocheze staza în care se afla arhitectura printr-o critică orientată în special înspre grupul de arhitecți încă tributari modernismului în varianta sa epuizată, diluată. Proiectele adepților Mișcării Moderne din peninsulă se banalizaseră și se pervertiseră fie sub apăsarea adăugirilor formalist-populare atașate paradoxal esteticii abstractizante moderniste, fie prin academizarea unui nou pitoresc italian romanțat care se revendica dintr-un fel de vernacular neorealist.



Fig. 6 – *„Quartiere Tiburtino"*, proiect de arhitectură, exponent al neorealismului italian, realizat prin programul INA-Casa (1949-1954) și coordonat de Ludovico Quaroni și Mario Ridolfi

[48] Guido CANELLA, Aldo ROSSI, *Architettura e realismo* – eseu scris în 1955 de către cei doi arhitecți și aflat astăzi în arhiva *Rossi Papers* din cadrul The Getty Research Institute, Los Angeles, cutia 9, fișierul 151
[49] „Provocarea și intenția era aceea de a dezgheța realismul din rolul de simplu mecanism documentar al realității și de a intensifica întâmplările episodice ale vieții cotidiene spre a le împlini ca specimene exemplare din punct de vedere istoric și social." – Vittorio AURELI, „The difficult Whole", Log nr. 9, 2007, p. 43
[50] Guido CANELLA, Aldo ROSSI, *Architettura e realismo,* op. cit.

În continuare, în 1956, Rossi publică un fascinant eseu despre arhitectura neoclasică din Milano[51] și despre arhitecți ca Luigi Cagnola, sau Giovanni Antolini. Momentul neoclasicismului milanez devine pentru Rossi un caz exemplar pe care îl consideră a sta demn sub stindardul rațiunii, ca mărturie istorică a unei noi societăți emergente care nu aspiră în mod insensibil la adoptarea unei poziții revizioniste sau la formularea artificială a unui nou stil, ci la un drum firesc al continuității și afirmării prezentului ca descendență din trecut[52]. Aprecierea pentru acest moment din istoria devenirii Italiei este în mod cert tributară și episodului remarcabil *„Il Risorgimento"*[53], evocat de către Rossi și Canella în paginile eseului-manifest despre dimensiunea realismului în arhitectură.[54] Acest ecou revoluționar era cu siguranță asimilat mișcării rezistenței antifasciste a partizanilor care se revendicau drept *„Il Secondo Risorgimento"*[55]. Ținând cont de contextul socio-cultural încă neclar, arhitectura finalului de secol al XX-lea era somată așadar să fie de anvergura „Renașterii" legendare care s-a constituit ca motor al momentului recuperator al societății și orașului la finalul secolului al XIX-lea.

În aceeași perioadă, studiile lui Aldo Rossi despre tradiția neoclasică milaneză se extind prin articole care cercetează dimensiunile mai generale ale conceptului de „tradiție" – în arhitectura lui Auguste Perret[56], pe care o vede a avea puncte comune cu realismul italian și atitudinea acestuia față de trecut, și în cea a lui Mario Ridolfi[57], care se poziționează ca veritabil vehicul al noilor idealuri ale societății din peninsulă. Acesta este totodată și momentul în care „noua generație" de arhitecți adunați în jurul unui ideal comun își găsește locul în care să-și poată expune gândurile, sub patronajul lui E.N. Rogers, în paginile revistei *„Casabella Continuità"*[58].

Momentul de răsturnare care se produce în linia întâi a teoriei profesiei coincide cu publicarea articolului *„Un dibattito sulla tradizione in architettura"*[59], o confruntare publică

---

[51] Aldo ROSSI, „Il concetto di tradizione nell'architettura neoclasica milanese", revista *Società nr. 3/XII,* iunie 1956, p. 474-493

[52] *„Este remarcabil faptul că arhitecții au dezvoltat această tendință de a formula o arhitectură națională în direcția criticii unei societăți incapabile să-și exprime și să-și susțină validitatea noilor semnificații."*, ibid.

[53] Din punct de vedere istoric, *„Il risorgimento"* corespunde momentului unificării Italiei și al proclamării independenței sale ca stat modern. Intervalul de timp în care are loc acest îndelungat proces de constituire a Italiei începe în anul 1861, odată cu proclamarea regatului Italiei în data de 17 martie, și se încheie după Primul Război Mondial, odată cu integrarea regiunilor Trento și Trieste.

[54] Guido CANELLA, Aldo ROSSI, *Architettura e realismo,* op. cit.

[55] După cel de-al Doilea Război Mondial, forțele politice care au dat naștere Constituției Republicii Italiene s-au referit adesea la Rezistența poporului în fața ocupației nazi-fasciste (1943-1945) ca *„Il secondo Risorgimento"*

[56] Aldo ROSSI, „Il linguaggio di Perret", revista *Il Contemporaneo nr. 33/II,* 20 august 1955, p. 11

[57] Guido CANELLA, Aldo ROSSI, „Mario Ridolfi", revista *Comunità nr. 41/X,* iunie-iulie 1956, p. 50-55

[58] Perioada *„Casabella Continuità"* a durat din 1953 până în 1965, când, atât editorul general cât și întreaga redacție este înlocuită, iar revista revine la varianta inițială a numelui, *„Casabella".* Antonio Bernasconi este cel care îi ia locul lui E. N. Rogers, iar ultimul editorial publicat de Rogers, „Discontinuità o continuità", a fost publicat în *Casabella Continuità nr. 294-295,* dec. 1964 – ian. 1965

[59] „Un dibattito sulla tradizione in architettura", *Casabella Continuità nr. 206,* iulie-august 1955 – dezbaterea avusese loc în cadrul întâlnirilor obișnuite din Casa de Cultură a orașului Milano și îi pusese față în față pe reprezentanți ai celor două generații: maeștrii, profesori ai PoliMi – Ignazio Gardella, Franco Albini, Carlo

între două lumi ale arhitecturii și două generații de arhitecți. Episodul este totodată marcat de plecarea lui Giancarlo de Carlo din echipa de redacție a revistei *„Casabella”,* dar și de faimoasa descriere făcută de acesta tinerilor arhitecți deveniți din ce în ce mai vocali – *„I giovanni delle colonne”*[60]*,* o sintagmă pe care aceștia din urmă ajung să o asimileze. Atitudinea lui De Carlo față de acest grup de tineri arhitecți era condiționată de singura manieră în care formația lui raționalist-modernistă îi permitea să se raporteze la orice fel de apel critic la istoria profesiei, anume pastișa istoricistă și eclectismul estetic. Această atitudine incisivă, amplificată și perpetuată ulterior de alți colegi, ca Bruno Zevi, era general primită cu afabilitate de noua generație; o astfel de reacție nu era însă dovada unei indiferențe, sau a unei sfidări ironice, ci mărturia unei anume conduite și a unei poziționări generale față de lucruri, față de maeștri mai vechi, sau mai noi, față de tradiția și istoria profesiei, sau chiar față de moștenirea Mișcării Moderne.

În acest spirit și din dorința de a lămuri recunoștința și deschiderea noii priviri critice după plecarea lui De Carlo din redacție, Rossi publică un articol critic extins, *„Il pasato e il presente nella nuova architettura”*[61]*,* cu proiecte de locuințe ale colegilor săi în care explică faptul că atitudinea lor nu ignoră Modernismul, ci încearcă să dezvăluie și să dezbată aspecte ale mișcării începutului de secol fără să apeleze la clișee *„à la manière de”* și fără a se feri să-și expună propriile proiecte la *„discuții, dezbateri și reacții aprobatoare sau dezaprobatoare”*.[62]

Invitația lansată de Rossi prilejuiește și vehicularea unui posibil nou nume al mișcării și ecoului produs de tinerii arhitecți, *„Neoliberty”,* un termen pe care Paolo Portoghesi îl dă acestui tip de atitudine critică tolerantă față de tradiția istorică și, în special, față de primele momente de modernitate și modernism ca atitudine, dincolo de simpla acceptare a „stilului internațional”.[63] Contracarând identificarea cu neorealismul, noul termen sub care se va așeza acest grup de arhitecți face aluzie la varianta din peninsulă a Artei 1900,

---

Aymonino, Berlanda Bottoni, Giancarlo De Carlo, Carlo Melograni, Marco Zanuso și studenții – Aldo Rossi, Guido Canella, Gae Aulenti, Giorgio Grassi, Giacomo Scarpini, Giuseppina Marcialis, Silvano Tintori, Virgilio Vercelloni.

[60] *„Un grup de studenți de la cursul de compoziție care dintr-o dată au început să deseneze proiecte cu coloane, capiteluri și pinacluri înflorate”* – „Problemi concreti per i giovanni delle colonne”, Casabella Continuità nr. 204, februarie-martie 1955, p. 83

[61] „Il passato e il presente nella nuova architettura”, *Casabella Continuità nr. 219,* aprilie-mai 1958, p.16-31 – articolul este considerat a fi și un necesar drept la replică, un răspuns colectiv al „tinerilor coloanelor” după articolul publicat de către Giancarlo De Carlo în care acesta își motiva plecarea.

[62] Ibid.

[63] Poziția acestei noi grupări de tineri arhitecți a fost considerată atât de scandaloasă încât s-a transformat într-un scandal internațional; Reyner Banham a publicat un articol în care denunța anacronismul, demagogia și procesul de „reburghezificare” declanșat de noul val de arhitectură italiană – „Tornare ai Tempi Felici”, *The Architectural Review no. 741/CXXIV,* octombrie 1958, p. 281-282; răspunzând acuzelor lui Banham, Paolo Portoghesi încearcă să pună într-un context mai larg genealogia devenirii acestei noi arhitecturi vorbind despre descendența ei neorealistă și despre avântul unui nou spirit similar celui care se coagulase în jurul stilului Art Nouveau – „Dal neorealismo al neoliberty”, revista *Comunità nr. 65/XII,* decembrie 1958, p. 69-79

reinterpretând-o ca spirit al unei mișcări, dincolo de bagajul iconografic și decorativ al unui stil care se consumase pe atât de repede pe cât fusese de flamboaiant.

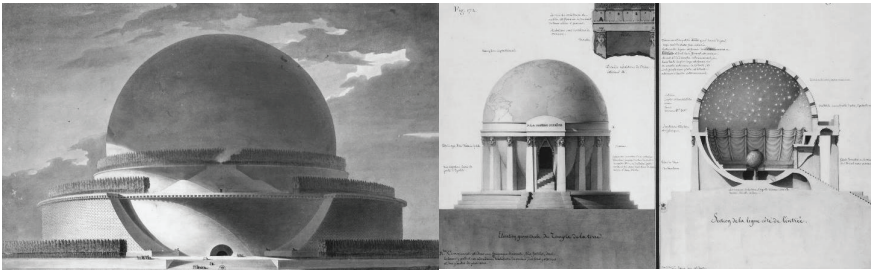


Fig. 7 – A (stânga) – *„Cenotaphe de Newton”* (Étienne-Louis Boullée, 1784) / B (dreapta) – *„Temple de la Terre”* (Jean-Jacques Lequeu, 1794)

Dincolo de tot acest „du-te-vino” care încerca să țină laolaltă noua generație de arhitecți italieni sub stindardul aceluiași ideal coagulat în jurul grupului de studii din redacția revistei *„Casabella Continuità”*, intervalul celei de-a doua jumătăți a anilor 1950 corespunde cu din ce în ce mai evidenta intenție a lui Rossi de a-și căuta „eroi” și repere în istoria și tradiția arhitecturii chiar de dinainte de secolul al XX-lea. Primele articole despre neoclasicismul milanez, Auguste Perret și Mario Ridolfi erau risipite printre paginile publicațiilor de propagandă socialistă. Formularea ulterioară a acestora prin glasul membrilor redacției *„Casabella”* este un prim pas spre autonomizare și specializarea discursului, dezbaterii și criticii de arhitectură ca disciplină de sine stătătoare dincolo de orice afiliere ideologică sau de datoria oglindirii unui *zeitgeist* socio-cultural. În anii următori, revista italiană devine un remarcabil mecanism de cercetare pe care Rossi îl exploatează din plin prin contribuții scrise, care vor deveni esențiale pentru atitudinea sa în teorie și proiectare propriu-zisă. Dintre cele mai semnificative articole, din punct de vedere al importanței pentru „mitologia” autobiografică *rossiană,* se reliefează reconsiderarea operei așa-numiților „arhitecți revoluționari” ai Luminilor (Etienne-Louis Boullée, Jean-Jacques Lequeu și Claude-Nicolas Ledoux),[64] dar și cel dedicat lui Adolf Loos.[65]

Aceste două eseuri, care au în spate o cercetare foarte minuțioasă, sunt cele care reflectează cel mai în amănunt asupra continuității istorice a ceea ce Rossi consideră a fi prime manifestări moderniste în arhitectură, dar și ale autoproclamatei arhitecturi „raționale” devenite mai apoi „raționalism exaltat”[66]. În completarea autonomiei arhitecturii ca literatură critică de specialitate *per se*, cele două studii pun și bazele primelor gânduri despre autonomia profesiei ca meșteșug și disciplină autodeterminată de propriile-i rigori. În ceea ce privește formularea primelor gânduri despre o anume independență /autonomie a

[64] Aldo ROSSI, „Emil Kaufmann e l’Architettura dell’Illuminismo”, *Casabella Continuità nr. 222,* dec. 1958, p. 43-46

[65] Aldo ROSSI, „Adolf Loos”, *Casabella Continuità nr. 233,* noiembrie 1959, p. 5-12

[66] Termenul, care ajunge să fie consacrat în relație cu arhitectura lui Aldo Rossi, este folosit atât în eseul-recenzie dedicat publicației lui Emil Kaufmann, cât și în introducerea scrisă de acesta odată cu traducerea în italiană a cărții lui Étienne-Louis Boullée, *„Architecture : essai sur l'art” – Architettura. Saggio sull’arte,* Marsilio Editori, 1967, p. 7-24

arhitecturii construite ca alcătuire de părți componente, autonome în sine, articulate și asamblate pentru a confecționa edificiul, considerațiile lui Kaufmann sunt la fel de esențiale; acest lucru este valabil mai ales dacă luăm în considerare apetența lui Rossi pentru esențializarea unui limbaj geometric atemporal, suspendat, un vocabular propriu alcătuit din volumetrii primare: *„forme eterne și absolute așezate, datorită propriei lor purități, undeva în afara timpului."*[67]



Fig. 8 – A (stânga) – Mole Antonelliana (Alessandro Antonelli, Torino, 1863-1889) / B (centru) – clădirea Goldman & Salatsch, „Looshaus" (Adolf Loos, Michaelerplatz, Viena, 1912) / C (dreapta) – Seagram Building (Ludwig Mies van der Rohe, New York, 1958)

În plus, anumite articole speculează și asupra altor elemente și personaje de o mai mică anvergură, însă cu siguranță importante: arhitectul Alessandro Antonelli[68], arhitectura greacă antică și ordinul doric[69], sau chiar proaspăt-inaugurata clădire Seagram din New York, proiectată de Ludwig Mies van der Rohe[70]. Rossi își finalizează studiile în 1959[71] și, începând din acel moment, se poate observa că preocuparea sa pentru episoade anume ale istoriei arhitecturii, pentru anumite arhitecturi, pentru autori consacrați și personaje emblematice se restrânge, lăsând din ce în ce mai mult loc discursului dedicat studiilor tipo-morfologice, orașului, recuperării acestuia și identificării istoriei lui cu dimensiunile materiale ale memoriei colective.

[67] Aldo ROSSI, „Emil Kaufmann e l'Architettura dell'Illuminismo", op. cit.
[68] Vittorio GREGOTTI, Aldo ROSSI, „L'influenza del romanticism europeo nell'architettura di Alessamdro Antonelli", *Casabella Continuità nr. 214,* februarie-martie 1957, p. 63-81
[69] Aldo ROSSI, „L'ordine greco – recensione a François Cali, „L'ordre grec", *Casabella Continuità nr. 228,* iunie 1959, p. 14-16
[70] *„Unul dintre cele mai splendide monumente ale orașului New York"* – Aldo ROSSI, „Il Seagram Building", Casabella Continuità nr. 223, ianuarie 1959, p. 7-11
[71] Proiectul său de diplomă, „Teatru și centru cultural în Milano", a fost îndrumat de Piero Portaluppi în cadrul Universității Politehnice din Milano, 1959

Vocația jurnalistică a lui Aldo Rossi din primii ani de formare se modifică ulterior înspre o veritabilă misiune științifică a arhitectului-cercetător. Articolele și eseurile publicate de Rossi în acea perioadă dezvăluie **un interes din ce în ce mai pronunțat pentru legătura dintre arhitectură și oraș,** pentru problematica periferiilor și a centrelor istorice și, în general, pentru o anume tentativă de a refundamenta disciplina urbanismului în baza studiului tipo-morfologic al orașului.[72] Perspectiva noii abordări teoretice se dilată de la dimensiunile restrânse ale realității italiene postbelice și catalogul de episoade importante și personaje ce aparțin istoriei profesiei la cele ale unui studiu extins sprijinit pe o minuțioasă documentare bibliografică interdisciplinară, dar și pe o cercetare *in situ* a orașelor europene.

Concomitent cu reorientarea teoretică în direcția acestor noi investigații, va începe totodată cariera academică a lui Aldo Rossi – în 1963 ca asistent la cursul de urbanism al lui Ludovico Quaroni din cadrul *„Fondazione Adriano Olivetti"* din Arezzo, în 1964 ca asistent al lui Carlo Aymonino în cadrul *„Instituto Universitario di Architettura di Venezia"*, urmând ca în 1965 să fie numit profesor titular al Facultății de Arhitectură din cadrul *„Politecnico di Milano"*.

Natura abstractă și generică a studiilor urbanistice din acei ani deformează convingerile lui Rossi în direcția unei din ce în ce mai clare **certitudini a faptului că orașul este, mai înainte de toate, arhitectură.** Totuși, procesul devenirii axiomatice a acestei noi teorii este unul anevoios care se construiește pe o perioadă îndelungată de timp, modificându-se și reasamblându-se continuu, adăugându-și noțiuni cheie și noi definiții, studii de caz și referințe transdisciplinare.[73] Trebuie să înțelegem însă faptul că, pentru Aldo Rossi, recursul la discipline din afara arhitecturii (economie, sociologie, statistică, geografie, antropologie etc.) nu are potențialul de a o determina, de a o deturna, sau de a formula definiții valide despre oraș în lipsa arhitecturii. Pentru Rossi, dorința de consumare empirică până la epuizare a disciplinelor conexe se justifică exclusiv ca bază instrumentară în scopul ultim al

[72] „Il problema della periferia nella citta moderna", *Casabella Continuità nr. 241,* iulie 1960, p. 39-55; „L'esperienza inglese e i nouvi problemi urbanistici", *Casabella Continuità nr. 250,* aprilie 1961, p. 13-14; „La citta e la periferia", *Casabella Continuità nr. 253,* iulie 1961, p. 23-26, „L'architetto e l'urbanistica", *Casabella Continuità nr. 266,* august 1962, p. 26-32, „L'idea della città giardino", *Casabella Continuità nr. 272,* februarie 1963, p. 27-28, „Un piano per Vienna", *Casabella Continuità nr. 277,* iulie 1963, p. 3-20 etc.

[73] Reconstituirea într-o manieră aproape arheologică a acestui amplu proces de devenire al primei publicații a lui Aldo Rossi este surprinsă exemplar în paginile cărții publicate de Beatrice LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla "città analoga",* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 145-178

recuperării orașului ca arhitectură, o necesară validare științifică a unui adevăr intuit care trebuie formulat corespunzător și prezentat ca postulat verosimil și bine întemeiat.

Fundamentarea treptată de către Aldo Rossi a acestei noi teorii a orașului se conturează inițial ca un demers științific în tandem cu Paolo Ceccarelli, arhitect urbanist a cărui contribuție teoretică în domeniul studiului orașului este fundamentală pentru cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea.[74] Studiul urma să se materializeze prin publicarea unei lucrări de cercetare care ar fi trebuit să se numească ***„Manuale d'urbanistica"***[75] și care ulterior s-a modificat în ***„Manuale – Questioni di morfologia urbana"***[76]**.** Treptat însă, documentul cu presupus rol prescriptiv este acaparat de identificarea domeniului urban cu arhitectura. În 1965, titlul „manualului" se modifică în ***„Architettura dei fatti urbani"***[77] pentru ca, în final, cartea să ajungă sub tipar în mai 1966; acesta va fi actul final al acestor transformări succesive și, totodată, momentul care stabilește definitiv numele publicației devenită astăzi indispensabilă studiului orașului – ***„L'architettura della città"***[78]**.** Așa cum se poate afla din corespondența lui cu Aldo Rossi, Ceccarelli se arată din ce în ce mai sceptic cu privire la perpetua deformare a conținutului și scopului publicației, iar în final întregul demers ajunge să fie unul mono-auctorial.[79]

Modificările structurii și idealurilor cărții schimbă totodată, în mod constant, definițiile și semnificația termenilor cheie ai lucrării: ***„fatto urbanistico"*** devine ***„fatto urbano".*** Însuși cuvântul ***„fatto"***, cu sensul de fapt, particularitate anume a realității, se modifică treptat căpătând dimensiunea materială a obiectului făcut, a lucrului, ***„fatto materiale"*** și chiar ***„manufatto"*****, artefact** ca produs meșteșugăresc, artificial, confecționat de om, sau chiar în sensul unui artefact arheologic, ca mărturie materială și vehicul memorialistic al unui moment anume din trecut.[80]

---

[74] Paolo CECCARELLI – reputat urbanist italian și absolvent al Istituto Universitario di Architettura di Venezia (1959); fondator al Bibliotecii de Arhitectură și Urbanism din cadrul Marsilio Editori, în cadrul căreia a fost publicată prima ediție în limba italiană a cărții *The Image of The City* (Kevin Lynch) și *L'Architettura della città* (Aldo Rossi); a colaborat cu revista *Casabella Continuità* și a predat la IUAV și MIT.
IUAV, MIT, Kevin Lynch

[75] Beatrice LAMPARIELLO, Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. *Dai progetti scolastici alla "città analoga",* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 152

[76] Ibid., p. 154

[77] Ibid., p. 173

[78] Aldo ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Venezia, 1966

[79] Parcursul separării lui Rossi de Ceccarelli în publicarea cărții *L'architettura della città* poate fi urmărit în seria de scrisori cu corecturi și adnotări succesive în care acesta din urmă acuză pe alocuri erori în ceea ce privește utilizarea unor termeni, sau chiar lucruri care țin de ușurința parcurgerii textului: scrisoarea lui Ceccarelli către Rossi din 4 noiembrie 1964, (arhiva Aldo Rossi, AR-CORR/11/19, Museo Nazoionale delle arti del XXI secolo, Roma), scrisoarea lui Ceccarelli către Rossi din 3 decembrie 1964, (arhiva Aldo Rossi, AR-CORR/11/23, Museo Nazoionale delle arti del XXI secolo, Roma) etc. Documentarea atentă a corespondenței se găsește în cartea publicată de Beatrice LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla "città analoga",* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 170-188

[80] Noțiunea de „artefact" (artefact urban) este adesea împrumutată în limba română din traducerea în limba engleză a sintagmei „fatto urbano" (urban artifact); deși adesea disputată datorită trimiterii imediate și

Fascinanta genealogie a sintagmei *„fatto urbano”*, ajustarea repetată a perspectivei care transferă în cele din urmă cartea din zona studiilor urbanistice spre categorica identificare a orașului cu arhitectura, dar și sentința finală – orașul este ***„la cosa umana per eccellenza”*** [81]**,** sunt părți integrante ale entuziastei încercări de a defini așezarea urbană prin **ancorarea acesteia într-un alt tip de limbaj și a unui nou vocabular tehnic** –*„permanenza”, „tipologia”, „morfologia”, „autonomia”, „locus”, „locus solus”, „memoria collettiva”* etc.

Multe dintre elementele cheie ale acestei teorii sunt tributare școlii franceze structuraliste și de geografie urbană[82], tentativei lui Giulio Carlo Argan de a defini noțiunea de „tip” și de a o diferenția de „model”[83] dar și studiilor morfologice ale lui Saverio Muratori;[84] astfel de linii succesorale teoretice sunt inseparabile de noile legături academice ale lui Rossi, de prietenia sa cu Carlo Aymonino și, desigur, de legătura cu școlile de arhitectură din Roma și Veneția. Dincolo de **filoanele ereditare principale,** un element la fel de important pentru Rossi îl reprezintă **filiația suprarealistă** a teoriei orașului; această influență îl are ca prim exponent pe Raymond Roussel, autor cunoscut încă din copilărie și redescoperit ulterior prin intermediul criticii făcute de Alain Robbe-Grillet[85]. Amprenta lăsată de opera literară a lui Roussel este anunțată de împrumutul unor sintagme consacrate – *„locus solus”*; totuși, descendența suprarealistă a proiectului *rossian* va fi mult mai evidentă ulterior, în urma studiului similitudinilor dintre particularitățile metodei literare *rousseliene* și primele intenții ale lui Rossi de a extrage din cercetările sale despre oraș o anume metodă de proiectare.

Înainte de a lămuri aproximativa ecuație urbană care descrie orașul și arhitectura lui pe baza noului vocabular științific *rossian* vor trebui clarificate anumite aspecte legate de **tip, tipologie și morfologie urbană** din perspectiva influențelor menționate anterior. Articolul publicat de Argan reevaluează definiția noțiunii de „tip” pe care Quatremère de Quincy o dă la sfârșitul secolului al XVIII-lea prin comparație cu cea de „model”:

---

aproape exclusive la dimensiunea materială a lucrurilor, trebuie menționat faptul că aceasta se explică adesea atât prin atașamentul lui Rossi pentru obiect și meșteșug, cât și prin faptul că ediția în limba engleză, alături de toate nuanțele implicite traducerii ei din italiană, a fost validată de către autor.

[81] Orașul ca *„artefact/lucru uman prin excelență”* este un concept adus adesea în discuție de Rossi atât în baza studiilor lui Claude Lévi-Strauss (*Tristes Tropiques*, 1955), cât și pornind de la considerațiile lui Henri Focillon despre natura operei de artă și a formelor (*Vie des Formes,* 1933) – Aldo ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Venezia, 1966, p. 55, 57, 106, 112, 163

[82] În perioada 1963-1965, Rossi citește și colecționează numerele publicației trimestriale franceze *La vie urbaine;* redactorul șef al revistei era Pierre Lavedan, iar printre colaboratorii recurenți se numărau Georges Chabot, Maurice Halbwachs, Jean Tricart, Marcel Poëte, sau Maximilien Sorre – Beatrice LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla “città analoga”,* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 152-153

[83] Giulio Carlo ARGAN, *Sul concetto di tipologia architettonica,* C. H. Beck, Munich, 1962, p. 96-101

[84] Saverio MURATORI, *Studi per una operante storia urbana di Venezia,* Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1960

[85] Alain ROBBE-GRILLET, *Enigmes et transparence chez Raymond Roussel,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 70-76

„Cuvântul «tip» prezintă nu atât imaginea unui lucru care să fie copiat sau imitat întocmai, cât ideea unui element care are potențialul de a servi drept regulă a modelului. Așadar, nu ar trebui spus (sau, mai degrabă, ar fi greșit să spunem) că o statuie, sau compoziția imaginii unui tablou finalizat, a servit drept tip pentru o copie pe care cineva a făcut-o. În schimb, când un fragment, o schiță, gândul unui maestru, o descriere mai mult sau mai puțin vagă a dat naștere unei opere de artă în imaginația artistului, putem admite că acestuia i s-a arătat tipul în chipul unei anume idei, al unui motiv, sau al unei intenții.

Modelul, înțeles în practica artistică, este un obiect care trebuie repetat ca atare; tipul, în schimb, este un obiect după care orice artist este capabil să confecționeze o operă de artă care poate să nu aibă nicio similitudine cu o alta. Totul este precis și dat ca atare în cazul modelului; totul este mai mult sau mai puțin vag când vine vorba de tip."[86]

Reflectând pe marginea câtorva dintre afirmațiile lui Argan, se poate spune că tipul este ceva care nu poate fi niciodată formulat *a priori*, lucrul ale cărui contururi vagi sunt constituite *în timp,* pe baza unei serii de instanțe succesive. Tipul are așadar capacitatea de a fi rădăcina formală a tuturor acestor ipostaze și, totodată, el este depozitarul memoriei infinitelor variațiuni, trecute și viitoare, care se pot revendica din aceasta. Acțiunea care reduce obiectul propriu-zis la tip identifică obiectul cu o imagine sau un semn, însă nu este vorba aici despre abstractizarea acestuia la structuri primare ce ar putea exclude memoria devenirii lor. Totalitatea tipurilor capătă deci caracterul unui depozitar patrimonial al profesiei care se poate transmite *în timp* fără a determina și condiționa anume particularități formale, sau amănunte precise de orice natură. O astfel de definiție, suprapusă noțiunii conștiinței temporalității lucrurilor, conturează parametrii unei anume tradiții a profesiei care nu exclude din ecuație invenția, așa cum se poate afla ușor la o privire retrospectivă pe firul istoriei arhitecturii.

[86] Giulio Carlo ARGAN, *Sul concetto di tipologia architettonica,* C. H. Beck, Munich, 1962, p. 96-101

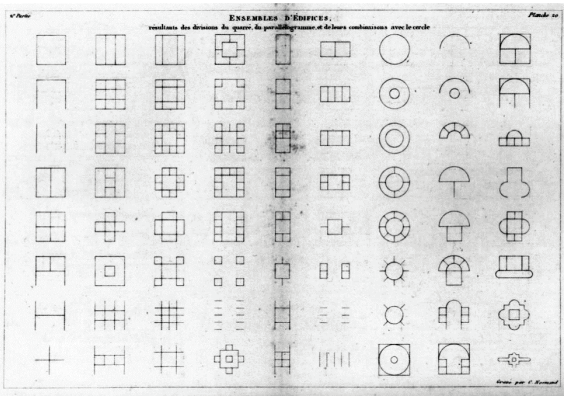


Fig. 9 – Tipuri de edificii – Jean-Nicolas-Louis Durand (1809) – imaginea apare în articolul lui Rafael Moneo, *„On Typology”* (1978)

În articolul său din 1978, Rafael Moneo investighează mai în amănunt genealogia acestor concepte care, după primele enunțări ale lui Quatremère de Quincy, se apropie din ce în ce mai mult de ideea de model, sau de obiect predefinit /prestabilit care trebuie repetat mecanic ca atare sau articulat în subansambluri și asamblaje compoziționale precise.[87] Tipul se deformează așadar, devenind standard formal și prototip, iar aceste lucruri au în mod evident de-a face cu serializarea producției și, în general, cu procesul de industrializare. În cazul lui Rossi se poate observa felul în care tipul este instrumentalizat în folosul redefinirii orașului prin arhitectură; raportul teoriei lui la noțiunea de „tip” se află într-un ciudat tangaj între cele două definiții de mai sus, un lucru care, ulterior, se dovedește a fi problematic[88] din perspectiva dimensiunii științifice și a utilității imediat-prescriptive a *„Arhitecturii orașului”*. Dimensiunea ireductibilă și esențială a tipului în arhitectură pare să fie o componentă a unui discurs științific cvasi-abstract care are de-a face exclusiv cu patrimoniul și istoria, sau mai degrabă, cu istoriografia arhitecturii – o sumă de exemplare și specimene care își așteaptă evaluarea taxonomică și ulterioara clasificare într-un mare catalog conținător. Această abordare poate așadar să elimine din discuție calitatea și potențialul urban al arhitecturii.

[87] Rafael MONEO, „On Typology”, *Oppositions 13,* The MIT Press, 1978
[88] Ibid.



Fig. 10 – Saverio Muratori – A (stânga) – *„Studi per una operante storia urbana di Venezia”* (1960) / B (dreapta) – *„Studi per una operante storia urbana di Roma”* (1963)

Instrumentalizarea tipului cu scopul recuperării orașului se produce însă introducând în această ecuație studiile morfologiei urbane ale lui Saverio Muratori, dar și observațiile lui în legătură cu particularitățile diferitelor tipuri de țesut urban și capacitatea acestora de a fixa formal un ansamblu complex de parametri economici, sociali, culturali și politici. Tipurile sunt deci alterate și modificate, topite în această vastă și greu de cuprins entitate care este orașul și amestecate într-o colosală masă construită fixată de străzi și conformări anume care au legătură cu o anume istorie a subdivizării teritoriului. Intervine din nou aici dimensiunea temporală a acestui obiect construit care este martorul neîncetatului travaliu al omului de a-și confecționa mediul înconjurător și de a artificializa natura.

Pe fondul acestei structuri primare, intuită din studiile tipo-morfologice, se grefează așa-numitul vocabular al unui nou limbaj urban. Poate că piesa cea mai importantă a acestui nou lexic este „memoria colectivă” și, de fapt, introducerea timpului ca noțiune esențială a acestei complexe ecuații analitice care este orașul.[89] Timpul devine o calitate fundamentală a orașului ca proces, o trăsătură particularizantă a locului specific, un parametru cronologic al istoriei și un vehicul al memoriei, dar și un element atmosferic coroziv care macină continuu materia artefactului somându-l să se construiască neîntrerupt.

„Arhitectura orașului” are deci misiunea dificilă de a structura toate aceste lucruri și de a le da forma unei noi teorii. Cartea are o structură cvadripartită: *„Capitolul 1: Structura artefactelor urbane” (it. „Struttura dei fatti urbani”), „Capitolul 2: Elemente primare și conceptul de zonă” (it. „Gli elementi primari e l’area”). „Capitolul 3: Individualitatea artefactelor urbane; arhitectură” (it. „Individualità dei fatti urbani. L'architettura”), „Capitolul 4: Evoluția artefactelor urbane” (it. „L'evoluzione dei fatti urbani”).* Capitolele cărții au o structură eterogenă care adună laolaltă subansambluri de teme și noțiuni

[89] Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective,* Presses universitaires de France, Paris, 1950

abstracte[90], studii de caz paradigmatice și modele[91], teorii consacrate și eseuri critice[92], totul într-o desfășurare ce pare a fi structurată în spiritul unei logici deductive specifice cercetărilor empirice. Noțiunile din carte și punerea lor laolaltă sub forma acestui inventar eclectic este însă esențială ca atare în drumul spre recuperarea orașului. Deși poate fi interpretată ca fiind superficială/reductivă și dificil de enunțat, este esențială aici expunerea așa-numitei „ecuații *rossiene* a arhitecturii orașului", folosind totodată și interpretările lui Peter Eisenman enunțate cu ocazia primei ediții în limba engleză a publicației lui Rossi.[93]

Orașul este artefactul uman prin excelență, un obiect făcut de om care este capabil să depoziteze timp în forma continuei sale deveniri. Orașul transcende deci dimensiunile temporale ale vieților celor care îl construiesc, devenind un mecanism autonom cu un timp propriu, acela al istoriei unui proces, al memoriei lui. Acest mare depozitar artificial este alcătuit material din „artefacte urbane" și devine coincident cu arhitectura care îl alcătuiește. În funcție de rezistența acestor artefacte la vicisitudinile timpului și la modificările continue ale orașului, ele au capacitatea de a deveni permanențe; în acest sens, Rossi identifică cele mai importante două astfel de constante ale orașului ca fiind locuirea – cartierele de locuințe și țesutul urban rezidențial, nu propriu-zis suma materială a tuturor locuințelor individuale – și monumentele, acele obiecte persistente și artefacte caracteristice cu funcție simbolică, inseparabilă timpului și independentă de uz. Locuirea și monumentele sunt elementele primare ale orașului care pot fi de două feluri: fie patologice[94], obiecte moarte, înghețate și fixate muzeal în chihlimbar ca stăvilare împotriva procesului natural de creștere inerent așezării urbane, fie catalitice[95], sincronizate continuei edificări a orașului indiferent de funcțiune și context, însă nu independent de forma lor.

Forma are așadar capacitatea de a păstra memoria acestui proces, iar acest lucru are legătură și cu o înțelegere diferită a locului orașului nu ca spațiu abstract, ca în modernism, ci ca *locus*, element care, la fel ca permanența, este inseparabil de dimensiunea sa temporală. *Locus*-ul este deci determinat atât de topografia /geografia locului propriu-zis, cât mai ales de capacitatea lui de a deveni un teatru al succesiunii continue de evenimente, trecute, prezente și viitoare ce aparțin orașului. Concretizarea *locus*-ului prin artefact, prin arhitectură, îi conferă calitatea de a fi mai mult decât un receptacul al acestei desfășurări de întâmplări; artefactul urban transformă așadar *locus*-ul în *locus solus*, iar arhitectura devine eveniment propriu-zis în oraș, forma singularității și specificității locului. Toate aceste elemente orientează discursul despre oraș și dimensiunea sa istorică înspre potențialul acestuia de martor al memoriei colective, iar acest lucru face ca orașul – colecția totală de

[90] Concepte împrumutate din științe sociale, psihologie, geografie, literatură și artă – *„locus"*, tipologie, model, elemente primare, memorie colectivă etc.
[91] Orașul grădină (Ebenezer Howard), *„La Ville Radieuse"* (Le Corbusier), orașul antic – forum/acropolă etc.
[92] Artefactul urban și corespondențele lui cu opera de artă, arhitectura și limitările ei în raport cu știința, observații incisive la adresa „funcționalismului naiv", completări aduse tezelor propuse de structuraliștii francezi etc.
[93] Aldo ROSSI, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 1-11
[94] Cazul Alhambra – Aldo ROSSI, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 59
[95] Cazul Palazzo della Ragione din Padova și cel al amfiteatrului din Arles, Ibid. p. 20-33, p. 87

locuri specifice și semnificații materializate în forma artefactelor urbane – să aibă capacitatea de a deveni un artefact autonom în sine. Timpul orașului nu mai este așadar cel clasic, al cronologiei, și nici cel modern, al istoriei, ci capătă dimensiunile psihologice ale unui timp al memoriei.

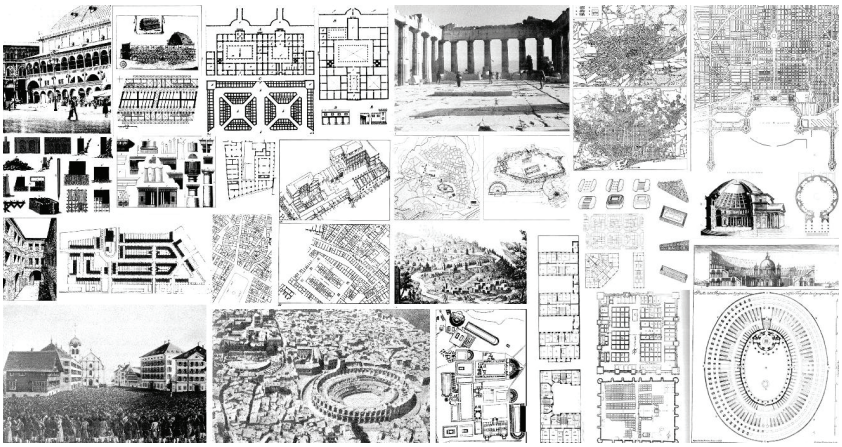


Fig. 11 – Imagini de referință extrase din *„L'architettura della città"* (Aldo Rossi, 1966)

Pentru Rossi, **tipologia se identifică formei,** însă nu este vorba despre formă în sensul convențional al acesteia ca ideogramă abstractă de factură gestaltistă; se înțelege, în schimb, prin formă, construcția și procesul continuu, constructul dublu-dependent de parametrii temporali (nu doar cronologici) și de cei spațiali (nu doar geografici). **Studiul acestor forme este noua morfologie care structurează teoria *rossiană* a orașului.** Trebuie amintit însă și faptul că Rossi nu exclude din discursul său dimensiunile culturală, politică, ideologică, socială, sau economică, toate acestea fiind înțelese ca particularități ale procesului depozitate în forma artefactelor și a orașului, atât conform noii definiții *rossiene* a formei, cât și conform accepțiunii convenționale a acesteia – structura țesutului urban, a cartierelor și a insulelor, parametrii dimensionali și geometria străzilor și a piețelor orașului, delimitarea, rânduirea și subdivizarea teritoriului etc.

Procesul fundamentării teoretice a recuperării orașului echipează însă și metoda de proiectare a lui Rossi, continuând procesul de îmbogățire a imaginarului propriu început încă din primii ani de studiu. Sunt esențiale din acest punct de vedere excursiile și vizitele din Germania, Spania, Portugalia sau Elveția dar și adnotările despre orașe ca Berlin, Barcelona, Vienna sau Paris. Caracterul itinerant al acestui tip de cercetare evocă spiritul unei educații de tip *„Grand Tour"*[96] specifică tradiției profesiei și fundamentală pentru noua

[96] Deși adesea asociată cu tinerii nobilimii britanice, dar mai ales cu „les pensionnaires" (studenții bursieri ai Academiei Franceze de la Roma), călătoria de tip *Grand Tour* era un obicei întâlnit în rândul europenilor de rang înalt, între secolele al XVII-lea și al XIX-lea, de a porni, în jurul vârstei de 21 de ani, pe calea unui drum inițiatic ce putea dura între câteva luni și câțiva ani. Itinerariul frecvent al acestui tip de pelerinaj

școală de arhitectură în care Rossi credea cu tărie, o școală clădită pe *„l'osservazione delle cose”*[97]. Cunoașterea profesiei „la prima mână”, „în teren”, adună, alături de punctele fixe și referințele deja menționate în subcapitolul anterior, noi repere și modele, artefacte urbane și permanențe ale orașului: forumul roman, acropola ateniană, Panteonul, palatul lui Dioclețian din Split, Prato della Valle din Padova, amfiteatrul din Arles, Palazzo della Ragione din Padova, apeductul din Segovia, sau podul din Mérida; toate acestea sunt importante atât din perspectiva concepției despre oraș ca arhitectură, dar și din cea a discursului despre potențialul golului urban, *„il vuoto urbano”*, de a se constitui ca artefact. Câteva dintre reperele enumerate (Palazzo della Ragione, palatul din Split, arena din Arles etc.) devin adevărate embleme ale autonomiei principalelor elemente constitutive ale orașului și chiar simboluri ale disocierii acestora de orice fel de condiționări funcționale. În continuarea acestui inventar de piese-monument, se adaugă însă și tipologii ce aparțin dimensiunii banale a orașului, în special locuirii: *insula romana*, casele gotice medievale, *hof*-urile orașelor din Nordul Europei, cvartalurile socialiste, sau chiar familiarele tipologii lombarde (*„la casa a corte”*[98], sau *„la casa a ballatoio”*[99] care ajung să se materializeze ulterior în proiecte de arhitectură[100]). Repertoriul referențial este îmbogățit și de fascinația lui Rossi pentru potențialul teritoriului și al orașului de a se subscrie unei ordini geometrice abstracte și acaparante: castrele romane (*cardo – decumanus* și întemeierea ritualică), rețeaua ortogonală ca demers topometric de luare în posesie a elementului natural (*centuriatio / limitatio*), dar și exemple ce aparțin unui modernism timpuriu european – planul Vienei și Ringstraße, planul Parisului elaborat de Georges-Eugène Haussmann, planul Barcelonei desenat de Ildefons Cerdà, exemple importante cărora addende ulterioare la noile ediții ale cărții adaugă și profunda admirație a lui Rossi pentru orașul New York.

gravita în jurul studiului civilizației și culturii antice greco-romane, dar și al perioadei Renașterii, iar câteva dintre destinații erau Torino, Milano, Veneția, Florența, Roma, Napoli și, desigur, mai apoi, așezările de pe teritoriul actual al Greciei, sau orașe din Franța și Germania.

[97] *„Trebuie să fim inexacți, dar preciși, să pornim de la simpla observare a lucrurilor, să ne oprim la a privi tot ceea ce ne înconjoară cu foarte mare atenție. Acest fel de a privi lucrurile, de a le observa, reprezintă unica invenție – mărul lui Newton ca școală de arhitectură”* – Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 16 – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992, Electa/The Getty Research Institute, 1999

[98] Casa cu curte interioară

[99] Casa cu galerie/cursivă

[100] Proiectul „San Rocco”, sau proiectul „Gallaratese 2”

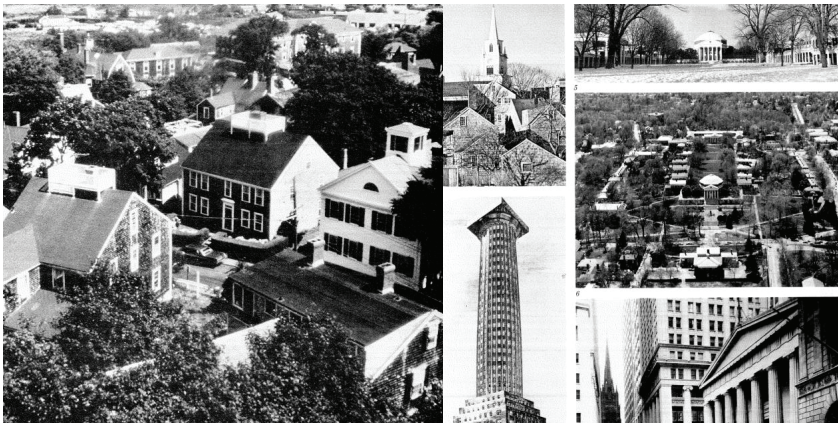


Fig. 12 – Imagini adăugate de Rossi cu ocazia publicării primei ediții a cărții în limba engleză (1984) – A (stânga) – vederea orașului Nantucket, Massachusetts / B (dreapta) – biserica din Nantucket, Universitatea din Virginia, proiectul lui Adolf Loos pentru Chicago Tribune, Wall Street, New York

După Eisenman, blestemul și, totodată, binecuvântarea primei cărți publicate de Aldo Rossi a fost **fundamentarea unei teorii sub forma unui instrumentar la îndemâna arhitectului și nu a unui nou model de oraș.**[101] Teoria *rossiană* a recuperării orașului s-a propagat în anii următori în mod neașteptat relativizându-se și particularizându-se în fel și chip. Acest lucru, deși recunoscut de Rossi abia în 1982 cu ocazia publicării primei ediții în limba engleză a cărții, a fost dintotdeauna o intenție implicită demersului, încă de dinaintea primei sale publicări oficiale. Predispoziția noii teorii a orașului de a se relativiza transpare, așa cum se amintea anterior, din schimbul de scrisori dintre Rossi și Ceccarelli. Aflăm așadar din corespondența celor doi și, mai apoi din cartea propriu-zisă, despre intenția de a structura demersul ca un construct analog *„Desenului din covor"* al lui Henry James.[102] Cartea-artefact este deliberat un proiect neînchis, o carte-mecanism care confecționează uneltele princeps ale unor viitoare alte proiecte și teorii, inclusiv pentru Aldo Rossi. Într-una din notele pierdute printre paginile manuscriselor din arhiva Fondazione Aldo Rossi se află un citat din André Gide (transcris și subliniat de Rossi) care confirmă ideea invitației pe care autorul o adresează cititorului – o convocare la apropierea și libera interpretare a proiectului bibliografic *rossian* deschis. Gide atrage atenția cititorilor asupra existenței simultane a multiplelor lecturi posibile, adăugând totodată faptul că, uneori, particularitățile acestora sunt ascunse chiar autorului însuși:

[101] Aldo ROSSI, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 10

[102] *„La fel ca o pictură, un edificiu sau un roman, cartea devine un artefact colectiv; oricine o poate modifica în fel și chip, indiferent de intenția autorului. Imaginea e clară, la fel ca în nuvela lui Henry James, «Desenul din covor», însă fiecare o percepe într-un fel diferit."* – extras din introducerea scrisă de Rossi pentru prima ediție a cărții sale în limba engleză, Aldo ROSSI, The Architecture of the City, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 13

„Înainte de a încerca să explic altora cartea mea, mă aștept ca alții să încerce să mi-o explice; îmi doresc ca devoalarea și limitarea înțelesurilor ei să se înfăptuiască prin alți autori; asta pentru că, deși știu ce am vrut să spun, nu îmi este clar dacă nu cumva, în final, am omis să spun chiar acel lucru pe care mi-am dorit inițial să-l rostesc."[103]

Cartea ca proiect deschis permite interpretări diferite cu ocazia fiecărei recitiri și reeditări[104]; Rossi însuși transformă treptat *„Arhitectura orașului"* într-un nou proiect, **„Orașul analog".** Frumusețea primei ediții în limba engleză a acestei publicații constă tocmai în faptul că pune laolaltă toate aceste completări ulterioare, desăvârșind vocația cărții-artefact de a păstra memoria devenirii ei, la fel ca artefactele orașului. Cartea se constituie așadar ca vehicul ce permite dialogul autorului cu el însuși, dar și cu cititorii acestuia. La un timp după publicarea cărții, Rossi se arată impresionat de ecourile ei puternice în interiorul profesiei și este măgulit de admirația adepților de pretutindeni; *rossienii* sunt asimilați instituției fictive numite *„Academia incomparabililor"*[105], „școala" în numele căreia Rossi elaborează un curios elogiu sub forma unui scurt fragment pierdut astăzi printre paginile nepublicate ale manuscriselor din arhivele fundației omonime:

„Academiei incomparabililor,

Prea Excelent Custode, Arcadieni neașteptat de viteji, sârguincioși Auditori, Cuvioși Părinți și Înalți Clerici,

Vă rog să primiți cele câteva rânduri umile din partea celui care, aflat la depărtare de Voi, se consideră nefericit și debusolat. Pierdut în amețitoarea fugă continuă și uluit în fața învățăturilor voastre incomparabile, am experimentat principiul Academiei. Am încercat în același timp să înțeleg necunoscutul indistinct și să mă opresc în loc pentru a admira contopirea uimitoare dintre ceea ce întrevedeam a fi la început și ceea ce s-a arătat a fi în definitiv, cu alte cuvinte, dimensiunea sacralității acestor lucruri. Mi-am imaginat totodată că sacralitatea se manifestă atât în viața de zi cu zi, cât și în știință; așa s-a întâmplat ca acest lucru să se petreacă dintr-o dată, brusc, ca saltul unui lup, iar acest lup, Cuvioși Părinți, m-a urmărit în drumurile mele până înapoi în Patria de unde am pornit. Voi toți m-ați învățat ce sunt aceia eroi, și mi-ați demonstrat că, prin învățăturile voastre, sunteți tributari și asemănători acelor spirite virtuoase ale Antichității; mă întreb însă astăzi dacă nu

[103] Extras dintr-unul din manuscrisele lui Rossi pentru cartea sa; cunoaștem din corespondența cu Ceccarelli că, la acel moment, citise de puțin timp „Desenul din covor" de Henry James – manuscrisul se află astăzi în arhiva Fondazione Aldo Rossi din Milano

[104] În 1966 este publicată prima ediție în limba italiană; în 1970 apare cea de-a doua ediție în limba italiană; în 1971 apar primele ediții ale cărții în spaniolă și portugheză; în 1973 este publicată cea de-a treia ediție în limba italiană și prima ediție a ei în germană; în 1981 apare prima ediție în limba franceză; în 1982 este publicată prima ediție a cărții în limba engleză – una dintre cele mai importante republicări atât datorită introducerii scrise de Peter Eisenman, cât și datorită anexării tuturor celorlalte introduceri scrise de către Rossi în intervalul de timp 1966-1981

[105] Sintagma pe care Rossi o folosește atunci când se adresează indirect *rossienilor* este o reinterpretare a „Clubului incomparabililor" din romanul lui Raymond Roussel (*„Impressions d'Afrique"*, 1909)

cumva viața eroului poate fi sursa unei anume dizolvări, dacă cumva acestuia îi este interzis să plângă, sau dacă nu cumva existența lui este privată de speranță și consolare divină; mângâieri de tipul celor pe care rareori le-am întâlnit în viață, sau în artă și meșteșug; sau pe care le-am întrezărit poate doar în delirul imaginației care fundamentează opera fondatorului acestei excepționale Academii. Vă trimit acum în dar ultima mea realizare ce s-a înfăptuit la Padova, oraș al îndrăgiților Academicieni, și vă rog să binevoiți a-l primi cu indulgență, sau chiar cu bucurie. Am primit cu umilință tot ceea ce am învățat de la Voi, iar toate lucrurile bune care s-au întâmplat Vi se datorează în totalitate. Singurul meu merit este acela al obsesiei pentru lucrurile nelămurite, rămase nerezolvate; locus-ul care pentru altcineva ar fi putut fi liniște placidă este, pentru mine, nostalgie și speranță. Fie ca cel mai tânăr dintre voi să aibă puterea de a reînvia acest mister cu dragoste cinstită și o bine-meritată glorie. Voi, eruditi savanți, ați învățat să fiți indulgenți în fața cunoștințelor mele incomplete și fragmentare; ați încercat să înțelegeți dificultățile și neajunsurile artei mele în stadiul în care ea se găsește acum. V-am vorbit despre tipologii și am încercat să demonstrez, în confuzia generală a lumii, principiul nostru eminamente clar care este martor al manifestării unei unice experiențe pe care o împărtășim, dar și faptului că nu există nicio altă formă dincolo de coridoarele Academiei care distribuie nenumărate încăperi uniforme printre umbre și lumini, printre vorbe și momente de liniște. Am vorbit și despre semne, însă n-am putut spune mare lucru despre extaz, neputând să-mi expun rănile în fața voastră. Însă Voi cunoașteți cu siguranță slăbiciunea nebună și neajunsurile științei, iar Prea Excelentul Custode este martor al acestei certitudini."[106]

Dimensiunea poetică a acestui elogiu rămas nepublicat arată dificultatea demersului științific ca efort de autocenzură a manifestării oricăror mărunte urme de sensibilitate ale autorului, un sacrificiu enorm redus la o necesară concluzionare definitivă a rolului de cercetător și o descătușare ulterioară a propriei subiectivități, o deliberată contaminare a profesiei cu parametrii identitari ai autorului. [107]

Aceasta este cheia în care trebuie înțeleasă nevoia „depășirii orașului" ca etapă esențială antemergătoare „descoperirii propriei arhitecturi". În urma acestui îndelungat proces

[106] Note dactilografiate aflate astăzi în arhiva Fondazione Aldo Rossi din Milano – traducere proprie după citatul din limba italiană extras din cartea lui Beatrice LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla "città analoga",* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 222

[107] Aldo Rossi recunoaște acest lucru în paginile *„Autobiografiei științifice"* atunci când amintește de sentimente anume care l-au legat de orașele pe care era obligat să le cerceteze cu obiectivitate, și nu cu pasiunea și fervoarea trăirilor călătorului – *„Mi-am reprimat amintirile și, în același timp, m-am folosit de impresii urbane: în spatele sentimentelor căutam legi clare ale unei tipologii atemporale... Am citit cărți despre geografie urbană, topografie și istorie, ca un general care vrea cu tot dinadinsul să cunoască fiecare câmp de luptă posibil. Am luat la picior orașele Europei cu scopul de a le descifra planurile și de a le clasifica tipologic. Ca un îndrăgostit împins de egoism, am ignorat adesea sentimentele ascunse pe care le aveam pentru acele orașe."* – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 16

științific de apropriere a orașului, el este acum cunoscut și deținut, dimensiunea psihologică a acestuia ca artefact al memoriei colective se suprapune după acest moment condiției psihologice a propriului imaginar în care orașul este depozitat și ulterior transformat în mecanism inseparabil de metoda de lucru. Această transformare este parcursă separat ca proiect distinct de sine stătător, proiectul prin excelență, „Orașul analog".

Tendința

istoria-depozitar, autonomia disciplinei și arhitectura rațională

Nevoia recuperării orașului plana deasupra intenției de refundamentare a profesiei încă din anii '50, însă neorealismul italian s-a arătat a fi insuficient echipat pentru a face față acestei semnificative provocări, iar ceea ce Paolo Portoghesi proclama a fi mișcarea *„Neoliberty",* alternativa noii generații, avea, cel puțin la nivel declarativ, trăsăturile unui avânt revoluționar încă necopt și prea disparat pentru a se putea cristaliza într-o mișcare culturală propriu-zisă. Numirea idealurilor și primii pași în această **direcție a recuperării critice a istoriei și a dobândirii unei mult-sperate autonomii a disciplinei** fuseseră făcuți, însă a mai durat încă aproximativ un deceniu până la coagularea lor propriu-zisă sub forma grupului ce avea să fie numit *„La Tendenza".* Apogeul îndelungatului proces de clarificare s-a concretizat cu ocazia celei de-a celei de-a XV-a ediții a Triennale di Milano, din 1973, iar istoria devenirii acestui sincronism este surprinsă cu precizie în paginile publicației-manifest care a acompaniat evenimentul, *„Architettura Razionale".*[108] Proclamarea noii raționalități se diferenția însă de raționalismul italian din perioada modernistă și, în general, de orice fel de formă de rațiune căutată în altă parte decât în natura intrinsecă a profesiei și a propriei sale istorii.

Publicarea cărții lui Rossi, *„Arhitectura orașului"*, în 1966, l-a certificat ca protagonist al grupului ce avea să fie numit șapte ani mai târziu. Trebuie înțeles însă că *„La Tendenza"* nu s-a ivit deodată, de nicăieri, ca moment de neașteptată potrivire a spiritului teoretic al profesiei în Italia. În principiu, odată cu episodul *„Casabella Continuità"* din anii '50-'60, avântul critic recuperator al „tinerilor coloanelor" a căpătat amploare și ecouri dincolo de limitele orașului Milano. În 1963, Francesco Tentori prezintă un grup foarte eterogen de arhitecți din Milano, Udine și Trieste sub numele *„Incontri del Biliardo"*[109], aproximativ

[108] Ezio BONFANTI, Rosaldo BONICALZI, Aldo ROSSI, Massimo SCOLARI, Daniele VITALE, *Architettura razionale. Saggi. Triennale di Milano, Sezione Internatzionale di Architettura,* Franco Angeli, Milano, 1973

[109] Din grupul *„Incontri del Biliardo"* (întâlniri la biliard) făceau parte Aldo Rossi, Nino Dardi, Vittorio Gregotti, Cesare Pellegrini, Gian Ugo Polesello, Francesco Tentori, Guido Canella etc. – Massimo SCOLARI, *Avanguardia e nuova architettura* (*Architettura razionale. Saggi. Triennale di Milano, Sezione Internatzionale di Architettura,* Franco Angeli, Milano, 1973) – extras din K. Michael HAYS, *Architecture Theory since 1968,* MIT Press, Cambridge, 1998, p. 124-145

aceleași personaje pe care Giancarlo De Carlo le critica la momentul plecării sale din redacția revistei *„Casabella Continuità”*; toate aceste evenimente antemergătoare au strâns legăturile care aveau să culmineze un deceniu mai târziu, în cadrul expoziției *„Architettura-Cittá”*, cu proclamarea noii *„Architettura Razionale”*, un curent cultural, și nu un stil, la care aveau să adere în final și o parte dintre maeștrii noii generații (Ernesto Nathan Rogers, Giuseppe Samonà, sau Ludovico Quaroni). Această adeziune nu era însă o formă de renunțare la propriile principii neorealiste conturate în anii de după război în fața unui nou curent, ci mai degrabă, **o formă de a gira desăvârșirea unui îndelungat proces.**



Fig. 13 – A (stânga) – membrii grupului *„La Tendenza”* fotografiați în fața primei iterații a Orașului Analog, pictura lui Arduino Cantafora (1973) / B (dreapta) – coperta publicației-manifest *„Architettura Razionale”*

Obositorul schimb de generații de tip curent-contracurent, care condamnase istoria arhitecturii la o perpetuă pendulare, lăsa loc acum pozițiilor mediatoare și acceptării unui anume grad de relativizare a „adevărului unic” al idealului unei mișcări culturale.[110] *„La Tendenza”* este deci un curent de o factură diferită, o inițiativă care refuză convenționalismul congreselor și întrunirilor solemne care dictaseră în ultimii ani reguli și stiluri, sub autoritatea unor acronime emblematice (CIAM, MIAR etc.). Manifestul arhitecturii raționale este lax, conturat ca un apel firesc la rațiune și principii cuprinzătoare, și nu la rețetare de proiectare, ideologii înflăcărate și decaloguri axiomatice; acesta este, de fapt, și motivul pentru care spiritul arhitecturii noii generații nu s-a putut institui definitiv sub un nume radical, ci a ajuns să se numească pur și simplu „Tendința” – o anume pornire cu un scop dificil de formulat care părea să transpară ca aspirație colectivă a arhitecților

[110] Trebuie menționat totuși faptul că, în ciuda indulgenței și a dimensiunii atotcuprinzătoare a teoriei și idealurilor grupului „La Tendenza”, acesta se fundamenta totuși și pe o oarecare poziție antagonică în raport cu așa-numita „avangardă italiană” conturată în jurul anilor 1960 (9999, Superstudio, Archigram); Massimo Scolari spunea că dimensiunea avangardistă a acestor episoade nu avea legătură cu arhitectura, ci mai degrabă cu o iconografie utopică care a refuzat necesara clarificare a disciplinei, hotărând să nu fie nici măcar nocivă, ci pur și simplu inutilă – Ibid. p. 129; existau însă poziții vehemente din partea unor arhitecți ca Bruno Zevi sau Giancarlo De Carlo care refuzau acceptarea oricăreia dintre cele două tipuri de abordare

italieni de aproape trei decenii (1945-1975).[111] Poate că piesa cea mai grăitoare care condensează acest interval este coincidența dintre primele intenții cuprinse în documentul programatic al *„Movimento di Studi per l'Architettura"* din aprilie 1945 și publicația-manifest din 1973. Adunarea „tuturor arhitecților de tendință analogă" (limba italiană: *„tutti gli architetti di tendenza analoga"*)[112] este descrisă ulterior de Ernesto N. Rogers într-un articol publicat în revista „Domus" ca fiind elementul mediator necesar:

> *„A vorbi despre tendință este, în definitiv, un act de modestie care inserează activitatea individului în cultura epocii sale și o transferă mai departe contribuind la scrierea istoriei."*[113]

Mai târziu, vorbind pe marginea acestor lucruri, Rossi încearcă să lămurească raportul intim care se stabilește între autonomia disciplinei dependentă doar de rațiunile ei interioare, istoria acesteia ca depozitar patrimonial al profesiei și alegerile anume pe care arhitectul le face în încercarea de a enunța noi teorii:

> *„Arhitectura și teoriile arhitecturii, ca tot restul lucrurilor, pot fi descrise de anumite concepte determinate care, la rândul lor, nu sunt absolute și neutre. Nicio idee nu este așadar neutră, ci are capacitatea de a modifica, în funcție de importanța sa, felul în care privești lumea. În arhitectură, problema cunoașterii a avut întotdeauna de-a face cu chestiunile legate de tendințe și căutări. O arhitectură fără o anume tendință nu are nici teren, nici mijloace pentru a se manifesta. Așa se face că atunci când fundamentezi o teorie de arhitectură, chiar și raportul cu istoria este un raport al căutărilor anume... Lipsa unei tendințe demonstrează uneori gratuitatea multor cercetări care se dovedesc a fi improvizații ale căror martori suntem. Raportul dintre analiză urbană și proiectare este așadar o problemă care poate fi rezolvată exclusiv în limitele unei astfel de tendințe, în interiorul unui anume sistem care nu poate admite rezolvări neutre."*[114]

Proclamarea unei atitudini a arhitecților față de propriul lor meșteșug și tradiția acestuia se concretizează așadar sub forma acestei potriviri dintre proiectul început de maestru (Rogers) și construit /fundamentat ulterior de discipol (Rossi); însă dimensiunea relativistă a manifestului este totodată și sursa instabilității lui. Stabilirea raportului autonom al

---

[111] În 1975 se fac demersurile care aveau să conducă la conturarea primei ediții a unei Bienale de Arhitectură de sine stătătoare – în timpul mandatului lui Carlo Ripa di Meana (1974-1979) ca președinte al Bienalei din Veneția, secțiunea de arhitectură din cadrul evenimentului s-a extins într-atât de mult încât a fost necesară numirea unui arhitect ca director al secției de arte vizuale (Vittorio Gregotti).

[112] „Movimento di studio e di propaganda per l'architettura, 20 aprile 1945", *Il Movimento di Studi per l'architettura,* Laterza, Roma, 1995, p. 207 – extras din cartea lui Beatrice LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla "città analoga",* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 29

[113] Ernesto Nathan ROGERS, „Elogio alla tendenza", *Domus no. 216,* decembrie 1946, p. 2-3 – ibid., p. 30

[114] Aldo ROSSI, „L'architettura della ragione come architettura di tendenza", Catalogul expoziției *Iluminismo e architettura del '700 veneto,* Castelfranco, Veneto, 1969 – extras din cartea cu eseurile lui Aldo Rossi curatoriată de Rosaldo BONICALZI, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, CLUP, Milano, 1975, p. 370-379

arhitecturii cu istoria ei, dar mai ales predispoziția celor două de a se particulariza și individualiza ca instrumente aflate la îndemâna arhitectului și a căutărilor sale subiective, anunță dizolvarea aproape imediată a grupului *„La Tendenza”* după momentul 1973. Pe de altă parte, această realitate arată cât de naturală este conturarea ulterioară a teoriei *rossiene* ca proiect eminamente autobiografic. *„La Tendenza”* este probabil ultima manifestare care se străduiește să adune sub stindardul unui scop comun un grup de arhitecți; după acest moment, imposibilitatea unei ortodoxii teoretice devine certitudine, iar expozițiile de arhitectură și manifestările culturale din cadrul profesiei vor fi mai degrabă ocazii de celebrare a abordărilor individuale și a căutărilor personale ale arhitecților invitați să-și expună poziția în raport cu o temă comună. Acesta este, de fapt, spiritul postmodern (fără a se confunda cu direcțiile stilistice postmoderniste), iar orice încercare de a-l regăsi sub forma unui manifest al în paginile publicației *„Architettura Razionale”* trebuie abandonată atâta vreme cât, în fapt, toată această teorie se conturează mai degrabă ca un anti-manifest, o articulare de gânduri și considerații despre profesie care nu sunt deloc categorice, prescriptive și exclusive.

Se vor detalia în continuare câteva dintre principiile enunțate de grupul *„La Tendenza”;* trebuie precizat însă că vor fi disociate punctele cheie ale curentului de particularitățile mai degrabă subiective ale metodei *rossiene* care vor fi analizate separat, în special în ceea ce privește importanța analogiei ca procedeu esențial.[115] Orașul este asimilat deci ca element esențial refundamentării arhitecturii – este piesa pe care Anthony Vidler o numește cea de-a „treia tipologie”[116], elementul care prilejuiește desăvârșirea meșteșugului și a disciplinei arhitecturii și înzestrând-o cu instrumentele necesare evidențierii ei ca entitate autonomă – clasificările tipologice ale edificiilor orașului, morfologia urbană, elementele primare, monumentele și materializarea tuturor ca formă-construcție constituită în timp. Toate acestea sunt inseparabile de propria lor istorie, care, odată înțeleasă din perspectiva unei noi temporalități a-cronologice, timpul psihologic al memoriei, se eliberează de structura Ei clasică de parcurs progresiv liniar. Istoria arhitecturii devenită memorie este înțeleasă ca unic eveniment neîntrerupt „moștenit” de arhitect. Anti-istoricismul Mișcării Moderne face așadar loc istoriei-memorie ca mare depozitar al patrimoniului profesiei, *„cultura*

[115] Expoziția din 1973 în jurul căreia s-a coagulat mișcarea culturală „La Tendenza” a reprezentat nu doar prilejul publicării manifestului *„Architettura razionale”,* ci și ocazia cu care a fost prezentată public prima reprezentare a orașului analog, panoul *„La città analoga”* pictat de Arduino Cantafora; dacă pentru ceilalți membri ai grupului „La Tendenza” „orașul analog” era mai degrabă reprezentarea alegorică a unei teorii generale și a unor intenții și idealuri colective, pentru Rossi acesta avea dimensiunile literale ale unui procedeu valid de confecționare a arhitecturii și orașului, o metodă de proiectare.

[116] Pentru Vidler, prima tipologie se constituie pe baza modelului naturalist al arhitecturii (coliba primitivă a lui Marc-Antoine Laugier), iar cea de-a doua tipologie este o consecință directă a modelului artificial, mecanismul („mașina de locuit” a lui Le Corbusier); în baza acestei clasificări, cea de-a treia tipologie, orașul, este singura care are propria-i natură intrinsecă și autoreferențială, un element a cărui materie constitutivă, deși nu poate fi separată de devenirea ei socială, politică și culturală, este în mod fundamental constituită pe baza dimensiunii formale a artefactelor care o alcătuiesc – Anthony VIDLER, „The Third Typology”*, Oppositions 7,* The MIT Press, 1976 – extras din cartea publicată de Kate NESBITT, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995,* Princeton Architectural Press, New York, 1995, p. 258-263

arhitecturii ca recipient care învăluie în aceeași lumină a unui amurg static toate formele, stilurile și obiectele ca piese nediferențiate și evenimente concomitente"[117]. Arhitectul este, din acest moment, contemporan istoriei într-un timp al prezentului continuu, iar conștiința acestui fapt devine literalmente cel mai important element al noii arhitecturi raționale, *„la ragione principale"* și *„raison d'être"*.

Trebuie totuși amintit faptul că istoria-depozitar a nou-teoretizatei discipline nu este un loc al **experimentelor eclectice** de tip *„École des Beaux-Arts"* în care descompunerea indiferentă, recompunerea stilistică și imitația formală constituiau doar un alt fel de rețetar la fel de reductiv în relație cu noțiunea de „tip" ca și funcționalismul. Studiul formei nu avea legătură cu particularitățile estetice ale acesteia, ci căuta să se identifice cu trăsăturile difuze ale tipului, cu ideea arhitecturii și, deci, cu esența ei. Dificultatea formulării unei teorii clare pe baza acestor principii greu de sintetizat sub forma unor dictoane clare a dus la **interpretări diferite în lucrul cu acest nou „cufăr" al memoriei**, iar astfel de interpretări au făcut ca principiile mișcării *„La Tendenza"* să se relativizeze în funcție de subiectivitatea fiecărui membru fondator. Relativizarea și subiectivizarea teoriei istoriei ca memorie poate fi înțeleasă mai bine studiind în paralel proiectele a trei dintre cei mai notabili arhitecți italieni care făceau parte din gruparea *„La Tendenza":* Manfredo Tafuri, Vittorio Gregotti și Aldo Rossi.

Pentru Manfredo Tafuri istoria este depozitarul „utopiilor, eșecurilor și trădărilor"[118], un loc steril care, în accepțiunea acestuia, nu poate niciodată oferi o metodă de proiectare dincolo de soluțiile „de-a gata", deja probate anterior și epuizate; Tafuri găsește imposibilă formularea parametrilor operaționali ai unei practici convenționale propriu zise și care să fie fidelă acestui spirit, iar proiectul său se focalizează cu strictețe și minuțiozitate exclusiv pe teoria și istoriografia disciplinei arhitecturii. De cealaltă parte a acestei abordări, Rossi și Gregotti sunt practicienii *par excellence* ai grupului, doi reprezentanți ale căror abordări istorice sunt cvasi-opozabile, însă integrabile cuprinderii teoretice a noii arhitecturi raționale anunțate de *„La Tendenza"*.

În cazul lui Vittorio Gregotti, instrumentalizarea istoriei pare să stea sub auspiciile momentului din care se produce privirea înăuntrul „cufărului", o atitudine istorică de tip *„noli me tangere"* care își refuză orice luare în posesie impulsivă; observația precedentelor istorice este o formă de cunoaștere, tradiția profesiei este asimilată, însă toate acestea nu se pot transforma imediat în materia primă necesară confecționării noii arhitecturi. Rațiunea metodei este în bună parte încă tributară privirii raționalist-moderniste și corespunde unui tip de apropriere a tipului /modelului prin erodarea /șlefuirea și abstractizarea superficială a

[117] Francesco TENTORI, „D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous", *Aspetti dell'arte contemporanea*, Edizioni dell'Ateneo, 1963, p. 265 – extras din articolul publicat de Massimo SCOLARI, *Avanguardia e nuova architettura* (*Architettura razionale. Saggi. Triennale di Milano, Sezione Internatzionale di Architettura,* Franco Angeli, Milano, 1973) – K. Michael HAYS, *Architecture Theory since 1968,* p. 132
[118] Ibid., p. 132

istoriei; este vorba deci despre o „căutare" de tipul celor care descriu „tendința", sau maniera.

> *„Istoria se prezintă ca o ustensilă curioasă, iar cunoașterea ei este și trebuie să fie indispensabilă; totuși, odată cunoscută, se dovedește a nu putea folosită în mod direct. Istoria este, de fapt, ca un coridor prin care ești nevoit să treci pentru a-ți putea fi accesibilă, cu toate acestea, traversarea coridorului nu îți dezvăluie nimic despre cum anume trebuie să mergi."*[119]

Pentru Aldo Rossi, raportarea la istorie este una mult mai directă și dezinvoltă. Copleșit de bogatul inventar patrimonial al profesiei, Rossi vede acest mare depozitar ca pe o colecție de piese care pot fi descompuse mecanic și rearticulate, extrase ca atare din „cufăr" și montate în noi configurații. Presupusa ecuație a „Arhitecturii orașului", colecția de precedente istorice atașată acesteia în carte, predispoziția structuralistă, sau pasiunea pentru procedeele logice literare de un inepuizabil potențial ale lui Raymond Roussel, sunt doar câteva dintre piesele care alcătuiesc metoda *rossiană* de proiectare.

Instrucțiunile după care toate acestea se pun laolaltă și capătă validitate teoretică sunt regăsite în *capriccio*-ul *palladian* al lui Canaletto, emblema orașului analog. Din acest moment, instrumentarul dobândit odată cu studiul analitic al orașului se completează cu instrucțiunile lui de folosire, **analogia ca *modus operandi.***

> *„Toate aceste lucruri dezvăluie un interes, o tendință, trecută și prezentă, pentru o arhitectură a rațiunii. Interesul pentru aceste arhitecturi are legătură cu principiile compoziționale ale construcției logice care le dă viață. (...)Este importantă formularea unei ipoteze a teoriei proiectării arhitecturii în care elementele sunt prestabilite și predefinite din punct de vedere formal; semnificația care se arată la finalul unei astfel de operațiuni proiectuale este sensul autentic, imprevizibil și original al demersului."*[120]

La o primă vedere, metoda lui Gregotti pare firească, rațională și în acord cu o anume judecată critică premergătoare procesului, în vreme ce procedeele lui Rossi descriu metoda de proiectare ca sumă a mecanismelor imitației și juxtapunerii formelor și a precedentelor istorice. Pe de altă parte, o critică la fel de reductivă l-ar putea acuza pe Gregotti de simpla atenuare a limbajului rațional modernist sau de adaptarea lui la tipologii familiare; o astfel de înțelegere ar putea justifica și valida mai degrabă metoda lui Rossi fie prin indiferența față de natura estetică /stilistică a pieselor articulate în timpul procesului de proiectare, fie prin interesul lui (declarat) pentru caracterul autonom al artefactului final – asamblajul cu imprevizibila viață ce urmează proiectului după finalizarea execuției lucrărilor. Ambele variante justificatorii par să aibă o anume validitate; totuși, în vreme ce prima pare să

[119] Ibid., p. 133
[120] Aldo ROSSI, „L'architettura della ragione come architettura di tendenza", Catalogul expoziției *Iluminismo e architettura del '700 veneto,* Castelfranco, Veneto, 1969 – extras din cartea cu eseurile lui Aldo Rossi curatoriată de Rosaldo BONICALZI, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, CLUP, Milano, 1975, p. 370-379

vorbească despre Aldo Rossi postmodernistul, cea de-a doua schițează un portret mai fidel al acestuia, anunțând dizolvarea treptată a interesului pentru arhitectură – decorul teatrului vieții, și intensificarea fascinației pentru caracterul imprevizibil și ne-proiectabil al acesteia, viața care ocupă arhitectura – evenimentul excepțional, piesa de teatru, actele și scenele, actorii și nuanțele irepetabile ale tuturor acestora.

Tafuri, prieten apropiat și coleg de „congregație teoretică" al celor doi arhitecți, își ia asupra lui, ca întotdeauna, dificila misiune de a scruta și decanta teoria din spatele celor două abordări. Punerea față în față a lui Gregotti cu Rossi îl face pe criticul grupului *„La Tendenza"* să recurgă, la rândul lui, la o analogie[121]. Sentința *tafuriană* finală are dimensiunea unei dialectici care alătură tandemul metodologic Gregotti – Rossi cuplului exemplar de monumente berlineze ce tocmai fusese inaugurat: Neue Nationalgalerie (Mies van der Rohe, 1968) – Berliner Philharmoniker (Hans Scharoun, 1963). Pentru Tafuri, relativizarea acestei noi rațiuni a arhitecturii italiene lăsa loc de numai două posibile alternative: „învăluirea în liniște, sau pătrunderea în parcul de distracții (...) geometria, sau haosul (...) ordinea, sau dezordinea". Se poate considera totuși că, în ciuda oricăror afinități ale criticului, hotărâtorul verdict este injust, sau cel puțin incomplet; atât în cazul monumentalului diptic urban berlinez, cât și în cazul cuplului de arhitecți Gregotti – Rossi, situația ascunde anumite subtilități și nuanțe. În acest sens, trebuie admis faptul că există posibilitatea ca absolutismul formal-estetic și aparenta ordine geometrică să se poată grefa metodologic pe fondul manierismului, al impulsiunii iraționale, sau chiar al aleatoriului; de cealaltă parte și într-o egală măsură, aparenta dezordine capricioasă poate fi în unele situații doar voalul unei metode precise descrisă de logică și rațiune. În lumina acestor lucruri, citatul care deschide cea de-a doua publicație a lui Rossi, „Autobiografia științifică", pare să capete mult mai multă însemnătate:

> *„Am simțit că dezordinea lucrurilor, oarecum limitată și sinceră, ar corespunde cel mai bine stării noastre de spirit. Am detestat, totuși, dezordinea arbitrară care dădea seama unei indiferențe față de ordine, unui fel de opacitate morală, de satisfăcătoare stare de bine și uitare. Atunci, spre ce aș fi putut aspira în meșteșugul meu? Cu siguranță spre lucruri mărunte, fiind conștient că posibilitatea celor mărețe era exclusă din punct de vedere istoric"* [122]

Astfel de alăturări paradoxale și de situații neclare, neunivoce, cu mai multe chei de interpretare, descriu în final volatilitatea grupului *„La Tendenza"*. Singurul episod de stabilitate al acestui curent, dacă ni se permite să-l numim așa, a fost expoziția din 1973. Totuși, dizolvarea mișcării nu a avut nimic în comun cu disoluțiile istorice ale prestigioaselor întruniri și congrese de până atunci; dezagregarea curentului noii raționalități nu a fost prilejuită deci de o desincronizare dintre idealurile sale și un nou zeitgeist care să

[121] Massimo SCOLARI, Avanguardia e nuova architettura (Architettura razionale. Saggi. Triennale di Milano, Sezione Internatzionale di Architettura, Franco Angeli, Milano, 1973) – K. Michael HAYS, Architecture Theory since 1968, p. 134

[122] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981 – citatul din carte ales de Rossi pentru introducerea celei de-a doua publicații a lui

le invalideze. Momentul cuprinderii tuturor acestor lucruri în cadrul trienalei din Milano, respectiv în paginile așa-numitului tratat al „arhitecturii raționale", a reprezentat pur și simplu clipa de convergență colectivă a teoriei și spiritului arhitecturii, urmată apoi de o imediată divergență; energia acumulată nu s-a pulverizat, ci s-a fracționat în suma drumurilor spre desăvârșire a tuturor proiectelor personale adunate până atunci sub egida noii rațiuni a disciplinei. Așadar, fixarea istoriei-depozitar și declararea autonomiei profesiei au fost echivalente maturizării profesionale a membrilor grupului – „depășirea orașului și descoperirea propriilor arhitecturi". Pentru Rossi, relaxarea preocupării științifice și pornirea pe drumul propriului proiect autobiografic a coincis cu fixarea metodei analogiei și a „raționalismului exaltat"[123]:

> *„Acum, cred că adevărata problemă în arhitectură este construcția unui astfel de sistem logic, valabil în sine, indiferent de dezacordul dintre vocația științifică a arhitecturii și artă; un dezacord care este refuzat de raționalismul convențional și accentuat de raționalismul exaltat. Acesta din urmă, în esență, încearcă să izoleze rațiunea științifică – și, în încercarea de-a face acest lucru, oferă poate cele mai riguroase contribuții – prefigurând în final incapacitatea ei atât sentimentală, cât și rațională, și construind o lume care să poată garanta și satisface nu doar nevoile logice ale omului, dar și pe cele intelectuale. Chiar și o astfel de arhitectură se poate revendica drept raționalistă și conformă exigențelor raționale, singura diferență fiind încercarea constantă a acesteia de a-și depăși parametrii inițiali surmontând fundamentele exclusiv logice. De aici se ivește lupta și indignarea lui B. (Étienne-Louis Boullée) în numele arhitecturii imaginare și al artei fantastice, dar și continua preocupare paralelă pentru chestiunile tehnice, distributive și practice ale proiectelor lui. Așa se face că arhitectura ca poem nu are nimic de-a face cu arbitrarul. Odată identificată opoziția interioară a acestui sistem binar al meșteșugului/artizanatului și artei, al teoriei și autobiografiei, unii artiști încearcă să-l speculeze și să-l consume până la suprimarea limitelor clasice dintre real și inteligibil, dintre rațiune și pasiune. În acest sens vorbesc despre un raționalism exaltat, emoțional și metaforic."*[124]

[123] *„Desigur, raționalismul convențional pretinde că derivă întregul proces arhitectural din principii, în timp ce acest raționalism exaltat, de B. și alții, presupune o încredere (sau credință) care luminează sistemul, dar este în afara acestuia."* – Aldo ROSSI, „Introduzione a Boullée", introducerea scrisă de Rossi odată cu traducerea în italiană a cărții lui Étienne-Louis Boullée, „Architecture : essai sur l'art" – Architettura. Saggio sull'arte, Marsilio Editori, Padova, 1967, p. 7-24 – extras din cartea cu eseurile lui Aldo Rossi curatoriată de Rosaldo BONICALZI, Scritti scelti sull'architettura e la città, CLUP, Milano, 1975, p. 346-365

[124] Ibid.

„Uitarea arhitecturii”

> *„Pentru a fi semnificativă,* ***arhitectura trebuie uitată*** *sau trebuie să prezinte doar o imagine de reverență care ulterior* ***să se confunde cu amintiri.*** *”*[125]

> *„Autobiografia proiectelor mele este singurul mijloc prin care pot vorbi despre acestea. Știu, de asemenea, că într-un fel sau altul nu contează. Poate că acest lucru face referire din nou la uitarea arhitecturii și* ***poate este deja uitată când vorbesc despre orașul analog,*** *sau când spun de nenumărate ori pe parcursul acestui text că fiecare experiență îmi pare a fi definitivă, că îmi este dificil să definesc un trecut și un viitor”*[126]

> *„Așa cum am spus,* ***«Uitarea arhitecturii» îmi pare a fi un titlu mai potrivit pentru această carte****, de vreme ce, deși pare că vorbesc despre o școală, un cimitir, un teatru, ar fi mai corect să spun că vorbesc despre viață, moarte, imaginație.”*[127]

Cutia Pandorei

metoda analitică, procedeul analogiei și dimensiunea autoreflexivă

Se poate spune, din nou, că delimitarea cronologică precisă a unor intervale biografice care se succed ca episoade separate este o sarcină dificilă sau, mai degrabă, un lucru imposibil. În consecință, deși subcapitolele din desfășurarea acestei prime părți urmăresc o cronologie fidelă devenirii teoriei *rossiene* a arhitecturii, temele, subtemele, preocupările și piesele esențiale care alcătuiesc acest construct ca proiect deplin se regăsesc în proporții diferite în fiecare dintre cele șase fragmente în parte, iar limitele acestora sunt întotdeauna difuze, neputând fi legate exclusiv de momente anume. Contururile neclare ale propriei istorii coincid cu particularitățile prezentului continuu al istoriei orașului ca memorie, iar arhitectura ca disciplină stă fixată între acești doi parametri: orașul, obiect al investigației analitice, și sinele, obiect al introspecției psihologice autobiografice. Rossi intuise acest lucru încă din finalul primei sale publicații:

> *„Poate că legile neștiute ale orașului sunt exact ca acelea care guvernează viața și destinul omului. Orice biografie își are propriul interes, chiar dacă aceasta este circumscrisă intervalului limitat cuprins între naștere și moarte. Cu siguranță, arhitectura orașului, lucrul uman prin excelență, este semnul fizic al acestei biografii, dincolo de semnificațiile și sentimentele cu ajutorul cărora o interpretăm și o recunoaștem.”*[128]

[125] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 45
[126] Ibid., p. 53
[127] Ibid., p. 78
[128] Aldo ROSSI, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 163 MIT

Juxtapunerea și confundarea memoriei colective a istoriei orașului cu memoria afectivă a biografiei arhitectului-cercetător deformează definitiv parametrii teoriei, configurând-o în final sub forma *„Autobiografiei științifice”.* Similar noii ecuații a orașului, și biografia lui Aldo Rossi este fixată de câteva „elemente primare”, **borne prime** care cristalizează și sintetizează căutările ce corespund unei anume perioade. În mod evident, cele mai importante două borne ale acestui parcurs sunt „Arhitectura orașului” / „Depășirea orașului” și „Autobiografia științifică” / „Uitarea arhitecturii”, iar intervalul dintre cele două coincide cu timpul metamorfozei dinspre pretinsa obiectivitate a studiului orașului și categorica subiectivitate a studiului sinelui. Ipoteza celor doi Aldo Rossi are de-a face exclusiv cu capetele intervalului, însă procesul fascinant al acestei transfigurări descrie, de fapt, locul în care se naște arhitectura lui Rossi și se conturează metoda de proiectare. Cum altfel putea fi uitată arhitectura fără a fi fost aflată în prealabil în drumul dinspre oraș către sine?

„Descoperirea propriei arhitecturi” și aflarea procedeelor conform cărora aceasta poate prinde formă se întâmplă treptat, iar martorii acestei deveniri apar la rândul lor ca „elemente primare” ale procesului, **borne de gradul al doilea** care măsoară și subîmpart drumul dintre cele două proiecte teoretice scrise și publicate. Motivul pentru care sunt aduse acum în discuție toate aceste chestiuni este faptul că așa-numitul „interval [T^0]” se suprapune cronologic subcapitolului de față și celui precedent. Multe dintre bornele secundare sunt proiecte construite care probează metoda (*„Cimitero di San Cataldo”* – 1971, *„Scuola elementare di Fagnano Olona”* – 1972, sau *„Casa dello studente di Chieti”* – 1976), iar unele dintre ele sunt proiecte-experiment care specializează și îmbunătățesc procedeele, validează metodologia proiectării și, mai ales, îi dau acesteia dimensiuni reale, o reprezintă și o expun ca obiect propriu-zis în fața arhitectului-autor, făcându-l să devină conștient de particularitățile ei (*„La Città Analoga”* – 1976, *„Il Teatrino Scientifico”* – 1978, sau *„Il Teatro del Mondo”* – 1979). Înainte de a vorbi efectiv despre trăsăturile specifice ale metodei de proiectare – subiectul principal al acestui subcapitol, trebuie să mai adăugăm câteva amănunte legate și de modificarea metodei de cercetare și arhivare a acestui proces.

Odată cu anul 1968, Rossi începe seria de jurnale *„Quaderni Azzurri”* care, pe măsura conceperii lor, documentează precis felul în care interesul pentru autonomia disciplinei, a arhitecturii, este înlocuit treptat de fascinația pentru observații critice asupra actului studiului propriu-zis. Procesul investigației devine astfel obiectul efectiv cercetat: mai întâi căutarea metodei de proiectare se expune și se interoghează nemijlocit pe sine în proiectele-experiment, apoi examinarea autobiografică devine deopotrivă narațiune de tip *„flux al conștiinței”* și autocritică psihanalitică – două tipuri de introspecție care se întrepătrund într-atât de mult încât este dificil de precizat unde anume se închide una și unde începe cealaltă în *„Autobiografia științifică”*.

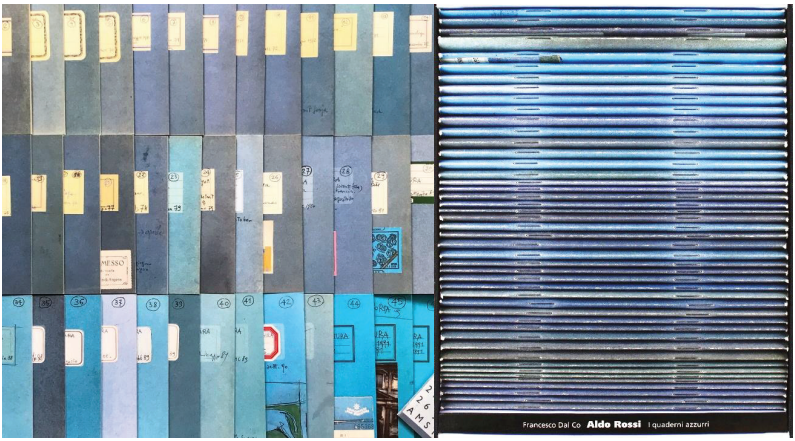


Fig. 14 – *„I quaderni azzurri”* (Aldo Rossi, 1968-1992) – „caietele albastre” ale lui Rossi au fost publicate anastatic și curatoriate de Francesco Dal Co (Electa/The Getty Research Institute, 1999)

În încercarea de a descrie felul în care se concretizează studiile analitice în particularități anume ale metodei, se va apela deopotrivă la eseurile și articolele timpurii ale lui Rossi[129], la primele observații critice făcute pe marginea operei acestuia (Ezio Bonfanti[130], Massimo Scolari[131], Vittorio Savi[132], Martin Steinmannn[133]), dar și la reconsiderări mai târzii formulate într-o oarecare notă de scepticism (Rafael Moneo[134], Ignasi de Solà-Morales[135]). Trebuie de asemenea amintit faptul că, în această perioadă, pe lângă evenimentul nefericit al accidentului auto din Slavonski Brod, se modifică și contextul carierei academice a lui Aldo Rossi. Refugiul la ETH Zürich în urma revocării sale și a colegilor săi prin ordin ministerial[136] îl plasează pe Rossi într-un cadru universitar înăuntrul căruia ajunge să fie privit ca personaj salvator și protagonist al unui nou fel de-a face arhitectură, unul fidel

[129] Sursa principală a acestui filon al cercetării va fi reprezentată de cartea cu eseurile lui Aldo Rossi curatoriată de Rosaldo BONICALZI, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, CLUP, Milano, 1975
[130] Ezio BONFANTI, „Elementi e costruzione – Note sull'architettura di Aldo Rossi”, *Controspazio no. 10/II*, Edizioni Dedalo, 10 octombrie 1970, p. 19-43
[131] Massimo SCOLARI, „Avanguardia e nuova architettura”, Architettura razionale. Saggi. Triennale di Milano, Sezione Internatzionale di Architettura, Franco Angeli, Milano, 1973
[132] Vittorio SAVI, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milano - 1976
[133] Martin STEINMANNN. „Reality and History: Notes for a Discussion of Realism in Architecture”, *A+U 69*, septembrie 1976
[134] Rafael MONEO, „On Typology”, *Oppositions 13,* The MIT Press, 1978
[135] Ignasi DE SOLÀ-MORALES, „From contrast to analogy: developments in the concept of architectural intervention”, *Lotus International no. 46,* 1985, p. 37-45
[136] În data de 23 noiembrie 1971, Aldo Rossi, Guido Canella, Franco Albini, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Piero Bottoni, Carlo De Carli, Vittoriano Viganò și Paolo Portoghesi au fost înlăturați din cadrul Universității Politehnice din Milano prin ordin ministerial; motivația oficială a fost „lipsa de respect față de reglementările actuale privind predarea și evaluarea elevilor”, deși, în realitate, decizia avea legătură cu implicarea studenților și a profesorilor în revoltele de stradă din Italia din 1968, „Il movimento del Sessantotto”.

spiritului disciplinei ca entitate autonomă (așa cum s-a menționat anterior). ETH Zürich este totodată locul în care metoda se conturează în chipul „Orașului analog", devenind emblema unui *modus operandi* eminamente *rossian*.

Pregătirea lui Rossi în cadrul școlii din Milano, tributară școlii moderniste (în ciuda unei din ce în ce mai evidente neîncrederi în modernism), a fost în mod evident predispusă la un anume fel de **structurare analitică a gândirii și metodei logice și raționale.** Respingerea vehementă a funcționalismului nu a însemnat automat și o respingere a structurii cognitive, a eșafodajului pe care acesta s-a așternut, ci o reutilizare a instrumentarului modernist în lucrul cu un alt tip de materie primă și piese elementare. S-a putut vedea cum toate acestea au reușit să enunțe o nouă teorie a orașului pe baza unor procedee analitice peste care s-au grefat, însă, alte elemente ce aparțineau exclusiv materiei propriu-zise a orașului, substanței care îl constituie, arhitectura lui.

În primii ani, ca parte a corpului didactic al facultăților de arhitectură din Italia, atât ca membru activ al catedrelor de *„Urbanism"*[137], *„Compoziție arhitectonică"*[138], sau *„Caractere distributive ale edificiilor"*[139], dar și în baza unor studii și cercetări proprii extra-curriculare, Rossi își însușește această vocație analitică a cercetătorului, pe care ulterior o echipează cu noțiuni teoretice considerate a fi mult mai fidele arhitecturii (morfologie, tipologie, artefacte urbane, elemente primare, monumente etc.). În plus, ținând cont de experiența incompletă și fundătura metodologică a generației promotorilor neorealismului italian postbelic, Rossi considera că finalitatea imediată a acestui proces analitic și instrumentalizarea lui în practica de arhitectură era necesară chiar cu prețul dovedirii ulterioare a validității sau invalidității ei. **Obligativitatea operativă a teoriei de a se instrumentaliza** în scopul a ceea ce Rossi numea ***„la costruzione logica dell'architettura"***[140]**,** sau ***„tecnica/procedimento/sistemo/processo compositivo"***[141] trăda fidelitatea acestuia, nu de puține ori declarată, față de structura convențional-prescriptivă a tratatelor clasice de arhitectură, tipul de proiect bibliografic spre care aspira opera bibliografică tripartită a lui Aldo Rossi (*„Arhitectura orașului", „Autobiografia științifică"* și *„Orașul analog"*).

Procedeul analitic al cercetării devine așadar metodă analitică de proiectare, iar asamblarea elementelor prestabilite (geometrii simple neoplatonice, elemente structurale simple,

---

[137] În 1963 Rossi își începe cariera academică alături de Ludovico Quaroni, ca asistent, în cadrul Facultății de Urbanism din Arezzo

[138] Rossi a predat „Compoziție arhitectonică" în cadrul Facultății de Arhitectură a Universității din Pescara (1966-1967), al Facultății de Arhitectură din cadrul Universității Politehnice din Milano (1969-1971) și al Facultății de Arhitectură din cadrul Institutului Universitar de Arhitectură din Veneția (1976-1979)

[139] Rossi a predat „Caractere distributive ale edificiilor" în cadrul Facultății de Arhitectură din Universitatea Politehnică din Milano (1965-1970) și în cadrul Facultății de Arhitectură a Universității din Palermo (1969-1971)

[140] Aldo ROSSI, „Introduzione a Boullée", introducerea scrisă de Rossi odată cu traducerea în italiană a cărții lui Étienne-Louis Boullée, *„Architecture : essai sur l'art" – Architettura. Saggio sull'arte,* Marsilio Editori, Padova, 1967, p. 7-24

[141] Ibid.

tipologii cunoscute și familiare orașului etc.) se face, cel puțin în primă fază, prin **mecanisme compoziționale simple și evidente** (axialitate, repetiție, simetrie etc.). Procesul căutării propriei arhitecturi pare tributar filiației structuraliste a cercetării lui Aldo Rossi; metoda pare a se contura similar constituirii unui **nou limbaj,** mai întâi prin stabilirea unui vocabular și a unei gramatici primare, apoi prin rafinare sintactică și articulări mai complexe, iar în final, prin alcătuirea de adevărate „fraze" „paragrafe" și chiar „opere literare". Este însă o diferență esențială între alcătuirea limbajului de tip Esperanto al Mișcării Moderne și limbajul *rossian* care își caută permanent resurse în semne și simboluri, forme și tipologii, precedente constructive și arhetipuri esențiale, din interiorul memoriei proprie meșteșugului și devenirii lui istorice. Această infuzie de familiaritate asigură, cel puțin teoretic, **aderența noului limbaj la disciplina** pe baza căreia se formulează și pe care autorul își propune să o expună într-o nouă manieră.

Alcătuirile mai timpurii ale proiectelor lui Rossi erau primite cu deosebit scepticism de unii critici și uneori erau chiar asociate unui tip de înțelegere reductivă a arhitecturii.[142] Elementele predefinite sub forme geometrice „epurate", inspirate de arhitecții epocii Luminilor, dar și compozițiile formale clasicizante care exploatau dispunerile axiale, simetriile și repetițiile erau considerate manifestări eclectice târzii, ecouri formaliste anacronice și, în general, exprimări redundante îndepărtate scopului în numele căruia se revendicau. Totuși, metoda *rossiană* a aplicării noii tendințe a arhitecturii ca disciplină și meșteșug autonom a avut mult mai puțini critici decât adepți sau chiar imitatori, iar acest lucru se datorează cu siguranță tocmai acestei neașteptate familiarități a artefactelor și procedeelor de asamblare, dar și imediatei lor lizibilități.

Există o legătură directă între intenția de a descompune și interoga analitic arhitectura și orașul și reasamblarea ulterioară a părților acestora în scopul articulării de „noi înțelesuri" – ***„città/architettura per pezzi/parti"[143].*** Poate și dintr-o necesară desprindere de preconcepțiile care planau în jurul unor noțiuni pe care modernismul încercase să le scoată permanent din uz sau, cel puțin, să le disocieze de particularitățile formale ale edificiilor (compoziție, axialitate, simetrie etc.), metoda de proiectare *rossiană*, consecința imediată a teoriei, caută să se identifice cu noi termeni și definiții alternative mai cuprinzătoare ale acestor procedee. În descrierea sintetică, dar foarte lămuritoare și precisă, pe care Ezio Bonfanti o face lui Aldo Rossi[144], acesta vorbește despre alcătuirea unui nou limbaj constituit pe baza *„căutării unui repertoriu formal și al unor scheme compoziționale."*[145] Noua mecanică a proiectării pe care Rossi o descrie în termeni de *„operațiune logico-*

[142] Joseph RYKWERT, „Review: L'Architettura di Aldo Rossi by Vittorio Savi", *Journal of the Society of Architectural Historians vol. 38*, University of California Press Journals, octombrie 1979, p. 304

[143] Sintagmele care au legătură cu un anume fel de a alcătui/proiecta și privi/înțelege arhitectura și orașul ca o suprapunere, sau o articulare de părți și fragmente se regăsesc adesea în jurnalele lui Rossi, dar și în eseurile lui: „Il problema della periferia nella città moderna" (1960), „L'architettura della ragione come architettura di tendenza" (1979), „I caratteri urbani delle città venete" (1970), etc.

[144] Ezio BONFANTI, „Elementi e costruzione – Note sull'architettura di Aldo Rossi", *Controspazio no. 10/II*, Edizioni Dedalo, 10 octombrie 1970

[145] Ibid. – extras Controspazio no. 10/II, p. 169

formală"[146] este asimilată de Bonfanti noțiunii de ***„procedimento additivo"***[147]**,** un fel de *horror vacui* operațional ca metodă de proiectare. Adăugarea continuă a părților și articularea tuturor acestor fragmente în arhitectura-artefact lasă să se întrevadă **un tip de manie a arhitectului-colecționar.** Potențialul patrimoniului arhitecturii de a se volatiliza, de a fi pierdut și uitat, este sursa metodei *rossiene,* care adună și articulează lucruri, le aglomerează și le concatenează sub forma arhitecturilor.

Referitor la descendența acestei metode din studiile tipologice anterioare ei, Massimo Scolari[148] nu doar că se referă la vocația arhitectului-arhivist, cât încearcă să descopere sursa aparentei dezordini a acestor **procedee suspendate între logică și fantezie – „raționalismul exaltat".** Examinând natura tipologică a artefactelor urbane și capacitatea acestora de a fundamenta „critica funcționalismului naiv"[149] printr-o flagrantă indiferență față de utilizarea lor de-a lungul istoriei, Scolari reflectează asupra potențialului tipului ca element „migrator în timp și spațiu"[150]. **Ipoteza tipului ca element trans-istoric,** diferit de model și construit în timp, devine principiul esențial al noii arhitecturi care se eliberează de constrângeri de orice altă natură; noua arhitectură se străduiește să aducă artefactul cât mai aproape de natura sa tipologică fundamentală – arhetipul – prin identificarea elementelor care îl constituie cu această stază primordială. Procesul *rossian* de asamblare a arhitecturii din fragmente-arhetip, *„il procedimento additivo"*, admite din capul locului ***„la indifferenza distributiva"***[151]**.** Indiferența distributivă este condiția care permite extragerea tipurilor din „cufărul" istoriei-memorie și readucerea lor în actualitate, reiterarea și repetarea lor sub noi configurații și alcătuiri străine celor sub chipul cărora tipul s-a constituit de-a lungul istoriei.

Montarea neașteptată a procedeelor *rossiene* în „narațiuni formale" alternative, contrafactuale, lasă loc unui sentiment pe care Scolari îl numește ***„il stupore laconico"***[152]***;*** sintagma are legătură cu stupefacția celui pus în fața unei colecții de obiecte familiare asamblate sub autoritatea nefamiliară a edificiului nou constituit care le ține laolaltă. Toată această uimitoare scenografie dezvăluie natura arhetipală a arhitecturii prin contiguitatea bizară a elementelor componente, prin juxtapunere și repetiție, și chiar prin manipularea dimensională care le poate face pe cele mai mărunte să pară colosale și invers. Metoda se arată astfel a fi mai mult decât o simplă alăturare și/sau grefare formalistă de piese după

[146] Aldo ROSSI, „L'architettura della ragione come architettura di tendenza", Catalogul expoziției *Iluminismo e architettura del '700 veneto,* Castelfranco, Veneto, 1969 – extras din cartea cu eseurile lui Aldo Rossi curatoriată de Rosaldo BONICALZI, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, CLUP, Milano, 1975, p. 371

[147] „Procedeul adiției" - Ezio BONFANTI citat de Massimo SCOLARI, Avanguardia e nuova architettura (Architettura razionale. Saggi. Triennale di Milano, Sezione Internatzionale di Architettura, Franco Angeli, Milano, 1973) – K. Michael HAYS, Architecture Theory since 1968, p. 133

[148] Ibid.

[149] Sintagmă folosită de Rossi și preluată de Scolari în eseul lui

[150] Massimo SCOLARI, Avanguardia e nuova architettura – K. HAYS, Architecture Theory since 1968, p. 143

[151] Ibid.

[152] „Uluire laconică" (eng. laconic astonishment) – Ibid.

reguli compoziționale abstracte. S-a demonstrat anterior faptul că forma *rossiană* nu are legătură exclusiv cu geometria propriu-zisă a obiectului, aceasta referindu-se, de fapt, la natura tipologică a formei-construcție constituite în timp; acum, pe baza interpretărilor lui Scolari, descoperim că abstractizarea nu aparține exclusiv unor procedee matematice convenționale de esențializare formală, ci are de-a face, totodată, cu potențialul obiectului de a deveni vehicul al alienării prin simplul apel la elementele de limbaj proprii tradiției sale. **Artefactul urban autonom devine un mecanism al înstrăinării care caută limita neclară dintre realitate și imaginație,** dintre rațional și irațional, exaltare și reverie, lucruri care trădează un anume caracter romantic al metodei *rossiene.*

Masssimo Scolari interoghează în același timp și descendența acestui tip de atitudine din teoriile formalismului literar rus – ***„ostranenie"*** (Viktor Shklovsky – teoria defamiliarizării și a înstrăinării)[153], iar o asemenea ipoteză nu ar trebui să fie o surpriză, mai ales dacă această ereditate poate fi asociată unei forme de fidelitate a metodei *rossiene* pentru un tip de **formalism esențial.**

> *„Astfel, pentru a putea reda simțurile membrelor noastre, pentru a ne face să putem simți obiectele, pentru a face o piatră să dea senzația unei pietre, omul a fost înzestrat cu o unealtă aparte, arta. Scopul artei este deci acela de a facilita cunoaşterea unui lucru prin simpla lui privire, şi nu prin recunoaşterea lui. Prin «înstrăinarea» lucrurilor şi complicarea formei lor, arta face ca percepția să fie îndelungată şi laborioasă. Procesul perceptiv în artă are un scop propriu care ar trebui amplificat şi extins până la limite. Arta este mijlocul prin care experimentăm procesul creativității. Obiectul în sine, artefactul, este mai degrabă neimportant în tot acest proces."*[154]

Dacă în general, în literatură, abstractizarea și formalismul ca particularități ale metodei unui autor sunt investigate și înțelese într-un sens aproape ontologic, fundamental existenței și vieții omului, trebuie spus că, în cazul arhitecturii, cele două ajung să fie adesea trădate și interpretate superficial ca simple atribute estetice/plastice de încadrare stilistică. Cu toate acestea, în cazul metodei *rossiene* și al proiectelor lui Rossi, astfel de noțiuni atașate metodologiei sunt mai degrabă apropiate profunzimii de sens întâlnite în celelalte arte.

Filiația formalistă nu este însă singura nuanță care trădează **descendența literară a metodei** lui Rossi; procedeele *rossiene* încep să se revendice din ce în ce mai mult din tradiția și

[153] Legăturile lui Viktor Shklovsky cu arta depășesc limitele literaturii, iar prietenia sa cu regizorul rus Sergei Eisenstein și studiile critice ale operei acestuia apropie și mai mult formalismul rus de teoria și metoda *rossiană;* Shklovsky și Eisenstein apar menționați în jurnalele lui Rossi – *Quaderno azzurro 10, Quaderno azzurro 30* (Aldo ROSSI, *I quaderni azzurri 1968-1992*, curator Francesco DAL CO, Electa/The Getty Research Institute, 1999); în lumina acestor lucruri, nu este întâmplător faptul că unul dintre primele texte publicate de Rossi este recenzia din 1954 a filmului *Michurin* (Oleksandr Dovzhenko, 1949), „crochiul" pe baza căruia Rossi a publicat mai apoi eseul *„La coscienza di poter dirigere la natura"* (*Voce comunista 31/VIII,* 4 aufust 1954). Vocația poetică și interesul pentru literatură, teatru, fotografie și cinematografie au fost așadar dintotdeauna o importantă componentă a imaginarului *rossian.*

[154] Viktor SHKLOVSKY, *The Theory of Prose,* 1925 (tradusă în limba engleză de Benjamin SHER, Dalkey Archive Press, 1990, p. 6)

instrumentele literaturii suprarealiste (Raymond Roussel, René Daumal, OuLiPo etc.). Punțile inter-disciplinare dintre metoda *rossiană* și literatură apar însă și în cazul unor cărți recunoscute de Rossi ca fiind pur și simplu obiecte afective fascinante, fără vreo anume structură analogă metodei sale și fără un scop final evident; dintre cărțile importante ce fac parte din imaginarul *rossian*, merită menționate câteva: *„Spuneți-mi Ishmael."*[155], *„Pregătirea pentru moarte"*[156], *„Ascensiunea pe Muntele Carmel"*[157], *„Viața lui Henry Brulard. Amintiri egotiste"*[158], povestirile lui Raymond Chandler sau Anton Cehov, istorisirile biblice, basmele, ghidurile turistice, sau chiar anumite studii și cercetări științifice din afara domeniului arhitecturii (biologie, geografie etc.).

În studiul său despre genealogia neorealismului și a raționalismului italian și influența acestuia prin Aldo Rossi asupra arhitecților elvețieni, Martin Steinmannn adaugă un alt element inventarului operațional al metodei *rossiene,* anume conceptul de ***„répétition différente".*** În accepțiunea lui Steinmann[159], repetiția ca nuanță caracteristică metodei lui Rossi nu trebuie sub nicio formă interpretată ca tautologie și, în consecință, ca amănunt al unei fragilități/sterilități. Reiterarea unui lucru prilejuiește înfățișarea lui sensibil diferită cu fiecare ocazie, ceea ce este, în mod cert, o trăsătură esențială a tradiției unui meșteșug. Pe de-o parte, repetiția este cea care dă **dimensiunea istorică a valabilității tipului** ca structură subiacentă a infinitelor sale ipostaze și iterații; pe de altă parte, din repetiție, și nu din nimic, se produce adesea saltul, mult sperata „invenție"; **repetiția semnificativă** apare deci în momentul în care ea devine un instrument al continuității, fundamentat deopotrivă pe **o privire înapoi și o proiecție înainte.**

> *„Așadar, arhitectul nu-și inventează limbajul din nimic, ci se folosește de limbajul predecesorilor lui pentru a da chip propriilor intenții, modificându-l puțin câte puțin și îmbogățindu-l cu noi înțelesuri deduse din cele mai vechi, așa cum spuneam. În acest sens, Arnold Hauser, marele sociolog de artă, spunea că o lucrare datorează mult mai mult lucrărilor de dinaintea ei decât «invenției» artistului care i-a dat naștere (...) Noul este o consecință a ceea ce este vechi dar, în același timp, vechiul se modifică în lumina apariției noutății."* [160]

Dimensiunea acestei problematici în arhitectură are, la rândul ei, puncte comune cu sentimentul de „înstrăinare" menționat anterior: *„Repetiția transformă continuu semnificatul în semnificant al unui nou sens și, astfel, poate deveni un instrument al familiarității"*[161]; ***„la répétition différente"*** este, așadar, atât **vehiculul înstrăinării,** cât și **garantul familiarității,** metoda unui continuu tangaj între *„déjà vu"* și *„jamais vu".* În lumina analogiilor structuralist-lingvistice și a dimensiunii psihologice a acestui proces care

[155] Charles OLSON, *Call Me Ishmael,* Cornwall Press Inc., Cornwall, New York, SUA, 1947
[156] Alfonso MARIA DE' LIGUORI, *Apparecchio alla morte,* 1758
[157] San Juan DE LA CRUZ, Subida Del Monte Carmelo: Camino al monte de la perfección, 1618
[158] Henri-Marie BEYLE (STENDHALL), *Vie de Henry Brulard,* 1890
[159] Martin STEINMANNN. „Reality and History: Notes for a Discussion of Realism in Architecture", *A+U 69*, septembrie 1976 – K. HAYS, *Architecture Theory since 1968,* p. 246-253
[160] Ibid., p. 250-251
[161] Ibid.

interoghează continuu sensul unor lucruri deja știute, este posibil ca acesta să fie similar **saturației semantice.** Satierea, sau saturația semantică este fenomenul bizar care se produce în momentul în care același cuvânt este rostit sau citit în continuu, ajungând treptat să-și piardă semnificația, să se înstrăineze, să cadă în uitare, până în punctul în care este din nou redescoperit și revendicat, uneori cu un sens alterat (chiar cu totul nou), alteori redobândindu-și rădăcina semantică și etimologii demult uitate. Paradoxul procesului la care se face referire este indisociabil de ancorarea arhitecturii lui Rossi deopotrivă în rațiune și fantezie, sau de căutarea operațional-logică și sistematică a arhetipului. Metoda capătă așadar calitățile unei incantații, un fel de mantră procedurală care ține artefactul /arhitectura în suspensia dintre două opozabile, între uitare și aducere aminte; acest lucru apropie uneori proiectul *rossian* de **pseudo-științele alternative,** validând anumite analogii ale lui cu domeniul alchimiei și al ocultismului.

Aducerea în discuție a etimologiei nu este însă întâmplătoare; în linii mari, la fel ca în cazul terminologiei folosite în „ecuația *rossiană*" a orașului, nici procedeele și mecanismele sintactice descrise în acest subcapitol nu sunt noțiuni teoretice apărute *ex nihilo* ci, mai degrabă, principii și concepte refundamentate sau recuperate conform unor înțelesuri pierdute, banalizate sau erodate. Readucerea în lumină, *des-coperirea* literală, în sensul înlăturării vălului de uitare așternut deasupra lor este, în final, procesul prin care toate procedeele *rossiene* se adună sub o singură autoritate, anume **„analogia" – *„architettura analoga", „città analoga".*** Rădăcina etimologică a conceptului finalmente ales de Rossi pentru a-și caracteriza semnificativ arhitectura și metoda nu este însă străină de primele noțiuni din Antichitate care căutau să stabilească reguli elementare de proiectare și „compoziție arhitecturală":

> *„Ceea ce pentru noi este astăzi «simmetria», pentru greci era «analogia» (αναλογία), sau proporția; acestea sunt asimilate în lumea latină conceptului de «compositio» și, prin urmare, nu analogiei ca opozabil al anomaliei, ci noțiunii de «apta membrorum compositio»*[1]. Traducerea latină exprimă așadar un concept diferit, iar Vitruviu chiar vorbește uneori despre erori dimensionale ale templului doric grecesc. «Beata culpa!»*[2]"*[162]
>
> ** [1] Alcătuirea firească a unui întreg datorată simplei puneri împreună a părților lui componente.*
>
> ** [2] „Beata culpa" sau „felix culpa" este o sintagmă teologică în limba latină consacrată păcatului creștinesc originar săvârșit de Adam, „îmbucurătoarea vină" sau „norocoasa greșeală" care, în final, a făcut posibilă mântuirea omenirii prin nașterea, moartea și apoi învierea Mântuitorului Iisus Hristos. Evenimentul salvator nu s-ar fi putut așadar întâmpla în lipsa acestei „fericite vinovății" a primului om căzut în păcat.*

[162] Aldo ROSSI, „L'ordine greco – recensione a François Cali, "L'ordre grec", *Casabella Continuità nr. 228,* iunie 1959, p. 14-16

Adunarea tuturor procedeelor și esențializarea lor prin sintagma „arhitectură analogă" marchează momentul în care căutările lui Rossi încep să se întoarcă spre „înapoi" – într-o mișcare regresivă dublu orientată. Pe de-o parte, investigarea tipurilor și apelul la memoria colectivă sunt împinse înspre limitele investigării arhetipurilor și a ipotezei existenței unui fond arhaic al subconștientului colectiv.

> *„Problematica lucrurilor în sine, fie ele alcătuiri complexe sau simple componente – desene, construcții, modele, descrieri – îmi pare a fi din ce în ce mai sugestivă și convingătoare. Însă nu în sensul în care acestea sunt de pildă înțelese în «Vers une architecture» și nici ca o posibilă nouă arhitectură. Mă refer aici mai degrabă la obiecte familiare ale căror forme și poziții sunt oarecum deja fixate, dar ale căror sensuri se pot schimba. Hambare, grajduri, magazii, ateliere etc. Obiecte arhetipale a căror încărcătură emoțională dezvăluie preocupări eterne, atemporale."*[163]

Pe de altă parte însă, punerea laolaltă și investigarea analitică a studiilor de caz și a modelelor identificate și instrumentalizate până acum cu obiectivitate se eliberează din acest moment de rigorile științifice lăsând treptat loc amintirilor și trăirilor subiective; această modificare pune obiectelor cunoașterii alături de obiectele afective ce aparțin imaginarul *rossian*.[164]

Tabloul metodologic descris până în acest punct ar fi trebuit să devină cartea lipsă din trilogia proiectului bibliografic *rossian*, *„La Città Analoga"*.[165] Așa cum Rossi anunțase, cartea se transformase însă într-un proiect de sine stătător de o complexitate care depășea coordonatele uzuale ale unei publicații și chiar pe cele ale reprezentărilor convenționale prin desene, schițe, colaj etc. „Orașul analog", alegorizat inițial de capriciul palladian al lui Canaletto, iar mai apoi de panorama picturală a lui Arduino Cantafora (1973), ajunge să fie fixat finalmente ca proiect *rossian* excepțional (1976), devenind emblema prodigioasă a metodei de proiectare.

Recunoașterea dimensiunii psihologice, deopotrivă generale și personale, a metodei *rossiene* este concentrată succint în același articol publicat în 1976 în care Rossi citează un paragraf extras din scrisoarea lui Carl Jung către Sigmund Freud. Fragmentul menționat vorbește despre metamorfozarea gândului logic în gând analogic:

> *„Am explicat faptul că gândirea «logică» este exprimată prin cuvinte direcționate înspre lumea de dinafară sub forma unui discurs. Gândirea «analogică» poate fi simțită deși este ireală, poate fi imaginată, însă este tăcută; nu este un discurs ci mai*

[163] Aldo ROSSI. „An Analogical Architecture", A+U 56, mai 1976, p. 74-76 – K. NESBITT, Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995, p. 345-352
[164] *„Astfel de lucruri se găsesc suspendate între amintiri și inventar"* – Ibid.
[165] *„Această carte este un proiect de arhitectură. Substanța care alcătuiește „Orașul analog" ar fi putut da naștere unui roman, unui film, sau unui oricare alt fel de operă în spatele căreia ar fi putut sta o tehnică mult mai complexă decât cea a arhitecturii."* – extras din scrisoarea lui Rossi către Vito Laterza, directorul editurii la care ar fi trebuit să fie publicată cartea „Orașul analog"; aflăm amănunte legate de planul inițial al publicării cărții lipsă a tratatului rossian și din caietul-jurnal „Città analoga (septembrie 1970 – decembrie 1971)" aflat astăzi în arhiva Rossi Papers din cadrul The Getty Research Institute, Los Angeles

degrabă o meditație despre temele trecutului, un monolog interior. Gândirea «logică» înseamnă «a gândi în cuvinte». Gândul «analogic» este arhaic, neexprimat și, de fapt, inexprimabil în cuvinte."[166]

Ideea este apoi întărită de citatul din Walter Benjamin. Acest scurt fragment care își găsește locul mai târziu chiar în paginile *„Autobiografiei științifice"* este, în cuvintele lui Rossi de atunci, *„gândul care îmi urmărește constant arhitectura"*[167].

„Sunt așadar deformat de legăturile cu tot ce mă înconjoară aici!"[168]

În cadrul unui alt articol publicat în 1978, deci la puțin timp după expunerea publică a „Orașului analog", Rafael Moneo parcurge genealogia studiilor tipologice și atrage atenția asupra unei posibile fundături teoretice ce transpare din istoria acestei ramuri a teoriei arhitecturii.[169] Rossi însuși amintise despre acest pericol încă din 1965:

„Putem spune că, pentru mulți dintre arhitecți, teoria este exclusiv o formă de raționalizare a posteriori a unei anume acțiuni."[170]

Vorbind chiar din postura de martor direct al desăvârșirii metodei *rossiene,* Moneo pune în discuție evidenta ruptură, disocierea sesizabilă în configurarea artefactelor lui Rossi; pentru Moneo, arhitectura *rossiană* este ecoul nostalgic al pierderii unei condiții care speră la o eventuală mântuire ce întârzie să mai vină. La fel cum Rossi acuza constituirea *a posteriori* a postulatelor teoretice de către arhitecți, Moneo se întreabă dacă cumva recunoașterea teoretică a „tipologiei" nu este, de fapt, nimic mai mult decât simptomul pierderii ei ca funcție tradițională inerentă devenirii istorice a arhitecturii. Practic, Moneo a înțeles travaliul recuperator *rossian* ca neputând fi unul autentic atâta vreme cât era numit și fundamentat științific; totul părea a fi un demers artificial, neatașat cursului firesc al istoriei arhitecturii. Pe de altă parte, o astfel de vină teoretică poate fi pusă în seama oricăror alte încercări anterioare de a teoretiza un fapt anume. Completând ipoteza lui Moneo, se poate adăuga faptul că, deși metoda *rossiană* pare a vinovată de științifizarea artificială a articulării și asamblării de fragmente rămase în urma devierii cursului firesc al arhitecturii,

---

[166] Citat extras din scrisoarea trimisă de Carl Gustav Jung lui Sigmund Freud la 2 martie 1910 (*The Freud/Jung Letters,* Ed. William McGuire, 1974) – citatul este introdus de Aldo Rossi în articolul „An Analogical Architecture" (*A+U 56*, mai 1976, p. 74-76 – K. NESBITT, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995,* p. 345-352)

[167] Ibid.

[168] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 19; citatul care apare atât în articolul lui Rossi din 1976, cât și în paginile autobiografiei din 1981, este preluat cu subtile modificări din autobiografia postumă a lui Walter Benjamin cu schițe și amintiri despre copilăria lui din Berlin (*Berliner Kindheit um neunzehnhundert,* 1950); citatul complet: *„Sunt, totuși, deformat de asemănarea mea cu tot ce mă înconjoară aici. Așadar, la fel ca o moluscă în interiorul unei scoici, casa mea fusese secolul al XIX-lea, care stătea însă acum la fel ca o scoică goală în fața mea. O pun la ureche."*

[169] Rafael MONEO, „On Typology", *Oppositions 13,* The MIT Press, 1978

[170] Aldo ROSSI, „Architettura per i musei", *Teoria della progetazzione architettonica,* Dedalo, Bari, 1968 (fusese inițial parte a unei prelegeri de seminar din cadrul IUAV, 1965-1966) – extras din cartea cu eseurile lui Aldo Rossi curatoriată de Rosaldo BONICALZI, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, CLUP, Milano, 1975, p. 323

ea nu se poate face direct responsabilă de această abatere, mai ales dacă se face referire la vicisitudinile dogmatice și empirismul Mișcării Moderne.

Ignasi de Solà-Morales publică în 1985 un articol în care pune față în față metoda lui Rossi cu ceea ce el consideră a fi metode analoge ale altor arhitecți: Erik Gunnar Asplund, Giorgio Grassi, Rafael Moneo.[171] Privind în paralel aceste metodologii prin prisma „optimismului liberal" care transpare din „Orașul colaj" al lui Colin Rowe[172], Ignasi de Solà-Morales își exprimă scepticismul față de potențialul prescriptiv al procedeelor *rossiene*: „arhitectura pe părți", fie ea „artefactul analog" al lui Rossi, sau „colajul" lui Rowe, deschide drumurile unor posibilități nelimitate cu potențial mai degrabă nociv decât salvator, la fel ca în povestea cutiei de aur a Pandorei care, odată deschisă, dezlănțuie tot ceea ce poate fi rău, ținând însă înăuntrul ei, captivă și suspendată, speranța. Inventarul metodologic *rossian* fundamentat pe baza „cufărului" memoriei colective a orașului și arhitecturii acestuia – „*il razionalismo esaltato" „il procedimento additivo", „la indifferenza distributiva", „il stupore laconico", „la répétition différente"* și, în final *„architettura analoga"* – pare similar lucrurilor conținute în teribilul recipient al Pandorei.

Totuși, refuzul lui Rossi de a publica oficial „metodologia" lipsă a tratatului dă măsura conștiinței acestor pericole. Neavând pretenția de a fi personajul salvator prin care poate fi depășit acest moment al istoriei arhitecturii, Rossi a admis adesea că proiectul său nu se constituie într-un construct concluziv, ci se dorește a fi cel mult o intenție ce se va desăvârși poate prin alte viitoare proiecte.[173] Analogia este, în final, o formă de retragere discretă în anonimat a autorului pentru a evita **„păcatul prescriptiv"** al predecesorilor săi, fie ei „neoraționaliști", „moderniști", sau „bozartiști". Refuzând critic tradiția încercărilor de a formula metodologii logic-operaționale fundamentate teoretic pe principii raționale, Rossi consideră a fi mai bogată explicitarea propriilor arhitecturi prin mijloace de altă natură legate de memoria afectivă și propriile afinități, dar niciodată aflate în afara patrimoniului autonom al meșteșugului.

> *„O modalitate de a înțelege lumea formelor și a lucrurilor atât de direct încât aproape că pare imposibil să poată fi exprimată altfel decât prin intermediul altor lucruri."*[174]
>
> *„Pe baza acestor procedee, aș putea compune un album despre proiectele mele exclusiv prin punerea laolaltă a lucrurilor deja văzute în alte locuri: galerii, silozuri,*

[171] Ignasi DE SOLÀ-MORALES, „From contrast to analogy: developments in the concept of architectural intervention", *Lotus International no. 46,* 1985, p. 37-45 – K. NESBITT, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995,* p. 228-237
[172] Colin ROWE, Fred KOETTER, *Collage City,* The MIT Press, 1978
[173] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 84
[174] Martin STEINMANNN. „Reality and History: Notes for a Discussion of Realism in Architecture", *A+U 69*, septembrie 1976 – K. HAYS, *Architecture Theory since 1968,* p. 252

*vechi case, fabrici, ferme din Lombardia sau aflate în afara Berlinului și multe altele – **ceva suspendat între amintiri și inventar.**"*[175]

Începând din acest moment, este foarte greu să mai identificăm articole, eseuri sau publicații ale lui Aldo Rossi care să poată fi încadrate în mod convențional în categoria de teorie a arhitecturii, acestea apropiindu-se mai degrabă de istorisiri alegorice, *tableaux vivants*, reverii și închipuiri fantastice sau rememorări. De teama pierderii lucrurilor care o preced, arhitectura lui Rossi vorbește din ce în ce mai mult despre acestea, o teorie a arhitecturii cvasi-nostalgică, ca într-un basm... „a fost odată ca niciodată"; un basm surprinzător și fascinant care se construiește din experiențe trăite. De altfel, dimensiunea autobiografică a posibilului tratat de arhitectură tripartit (*„Arhitectura orașului", „Autobiografia științifică"* și *„Orașul analog"*) transpare încă din primele momente ale curentului *„La Tendenza"*, urmărind din umbră parcursul științific al căutărilor precedente. [176] Componenta cvasi-memorialistică și subiectivă se conturează din ce în ce mai clar ca element esențial al proiectului Aldo Rossi, care se transformă dintr-un tratat de arhitectură într-un veritabil „proiect de sine", o *causa sui* – cum o numește Ernest Becker[177] – în care elementele componente și perspectivele asupra acestora încep să se confunde între ele. Privirea critică, până atunci îndreptată spre cercetare și metodă, se fixează asupra sinelui, devenind preponderent autoreflexivă; această modificare este ca o continuă rostire a lucrurilor și gândurilor într-o cameră-ecou a imaginarului autoreferențial al arhitectului; arhitectul devine curator al propriului muzeu în care își expune lucrările[178], critic al propriilor opere literare[179] și psihanalist/interpret al propriilor gânduri și vise[180].

„Sforile nu doar că nu mai sunt ascunse, ci sunt arătate spre a fi admirate laolaltă cu marionetele puse în mișcare. Rezultatul acestui lucru este faptul că ne spunem, fără a vărsa vreo lacrimă: «Iată aici ceva ce cu siguranță va smulge lacrimi din ochii cititorilor!» (...) Valența poetică a unei lucrări se ivește abia în momentul în care procedeele care o desăvârșesc sunt expuse în fața admiratorilor ca atare."[181]

---

[175] Aldo ROSSI. „An Analogical Architecture", A+U 56, mai 1976, p. 74-76 – K. NESBITT, Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995, p. 350

[176] Dimensiunea autobiografică a practicii și proiectului *rossian* este adesea amintită de către Rossi în publicația manifest a grupului *„La Tendenza"* (*Architettura razionale. Saggi. Triennale di Milano, Sezione Internazionale di Architettura,* Franco Angeli, Milano, 1973)

[177] *„Causa sui"* – Ernest Becker

[178] O interpretare/deformare a eseului lui Rossi „Architettura per i musei" și o modificare a referinței lui Rossi la idealul artei lui Cezanne de a se verifica și valida într-un cadru formal/academic: *„Pictez doar pentru muzee"*

[179] O trimitere directă la cartea lui Charles Olson (*Call me Ishmael,* 1947)

[180] O referință la studiile lui Carl Jung și Sigmund Freud

[181] Edgar Allan POE, *Marginalia,* 1846 – citat extras din Martin STEINMANNN. „Reality and History: Notes for a Discussion of Realism in Architecture", *A+U 69*, septembrie 1976 – K. HAYS, *Architecture Theory since 1968,* p. 252; vorbind despre acest citat, Steinmannn declară că este *„cea mai concisă ilustrare a sentimentului de alienare pe care am auzit-o vreodată";* inserarea observațiilor lui Poe în interiorul articolului lui Steinmannn indică discret potențialul autocritic al proiectului de sine de a fi compatibil cu proiectul profesional al arhitectului și, în acest caz, cu cel al lui Aldo Rossi.

regresia infantilă, imaginarul afectiv și vocația cinematografică

Dacă subcapitolul legat de recuperarea orașului face referire în principal la conturarea ideilor din prima publicație a lui Aldo Rossi, cel de față urmărește definirea celei de-a doua, „Autobiografia științifică". O anume dimensiune sentimentală, alegorică și a-științifică a textelor și notelor arhitectului fusese anunțată însă cu mult înaintea validării teoretice și justificării metodologice a parcursului autobiografic.[182] Totuși, fascinanta desfășurare literară din adnotările personale este de o profundă intimitate, departe de rutina publicisticii jurnalisticii, a criticii, sau a teoriei de arhitectură care, laolaltă cu metoda de proiectare, era încă în curs de constituire. Continuitatea acestei părți a cercetării cu pasajul care închide subcapitolul precedent este consolidată cu atât mai mult de un fragment din scrisoarea pe care Rossi o trimite mamei lui în data de 9 mai 1966:

> *„Este luni. Cartea mea încă nu a ajuns de la editură și abia aștept să o văd; nu pentru că ar reuși să definitiveze concluziv anumite lucruri, ci pentru că reprezintă un semn concret la finalul acestor ani de cercetare; ca [...] toate lucrurile pe care le-am realizat și din care faci parte într-o măsură considerabilă. Așa cum știi, nu spun asta doar din curtoazie. Fără rigoarea morală deprinsă din învățăturile tale și fără simțul disciplinei ca parte a educației pe care mi-ai oferit-o aș fi abandonat cu ușurință acest drum cu mult timp în urmă. Acum toate aceste lucruri fac parte din mine. (chiar dacă uneori se întâmplă să fiu cuprins de oboseală, de o anume timiditate față de viață, sau de o mândrie egoistă, atunci când, dintr-un oarecare motiv, uit să recit crezul după-amiaza. Sper însă că aceste lucruri pot fi trecute cu vederea.) [...] Este dificil să-mi accept propria maturitate, iar uneori am sentimentul unei anume răzvrătiri; îți amintești însă de Pinocchio al nostru? Cu toții îi doream tot binele din lume «marionetei noastre dragi» tocmai din acest motiv, pentru că era imaginea copilăriei veritabile, autentice. Și pentru că, atunci când aceasta se sfârșește, tot ce rămâne de făcut e să devii serios, să ajungi în rândul oamenilor adevărați și să le calci pe urme. Atât doar, chiar și dacă numai acest lucru este unul foarte dificil de realizat."*[183]

Scrisoarea din 1966 anticipează inflexiunea gândurilor care îl preocupau deja pe Rossi și care aveau să fie adunate cincisprezece ani mai târziu într-o publicație propriu-zisă. Totuși, la fel ca în celelalte etape descrise anterior, și în cazul acesta este vorba despre o reconfigurare treptată, și nu despre o răsturnare neașteptată. Referindu-ne în special la particularitățile subiective ale intervalului cuprins între publicațiile importante ale lui Aldo

[182] Trebuie amintită aici impresionanta scrisoare adresată de Rossi membrilor „Academiei incomparabililor"
[183] Scrisoarea trimisă de Rossi mamei lui se află astăzi în arhiva Fondazione Aldo Rossi din Milano – traducere proprie după citatul din limba italiană extras din cartea lui Beatrice LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla "città analoga",* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 220

Rossi (1966-1981), două alte episoade intermediare – care fac parte din categoria așa-numitelor borne de gradul al doilea – se remarcă a fi relevante pentru înțelegerea acestui parcurs: scrisoarea către sine din decembrie 1971[184] și proiectul /panoul pentru *„La città analoga”* prezentat în cadrul expoziției din 1976. Dacă cel din urmă devine emblema definirii parametrilor unei metode de proiectare, anume mecanismul analogiei, primul face referire la momentul „bilanțului necesar al vieții”, clipa unei reinterogări de sine survenite în urma decepției profesionale a revocării lui Rossi din Catedra de Arhitectură a Politehnicii din Milano și a tulburătoarei întâlniri cu moartea în accidentul din Slavonski Brod. La fel ca și scrisoarea către mama sa, notele autobiografice în care se introspectează obsesiv compun un material literar intim rămas multă vreme nepublicat. Mai trebuie spus însă că scrisoarea către sine din 1971 este, totodată, un crochiu structurant, scheletul pe care se va constitui zece ani mai târziu *„Autobiografia științifică”*[185].

Caracterul autoreflexiv al proiectului teoretic *rossian*, dar, în final, și al proiectelor de arhitectură propriu-zise, îl îndepărtează în mare măsură de rigorile unui tratat de arhitectură (cel puțin în sensul convențional acceptat), în timp ce dimensiunea psihologică îi modifică simțitor instrumentele cu care operează. **Marele mecanism imaginar al „orașului analog”** depășise treptat atât contururile proiectului unui posibil oraș-artefact real, cât și pe cele ale unui posibil depozitar al memoriei colective a orașului, ajungând să fie pus în funcțiune exclusiv ca instrument al metodei de proiectare. În ciuda naturii sale cuprinzătoare, deopotrivă rațională și fantastică, acesta lăsa anumite lucruri în afara lui. Arhitectura autonomă, cu propria-i mitologie și proprii eroi – aleși atent de Aldo Rossi pe baza tendințelor și afinităților personale – își găsise locul în mecanismul analogiei, însă imaginarul afectiv cu totalitatea parametrilor identitari ai acestuia, colecția de amintiri și gânduri intime, nu reușise să-și găsească propriul instrument de arhivare și operare analitică.

Pe fondul acestei absențe se naște proiectul pentru ***„Il teatrino scientifico”*** (1978), cutia-laborator și teatrul de păpuși, vehicul al gândului analogic și cufăr cu amintiri din copilărie, **instrument științific și jucărie.** Acesta este momentul în care procedeul analitic al proiectului de sine începe să fie deformat de o puternică amprentă eminamente subiectivă /afectivă a lui Rossi asupra metodei. Aceste două tipuri de procedee complementare pot fi diferențiate folosind un termen împrumutat din psihologie – regresia[186]; în acest caz, se va face referire la **regresia obiectivă / analitică,** respectiv la **regresia subiectivă / infantilă.**

---

[184] Aldo ROSSI, *Note autobiografiche sulla formazione ecc. (dicembre 1971)* – manuscris conservat ca parte a arhivei *Rossi Papers* din cadrul *The Getty Research Institute*, Los Angeles, California, SUA

[185] *„Am început să scriu aceste lucruri în urmă cu aproape zece ani și încerc acum să le aduc la bun sfârșit pentru a nu le lăsa să se transforme în amintiri.”* – Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 1

[186] În psihologie, regresia are valențe distructive/patologice în raport cu memoria individului; regresia poate fi înțeleasă ca mecanism psihologic de apărare care constă în revenirea la un comportament sau la un stadiu anterior și/sau inferior sau numai la anumite atitudini, elemente sau operații dintr-un stadiu depășit. Regresia intervine adesea în urma unor șocuri, traume sau frustrări. Deși se regăsesc și în cazul lui Rossi multe dintre aspectele la care face referire termenul consacrat din domeniul psihologiei (apelul la amintiri, șocul, trauma, frustrarea etc.), trebuie admis faptul că există anumite aspecte care nuanțează demersul regresiv *rossian*

Regresia analitică are de-a face mai ales cu studiile tipologice și încercările de a redobândi dimensiunea arhetipală a arhitecturii. Acest tip de investigație implică un anumit **demers regresiv cronologic, o privire înapoi** pe firul istoriei arhitecturii. Similar, regresia infantilă presupune un **act de rememorare autobiografică** a istoriei personale – apare din nou întoarcerea în timp. **„Privirea înapoi" (RA) și „aducerea aminte" (RI)** ajung însă treptat să se confunde și să se suprapună; așadar, regresia analitică echipează procedeele *rossiene* cu instrumentele și mecanismele necesare, în vreme ce regresia infantilă îmbogățește metoda găsind puncte de familiaritate între obiectele cu care metoda operează (tipologii, modele, eroi etc.) și amintirile uneori imprecise, dar cu siguranță esențiale, din vremea copilăriei.

Trebuie subliniat aici faptul că termenul de regresie nu este folosit în sensul patologic *freudian* al apelului la o stază psihologică precedentă ca mecanism defensiv, activat nevrotic în urma unui eveniment traumatic, ci în accepțiunea sa *jungiană*, ca proces autoindus de investigare analitică a subconștientului. Se face referire aici, de fapt, la același tip de diferență pe care o face și Rossi când vorbește despre două tipuri de dezordine, anume *„dezordinea arbitrară ca indiferență față de ordine, opacitate morală, satisfăcătoare stare de bine și uitare"* **– regresia patologică,** și *„dezordinea limitată și sinceră care corespunde cel mai bine stării de spirit"* –**regresia analitică auto-conștientă.** [187] Regresia infantilă nu dezvăluie deci un tip de atitudine care renunță la spiritul critic din indisciplină inocentă, ci unul care, din contră, își propune să recupereze anumite lucruri personale care, în mod surprinzător, îmbogățesc metoda și proiectul *rossian:* amintiri trecute, obiecte afective, suveniruri dragi sau chiar momente biografice banale.

Se poate înțelege astfel că regresia infantilă și, odată cu ea, noua dimensiune ludică a alcătuirii proiectului *rossian* este tocmai motivul potrivirii dintre povestea „îndrăgitului Pinocchio" din copilăria arhitectului, micul teatru de păpuși confecționat în 1978 (*„Il teatrino scientifico"*) și elogiul – citat de Steinmann – adus de Edgar Allan Poe naturii autoreflexive a autorului care alege să descrie sforile de care stau atârnate marionetele sale, și nu evenimentele artificiale, regia la care acestea iau parte.

Într-o notă similară, cu un an înainte de publicarea autobiografiei lui Rossi, Manfredo Tafuri publică un articol despre teatrul plutitor *rossian* din Veneția în numărul 605 al revistei DOMUS din ianuarie 1980. Tafuri intuiește acest unghi de incidență oblic al lui Rossi față de propria sa arhitectură, introducând ideea de *„regard infantile"*, adică perspectiva prilejuită de exaltarea puerilă a autorului pus în fața obiectului asamblat din reducții formale și volumetrii epurate, artefactul urban devenit fantoșă colosală, jucărie și actor al orașului-teatru.

particularizându-l și identificându-l mai degrabă ca efort continuu autoimpus, stimulat de dorința unei mai bune cunoașteri de sine și a unei îmbogățiri a proiectului în totalitatea lui (*„causa sui"* – E. Becker / meta-proiect – P. Eisenman)

[187] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 23

„Rossi își prezintă propriile dispozitive formale într-un mod din ce în ce mai naiv. În opinia sa, cuvântul ce dă numele unui lucru are capacitatea de a crea lucrul în sine. Repetiția devine o metodă de însușire a lucrurilor astfel create, iar asta nu poate decât să stârnească uluirea copilului conștient acum de puterea magică a vocii și privirii sale. […] Aici regăsim una dintre cele mai originale teme rossiene: esențializarea reductivă și recursul la nemiloasa puritate a privirii infantile ca exaltare a evenimentului formal."[188]

Chiar dacă Tafuri asociază inocența noilor valențe ale metodei *rossiene* cu particularitățile repertoriului formal, și nu cu actul critic autoreflexiv în sine, trebuie să subliniem faptul că cele două nu sunt distincte, ci se condiționează continuu reciproc.

Deformarea metodologică din *„Autobiografia științifică"* vine totodată și cu o modificare a naturii lucrurilor cuprinse în carte și supuse noilor rigori ale privirii introspective. Abundența de obiecte dragi și referințe, locuri și orașe, artefacte și arhetipuri etc. suprasaturează autobiografia până în punctul în care aceasta aproape că umbrește total componenta discursiv-teoretică propriu-zisă, păstrând, se pare, numai cuvintele care numesc lucruri și obiecte observate, găsite, aflate, obținute, apropriate sau confecționate, obiecte ale cunoașterii sau obiecte afective – un bilanț acaparator. Toată cartea poate deci să se reducă la enumerarea neîntreruptă de lucruri și amintiri, imagini povestite și gânduri, o colecție al cărei bogat inventar pare să fie analog celui din jurnalul lui Herman Melville[189] amintit de Charles Olson în cartea *„Call me Ishmael."* și citat ca atare în autobiografia lui Rossi:

„În «Jurnal de printre strâmtori», povestea reîntoarcerii lui Melville începe din momentul în care acesta trece de Capul Finisterre, în largul Capului St. Vincent. Notele din jurnal ale acelei zile sunt o anticipare stupidă a ceea ce urmează. Contradicțiile omului care se îndreaptă acum către Orient pentru a le rezolva se găsesc în aceste propoziții firești care sunt la fel de directe ca niște gesturi:

«Duminică, 23 noiembrie 1856 – Duminică 23. Am trecut la distanță de o treime de milă de Capul St. Vincent. Far și mănăstire pe o stâncă temerară. Trecătoare. Peșteră dedesubtul farului. Întregul Ocean Atlantic se destramă aici. O frumoasă după-amiază. Procesiuni impozante de nave îndreptate către Crimeea trebuie să fi fost văzute din acest punct.»

Melville creiona contururile unui spirit, ale unei fantome. Ceea ce vede deasupra stâncii este, dintr-o dată, viața, lui: CULME și PEȘTERĂ, cu CRUCEA aflată la jumătatea drumului dintre cele două. Iar cărțile lui sunt confecționate din aceleași lucruri: dar, mănăstire, Cruce, peșteră, Oceanul Atlantic, o după-amiază, Crimeea:

[188] Manfredo TAFURI, „L'ephemere est eternal. Aldo Rossi a Venezia", *Domus no. 602,* ianuarie 1980
[189] Herman MELVILLE, *Journal Up the Straits, October 11, 1856 – May 5, 1857,* Weaver, Raymond Melbourne, New York, 1935

adevăr, celibat, Hristos, marele întuneric, vastitatea oceanului, simțurile, trecutul omului."[190]

În încheierea citatului, Rossi adaugă:

„Enumerarea lucrurilor observate se identifică cu viața și opera lui Melville, atâta doar că acesta notează în jurnale lucruri pe care le-a văzut și trăit dintotdeauna.

Chiar și căutarea imprevizibilului se întâlnește, sau se contopește cu o anume formă a realului, a familiarului."[191]

Vocația autobiografică a proiectului *rossian* face ca viața lui Rossi să nu poată fi prezentată cu precizie decât „prin intermediul altor lucruri", asamblându-se efectiv prin descompunerea și recompunerea lor în fragmente povestite.

Poziția critică și investigația cuprinsă în lucrarea de față se va apropia de acum, din ce în ce mai mult, la fel ca proiectul *rossian* însuși, de un inventar de lucruri deja spuse. Din acest motiv a fost anterior citat fragmentul pe care Rossi l-a transpus în *„Autobiografia științifică"* din cartea lui Olson despre Melville. Transcrierea *ad litteram* a acestui paragraf are o deosebită importanță pentru studiul de față, mai ales dacă se ține cont de faptul că autorul *„Autobiografiei științifice"* indică într-o manieră mai mult decât explicită faptul că acesta este felul autentic în care ar trebui formulată critica propriului său proiect: ***„Criticul ar trebui să scrie cărți ca «Spuneți-mi Ishmael.»."***[192]

Dimensiunea autoreflexivă devenită, la Rossi, auto-psihanaliză merge așadar un pas mai departe și invită la propria-i citire meta-critică, prin înfățișarea unui proiect de sine analog, acela al lui Herman Melville. Expunerea, de către Rossi, a propriului sine sub alte nume nu este însă doar o pură speculație; multe alte particularități ale „Autobiografiei științifice" indică această discretă travestire, de la subtile „referințe-martor" la alte lucrări literare cu preocupări similare – citate din confesiunile Sfântului Augustin, *„Pregătirea pentru moarte"* (Alfonso Maria de Liguori), *„Viata lui Henry Brulard. Amintiri egotiste"* (Stendhal), *„Suferințele tânărului Werther"* (Goethe), până la titlul propriu-zis al cărții care preia ca atare numele autobiografiei postume a lui Max Planck.

Dincolo de amețitoarea expunere cel puțin problematică prilejuită de paragraful extras din cartea lui Olson – citarea citatului, critica criticii etc. – mai trebuie să adăugăm faptul că banalul fragment de text citat de Rossi mai dezvăluie un amănunt important legat de structura sau, mai bine zis, de aparenta lipsă a structurii autobiografiei *rossiene*, și anume faptul că înșiruirea de lucruri văzute și trăite de Melville apare și, de fapt, chiar este „dintr-o dată, viața lui": peștera cea mai întunecată, culmile cele mai înalte și, totodată, crucea dintre cele două, anevoiosul drum, *via crucis*. Lipsa capitolelor din autobiografie facilitează citirea continuă, dintr-o suflare, a cărții. Enumerarea expusă este uneori amânată de sincope, goluri

[190] Charles OLSON, *Call Me Ishmael,* ediție digitală, Valmy Publishing, 2018, p. 83-106; prima ediție a cărții a fost publicată la Cornwall Press Inc., Cornwall, New York, SUA, 1947
[191] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 24
[192] Ibid., p. 23

de foaie albă mai mult sau mai puțin pronunțate, ce apar între paragrafele de text ca o modificare a cadenței citirii, astfel încât să corespundă cu fidelitate timpului adesea imprecis și aritmic al rememorării. În final, dacă reducem totul la colecția de lucruri care numesc imagini ce se succed și se suprapun caleidoscopic, iar apoi le comprimăm la dimensiunile unei clipe – „dintr-o dată" – se poate discuta despre acest impresionant inventar asimilându-l unei autorecenzii terminale (LRE – *„life review experience"*[193]), sub forma unui „bilanț testamentar" care amestecă gânduri cu lucruri, amintiri cu obiecte și confabulații cu evenimente reale ce aparțin propriului trecut.

Căutarea recuperării condiției infantile (regresia infantilă) este așadar completată de ceea ce pare a fi un fenomen spontan asociat întrevederii propriei morți. Acest lucru nu este deloc surprinzător dacă luăm în seamă considerațiile de pe marginea problematicii morții care apar adesea pe parcursul cărții, dar mai ales scrisoarea din 1971, schița proiectului autobiografic, care se ivește imediat după un moment de o tulburătoare și destabilizantă violență, deopotrivă fizică și psihologică.[194] De-a lungul unui întreg deceniu, piesele imaginarului afectiv sunt identificate ca fragmente disjuncte și incomplete care „își așteaptă reasamblarea", la fel ca fracturile suferite de Rossi în urma accidentului din Slavonski Brod. Deși sunt episoade ale oricăror autobiografii, timpul reveriei, al fericirii infantile, clipa dramatică a întâlnirii propriei morți și continua proiecție a sinelui către momentul final devin, în cazul proiectului autobiografic *rossian,* mai mult decât etape ale vieții.

> *„Casele morților și cele ale copilăriei, teatrul și casa reprezentării – toate aceste proiecte și construcții îmi pare că îmbrățișează anotimpurile și vârstele vieții. Cu toate acestea însă, ele reprezintă mai degrabă teme decât funcțiuni, forme prin care viața și moartea se manifestă."* [195]

---

[193] Deși sintagma *„life review experience"* (LRE) nu are o traducere oficială în limba română în psihologie și fenomenologie, o traducere apropiată ca sens pe care o propunem în studiul de față pentru acest tip de experiență este „autorecenzie terminală". Fenomenul este unul întâlnit adesea atât în cadrul unor studii medicale, cât și în literatură, și pare să fie declanșat de evenimente care pun în pericol viața unui individ – așa-numitele experiențe aproape de moarte. Autorecenzia terminală este adesea asociată alienării conștiinței de trup și se manifestă ca o subită rememorare a întregii vieți în ordine cronologică, o privire panoramică asupra memoriei tradusă printr-o succesiune vie și fulgurantă de imagini mentale care reduc întreaga viață a unui individ la o sumă de momente memorabile. În conștiința colectivă populară, fenomenul este adesea asociat cu sintagma *„Mi-a trecut toată viața prin fața ochilor"* (eng. *„My whole life flashed before my eyes"*). Robert N. Butler a fost medicul care a introdus sintagma *„life review"* în literatura de specialitate și care mai apoi a studiat fenomenul vreme de mai bine de un deceniu: Robert N. BUTLER, „The Life Review: An Interpretation of Reminiscence in the Aged", *Psychiatry 26,* 1963; Robert N. BUTLER, „Succesful aging and the role of the life review", *Journal of the American Geriatrics Society 22,* 1974.

[194] Trebuie reamintit aici momentul revocării lui Rossi din cadrul corpului academic al Facultății de Arhitectură a Politehnicii din Milano, dar și de accidentul din Slavonski Brod – *„Eram aproape imobilizat, mă gândeam la trecut, dar câteodată nu mă gândeam la absolut nimic: pur și simplu priveam copacii și cerul. Această prezență a lucrurilor și, totodată, îndepărtarea mea de ele – amestecate cu conștiința dureroasă a propriilor oase – mă transpuneau înapoi în copilărie."* – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 11

[195] În paralel cu studiul acestor lucruri vor fi adăugate ulterioare considerații odată cu parcurgerea proiectului pentru cimitirul din Modena și a celui pentru campusul studențesc din Chieti, adevăratele case *rossiene* ale

Așa cum Aldo Rossi însuși notează, copilăria și viața, maturitatea și moartea sunt instrumente optice ale dificilei introspecții, și nu doar capete ale intervalului vieții, iar particularitatea acestui tip de privire va contura paradoxal și cvasi-contradictoriu multe dintre lucrurile numite în „bilanțul testamentar”[196]; înțelegem prin aceasta o confundare esențială între ele, o înfățișare a lor ca himere, deopotrivă bizare și minunate, terifiante și frivole, abnorme și familiare.

Densitatea înăbușitoare de lucruri consemnate în paginile autobiografiei lui Rossi face imposibilă o parcurgere critică amănunțită și exhaustivă. Cartea publicată în 1981 este, în fapt, un *wunderkammer* al patrimoniului *rossian*, o colecție care adună toate preocupările anterioare și toate teoriile enunțate despre arhitectură și le capturează imaginar prin transpunerea lor în cuvânt scris.

> *„În interesul meu pentru obiecte, trebuie să recunosc că am reușit întotdeauna să confund lucrul în sine cu cuvântul care-l numește printr-un fel de ignoranță sau prejudecată, sau chiar prin suspendarea care mă face să cred că asta ar da măsura semnificației unei declarații sau a unui desen.”*[197]

Dintre proiecte proprii și idei, imagini și referințe, legende și eroi, cărți sacre și gânduri fugare, jurnale și scrisori, au fost alese aici numai câteva cu adevărat proeminente pentru caracterul profund afectiv al dezvăluirii acestei lumi interioare a sinelui. Mai precis, este vorba despre anumite prezențe-artefact, elemente primare care descriu geografia intimă a copilăriei *rossiene* și care, odată cu publicarea autobiografiei, vin să completeze colecția deja începută de Rossi odată cu publicarea primelor eseuri și cu studiul în teren al orașelor europene.

Antologia de lucruri și amintiri alcătuiește fondul referențial primordial revizitat și examinat critic din poziția maturității: viața din jurul lacului Como și pasiunea pentru instrumente, ustensile și recipiente ce aparțin universului domestic, statuia colosală a lui San Carlo Borromeo, *„San Carlone”* din Arona, capelele-diorama ale Muntelui Sfânt din Somasca, *„I Sacri Monti”,* sau amintiri despre unele locuri pur și simplu banale, *„Osteria della Maddalena”* și *„Hotel Sirena”*. Multe dintre acestea vor fi reluate ulterior în cea de-a doua parte a tezei, odată cu studiul proiectelor lui Rossi. Dacă la început cele câteva borne afective apar ca elemente rătăcite sau ca note de subsol ale fundamentării teoretice și metodologice a propriei arhitecturi, pe parcursul „caietelor albastre”, aproape de anii ’90 acestea se transformă în veritabile ancore ale familiarității, elemente-pivot despre care

morții și copilăriei – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 8, 69

[196] Aldo ROSSI, Note autobiografiche sulla formazione ecc. (dicembre 1971)

[197] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 5

Vincent Scully amintește în postfața autobiografiei[198], piesele care stabilizează cu dificultate un ritm din ce în ce mai frenetic al vieții.



Fig. 15 – Scene biblice din interiorul capelelor de pe *„Il Sacro Monte di Varallo”*

Astfel, lacurile copilăriei din Nordul Lombardiei sprijină imaginarul și mitologia afectivă a lui Rossi prin artefactele emblematice ale formării sale catolice, dar și prin amintirile despre locuri mai puțin impresionante însă, cu siguranță, nu mai puțin minunate în ochii unui copil; toate acestea dezvăluite încă din primele pagini ale *„Autobiografiei științifice”.* Desenele, schițele și fotografiile lui Aldo Rossi din copilărie dezvăluie un deosebit interes pentru obiectele banale ale universului domestic[199], „natura moartă” ca primă apreciere contemplativă a obiectului făcut, *„fatto”, „artefatto”* (artificial)*, „manufatto”* (la-ndemână, făcut cu mâna, manufacturat). Starea imobilă, suspendată, a acestor unelte familiare este regăsită apoi în neclintirea personajelor din ipsos ale dioramelor sacre, capelele de pe *„I Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia”*[200], arhitecturi de dimensiunile conținerii unui singur episod biblic, un alt fel de natură moartă, care, dincolo de dimensiunea morală a pildei reprezentate, vorbește despre un fel de naturalism material al trupului ca obiect neînsuflețit – lucru supus aceleiași mecanici și acelorași reguli fizice care guvernează în general lumea obiectelor. Masa universului familial, cu scenografia de artefacte banale devine imediat analogă simbolicelor scene sfinte înghețate într-un timp continuu, iar tânărul Rossi este cuprins de o dorință arzătoare de a deveni actor al teatrului acestor „miracole atemporale”.

---

[198] Vincent SCULLY vorbind în postfață despre autobiografia rossiană: *„Totul pare să fie un vis într-o continuă schimbare însă, în același timp, totul este static și gravitează în jurul câtorva ancore obsesive.”* – Ibid., p. 111

[199] *„Am fost dintotdeauna profund interesat de obiecte, instrumente, aparate, unelte. Fără să vreau, obișnuiam să pierd ore întregi în marea bucătărie din S. de pe malul Lacului Como desenând cafetiere, oale și sticle.”* – Ibid., p. 2

[200] Ansamblu de nouă situri istorice din nordul Italiei aflate înscrise în patrimoniul UNESCO și care recreează Drumul Crucii și calvarul Mântuitorului Iisus Hristos de pe Muntele Sfânt, Golgota, printr-o serie de capele-dioramă construite și decorate între secolele XV-XVII: il Sacro Monte di Varallo, il Sacro Monte di Orta, Sacro Monte di Crea, il Sacro Monte di Oropa, il Sacro Monte di Belmonte, il Sacro Monte di Ghiffa, il Sacro Monte di Domodossola, il Sacro Monte di Varese și il Sacro Monte di Ossuccio.

„Nu pot să uit din educația mea din copilărie capelele Sacri Monti din S. despre care vorbeam mai devreme, dar și celelalte astfel de locuri sfinte pe care le-am vizitat în apropierea lacurilor. Fără îndoială că acesta a fost primul meu contact cu arta figurativă; am fost, așa cum sunt și astăzi, sedus de staza și naturaleța lor, de clasicismul arhitecturii și de naturalismul oamenilor și al lucrurilor. Calitatea acestei suspendări imobilizante, al cărei martor eram, mi-a trezit sentimentul unui fior al exaltării."[201]

„Voiam să trec dincolo de gratiile ferestrelor și să-mi așez unul din obiectele mele pe fața de masă de la Cina Cea de Taină, să-mi depășesc condiția de simplu spectator."[202]

Toate fragmentele izolate de istorisiri de pe *„Sacri Monti"* sunt autonome ca piese în sine, dar sunt totodată importante și în economia parcursului dramaturgic, a desfășurării aproape cinematografice în care devin borne ritmice ale unui drum analog celui de pe Golgota, muntele sfânt al creștinătății.

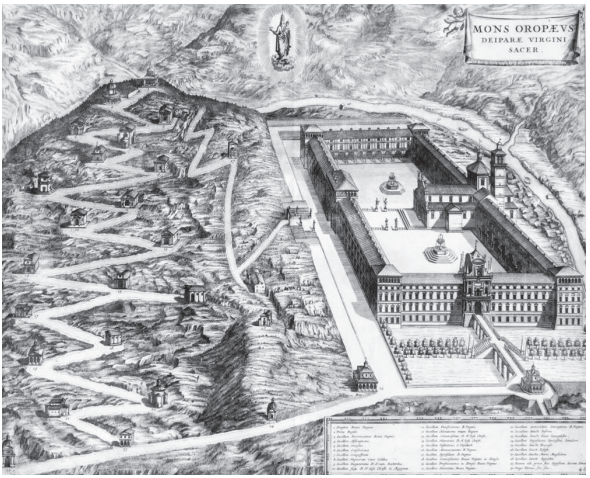


Fig. 16 – *„Sacro Monte di Oropa"* (*„Antica incisione del santuario di oropa",* 1682)

„La fel ca în cazul statuilor din Sacri Monti pe lângă care treceam adesea, ceea ce mi se părea admirabil nu era arta propriu-zisă a obiectelor; mai degrabă urmăream neliniștea poveștii, repetiția episodică, simțeam o anume liniște prilejuită de faptul că, în ciuda desfășurării dramatice, binele va triumfa în final. Este la fel ca atunci când vezi același film, sau aceeași piesă de teatru de mai multe ori și ești eliberat de dorința de a cunoaște cum se va termina.

[201] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 5
[202] Ibid.

Pentru a retrăi acest sentiment păşesc adesea în săli de cinema la jumătatea proiecţiei unui film, sau chiar aproape de final; lucrul acesta îmi permite să întâlnesc personajele chiar în clipele lor concluzive, în momentele din care pot apoi redescoperi evenimentele de dinainte, sau chiar îmi pot imagina unele alternative."[203]

Artefactul care completează tabloul fantastic al imaginarului *rossian* primordial este *„Il Colosso di Arona"*[204], statuia gargantuescă a lui San Carlo Borromeo. Personajul de dimensiuni uriaşe, construit ca o enormă coajă de cupru, devine un receptacul conţinător, la fel ca ceainicele şi cafetierele din bucătăria familiei, erou al pildelor biblice, la fel ca statuetele de ipsos din capele, dar, mai presus de toate, arhitectură fantastică ce poate fi străbătută la interior şi explorată în amănunt.



Fig. 17 – Statuia colosală a lui San Carlo Borromeo, „San Carlone" din Arona – A (stânga) – fotografie din exterior cu peticele de cupru din care este confecţionată statuia / B (dreapta) – fotografie din interiorul statuii

„Limitele care separă arhitecturile de mecanisme şi instrumente se dizolvau în chipul acestei minunate invenţii."[205]

Distincţia dintre interiorul statuii, un întunecat eşafodaj mecanic¸ şi postura protectivă a sfântului, surprins pentru eternitate în actul benedicţiunii, va rămâne paradigmatică atât pentru alcătuirea arhitecturilor lui Rossi, cât şi pentru discursul despre natura compozită şi fragmentară a lucrurilor: un soclu masiv alcătuit stereotomic dintr-o sumă de blocuri de piatră care se ridică deasupra pământului şi devin nucleul structural al artefactului, apoi o intricată împletitură din elemente metalice contorsionate, scheletul-structură de gradul doi pe care sunt prinse peticele de cupru ale exteriorului, suprafaţa care conturează definitiv forma artefactului.

[203] Ibid., p.38
[204] Statuia colosală de cupru a lui San Carlo Borromeo din Arona a fost construită între 1614-1698. Proiectul statuii a fost realizat de Giovan Battista Crespi (Il Cerano), şi ridicat de Siro Zanella şi de Bernardo Falcone; la momentul la care statuia a fost ridicată, era cea mai mare statuie din bronz din lume (35.10m), iar astăzi este depăşită doar de Statuia Libertăţii din New York – amintirea statuii colosale din Arona şi legătura ei cu statuia din New York se va dovedi a fi, pentru Rossi, mult mai mult decât o simplă curiozitate întâmplătoare.
[205] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 3

„Similar calului lui Homer, pelerinul păşeşte în interiorul trupului colosal al Sfântului la fel ca într-un turn sau într-o maşinărie manevrată de un iscusit tehnician. După ce parcurge scările exterioare ale soclului, urcarea vertiginoasă din interior îi dezvăluie structura obiectului şi liniile de sutură ale imenselor foi metalice. În final, acesta ajunge la interior-exteriorul capului; prin ochii Sfântului, lacul capătă acum contururi infinite, ca şi cum ar fi privit dintr-un observator astronomic. Poate că tocmai dimensiunile exagerate ale acestei construcţii erau cele care îmi confereau un sentiment de fericire: potenţialul latent al puterii sale. Atunci când priveşti o locomotivă sau un tanc nemişcat, sentimentul care te cuprinde nu este unul cu mult diferit."[206]

Sancarlòn[207] este monumentul-automaton care se identifică deopotrivă cu obiectele cele mai neînsemnate şi edificiile cele mai minunate, lucruri mărunte şi construcţii enorme, dar, dincolo de toate acestea, statuia din Arona este farul şi donjonul din care tânărul Rossi observă lumea; Aldo Rossi priveşte prin ochii sfântului identificându-se cu el, iar din acest moment, şi literalmente din acest punct de vedere, capelele şi arhitecturile par să fie instrumente, ustensile şi jucării, obiecte familiare deţinute, aflate în posesia tânărului arhitect, la îndemână, *„Sotto la sua mano."*[208]



Fig. 18 – Statuia colosală a lui San Carlo Borromeo, „San Carlone" din Arona – A (stânga) – pliantul informativ de la centrul de vizitare al monumentului / B (centru) – *„Le mani del Santo"* (Aldo Rossi, 1979) / C (dreapta) – coperta primei ediţii a cărţii *„Sotto la Sua mano"* (Piero Chiara, 1974)

[206] Ibid.
[207] Denumirea comprimată a statuii în dialectul lombard, un nume care aminteşte de apetenţa lui Rossi pentru jocurile de cuvinte, în special prin raportare la fascinaţia lui Rossi pentru opera lui Raymond Roussel; totodată, această variantă a numelui artefactului-maşinărie construit din bronz apropie monumentul de lumea artefactelor *rossiene* şi a lucrurilor care, deşi păstrează memoria devenirii lor, capătă în timp o anume autonomie care le asigură posibilitatea de a căpăta noi semnificaţii şi de a se ataşa unor noi istorisiri.
[208] Pe de-o parte, sintagma aminteşte de schiţele lui Rossi în care apare adesea mâna statuii ca semn al familiarităţii şi binecuvântării. Pe de altă parte însă, în virtutea discuţiei despre posibilitatea ataşării monumentului la noi istorisiri alternative, aceasta face şi o trimitere directă la romanul cu acelaşi nume scris de Piero Chiara, o poveste neortodoxă imaginată de autor despre originile fragmentelor de bronz din care a fost făcută statuia şi despre legăturile ei legendare cu Colosul din Rhodos – Piero CHIARA, *Sotto la Sua mano,* Mondadori, Milano, 1974

Elementele primare ce aparțin imaginarului infantil (obiectele banale, capelele sacre și statuia colosală) sunt cele care apar cel mai adesea în jurnalele lui Rossi, alături de numele unor orașe importante (Milano, Veneția, New York etc.), de cele ale unor autori esențiali (Étienne-Louis Boullée, Adolf Loos, Raymond Roussel etc.) și împreună cu sintagme *rossiene* consacrate (raționalism exaltat, arhitectură analogă, autobiografie etc.). Triada de piese ale mitologiei afective nu vorbește însă doar despre interesul lui Rossi pentru natura materială și formală a lucrurilor, ci reușește totodată să pună în evidență faptul că indiferent de alcătuirea și structura lor constitutivă, acestea sunt în final condiționate de aceleași reguli fizice și chiar existențial-ontologice – toate sunt în esență materie descrisă de anumiți parametri dimensionali și toate stau inevitabil sub autoritatea timpului (deopotrivă cronologic și atmosferic), elementul coroziv care amenință să le consume până la totala disoluție. Fatalitatea existenței limitate a lucrurilor oglindește condiția mortalității omului și a fragilității trupului și artefactului, iar confundarea acestora între ele, indiferent de natura lor, devine din acest moment o trăsătură intrinsecă felului *rossian* de a vedea lumea în sensul cel mai literal cu putință.

Dacă analogia s-a dovedit a fi vag-alegorică și aluzivă, acum, noua deformare teoretică subîntinde metafora și alterează mecanismele care stau în spatele procedeelor metodei *rossiene*. Acest fapt face ca arhitecturile și obiectele lui Rossi nu doar să pară a fi, ci chiar să fie lucruri din repertoriul imaginar. Procedeul adiției, indiferența distributivă, repetiția diferențiată sau înstrăinarea sunt instrumentele princeps propuse de Rossi după publicarea primei sale cărți; odată cu tipărirea *„Autobiografiei științifice”* însă, instrumentele inițiale se particularizează sub forma unei metodologii de proiectare care abia de acum înainte își va arăta atât eficiența, cât și apartenența absolută și indiscutabilă la maniera și sinele *rossian*.

> *„Acum pare că văd toate lucrurile pe care le-am observat de-a lungul timpului ca pe niște unelte așezate ordonat și rânduite; toate sunt aliniate ca într-un atlas de botanică, un catalog sau un dicționar. Însă acest catalog, aflat undeva între imaginație și memorie, nu este unul neutru; el reapare neîntrerupt în multe alte obiecte, constituind deformarea acestora și, într-o oarecare măsură, evoluția lor.”*[209]

Acest act al clasificării taxonomice a imaginarului nu poate să nu aibă legătură cu potențialul imaginii însăși, chiar dincolo de dimensiunea psihologică a acesteia. Inventarul autobiografic devine așadar un album cu fotografii, similar clasorului cu amintiri al familiei.

> *„Totuși, găsim un drum spre salvare în astfel de acte clasificatoare; catalogul redescoperă istoria secretă și neașteptată a imaginii; însăși propria-i artificialitate devine fantezie. De îndată ce totul s-a oprit pentru eternitate, nu mai este nimic de văzut: neînsemnatele fundaluri din fotografii îngălbenite , neașteptata apariție a unui interior, chiar praful de pe o imagine în care putem întrezări valoarea timpului.”*[210]

[209] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 23
[210] Ibid., 47

Rossi recunoaște potențialul naturilor moarte cu obiecte banale, al neclintirii sublime din scenele teatrale biblice sau al gestului binecuvântător al mâinii Sfântului în natura magică a fotografiilor, aceste tablouri miniaturale care au capacitatea de a răpi cu imediatețe din desfășurarea neîntreruptă a timpului anumite momente, evenimente, locuri și personaje și de a le plasa într-un timp continuu al memoriei. Acest lucru explică totodată și felul în care textul celei de-a doua cărți a lui Rossi ajunge să fie acompaniat de suport grafic: imaginile se desprind de reprezentările consacrate ale disciplinei arhitecturii pe care le întâlnim în *„Arhitectura orașului”* și devin încadraturi fixate pe pagină, ferestre către locuri și momente anume, nu doar suport adjuvant al unui discurs teoretic. Uneori, parcă pentru a evidenția potențialul fantastic al acestor imagini, se regăsesc printre paginile cărții fotografii ale unor fotografii, ca și cum imaginea însăși devine autonomă ca artefact și instrument *rossian*, *„cosa in se”*.

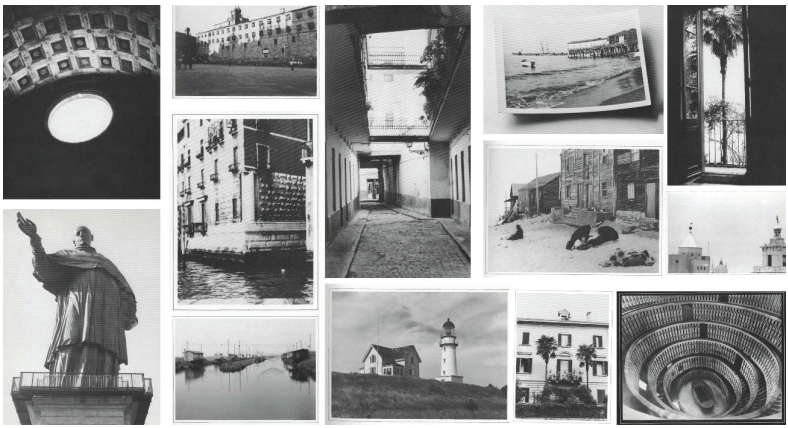


Fig. 19 – Imagini de referință extrase din *„A Scientific Autobiography”* (Aldo Rossi, 1981)

Imaginea devine atât de fidelă acestei noi orientări înspre sine încât, după momentul publicării *„Autobiografiei științifice”*, jurnalele lui Rossi adună din ce în ce mai multe fotografii cu lucruri observate, în timp ce relatarea literară devine din ce în ce mai redusă. Autobiografia de tip flux al conștiinței, alcătuită inițial din cuvinte și text liber, se transformă treptat într-o rememorare cronofotografică ce face uz de noi instrumente, camera Polaroid – aparatul analog la purtător. În 1996, Rossi publică alături de Luigi Ghirri un album cu fotografiile lui – *„Cose che sono solo se stesse”* (Lucruri care sunt doar ele însele).

„Vreau să fac un caiet doar cu fotografii Polaroid.

Nu cred că este ușor să le găsesc un sens anume. Însă mă fascinează atât de mult imaginea acestor vieți imediate și totuși foarte subtil mediate."[211]

Viața însăși pare să se acumuleze într-o serie de imagini așezate și aglomerate pe o continuă peliculă cinematografică alcătuită din fragmente fotografice, *memento*-uri, iar această formă de reprezentare autobiografică este în totalitate fidelă „trecerii vieții prin fața ochilor", autorecenzia terminală și bilanțul de clipe spontane care se succed și se suprapun caleidoscopic deodată. Caracterul cinematografic alături de pasiunea declarată pentru arta teatrală și setea lui de imagini îl apropie pe Rossi și mai mult de arta cineaștilor italieni de după război.[212] De altfel, în 1973, în vaza acestor afinități care existau dintotdeauna, în cadrul celei de-a XV-a ediții a Triennale di Milano, Aldo Rossi aduce un omagiu lui Adolf Loos sub forma unui film realizat alături de Gianni Braghieri, Franco Raggi și regizorul Luigi Durissi – *„Ornamento e delitto".* Totuși, din seria de nume proeminente ce aparțin astăzi panteonului cinematografiei internaționale, cel al lui Federico Fellini este cu siguranță cel mai important pentru acest studiu.[213]

Măsura în care proiectul lui Fellini ajunge să fie analog proiectului *rossian* este surprinzătoare, iar studiul comparativ al celor două poate constitui cu ușurință subiectul unei ample cercetări; se va încerca aici însă doar o scurtă digresiune în această direcție. Ca și Rossi, Fellini depășește condiția simplei relatări documentare proprie tradiției neorealiste, iar producțiile lui par să se alinieze noțiunii de „raționalism exaltat". Dimensiunea autobiografică a primelor filme ale lui Fellini este una nu atât de evidentă (*„I vitelloni",* 1953; *„La strada"*, 1954), fiind mai degrabă un discurs despre felul în care realitatea Italiei postbelice se reflectă în particularitățile cele mai banale ale vieții. Totuși, ulterior, angoasa blocajului creativ declanșează autoreflexivitatea și, la fel ca la Rossi, identificarea subiectului-autor cu creația sa, cu obiectul artei și, totodată, cu căutările colaterale lui; în cazul lui Fellini, toate acestea se revarsă în personajul-avatar al lui Marcello Mastroianni, protagonistul devenit alter ego-ul regizorului, sau chiar în personajele jucate adesea de soția lui Fellini, Giulietta Masina (*„La dolce vita",* 1960; *„8½"*, 1963; *„Juliet of the Spirits"*, 1965).

Mai târziu, autoreflexivitatea și introspecția se completează cu obiecte ale memoriei afective și procedee eminamente subiective: interesul pentru parapsihologie, magie, sau alchimie, studiul textelor lui Carl Jung, ritualul consemnării propriilor vise și fantezii, interesul pentru natura artificială a lumii și a lucrurilor, căutarea actorilor conform schițelor caricaturale închipuite și apoi manevrarea acestora ca pe marionete ale unui teatru de păpuși, fabricarea decorurilor în studio sub forma unor angrenaje mecanice de laborator care reproduc situații

[211] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 14* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, 1999

[212] Cinematografia neorealistă și naturalistă – Luchino Visconti, predispoziția lirică și potențialul filmului ca instrument al artei suprarealiste – Michelangelo Antonioni și, mai ales, caracterul autobiografic și deformarea artei în direcția constituirii unui proiect de sine, *„causa sui"* – Federico Fellini.

[213] Numele lui Fellini apare adesea menționat de Rossi în „caietele albastre" Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 2, 19 20, 21, 24, 25, 29, 37* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, 1999

naturale/reale... toate acestea deformează producția cinematografică a lui Fellini în direcția unei maniere, a unui stil *fellinian*. Amestecul de fantezie și rațiune este condus însă după reguli atent urmărite; dimensiunea grotescă, flamboaiantă, caricaturală și burlescă nu este indiferentă față de rațiune, tehnică și metodologie. Scenaristul și criticul Tullio Kezich numește metoda lui Fellini „confuzie ordonată”[214], o sintagmă ce amintește inevitabil de „dezordinea limitată” despre care vorbește Rossi în autobiografie. Infuzia carnavalescă și dimensiunea paradoxală, tragi-comică a filmelor lui Fellini din această perioadă (*„Satyricon”*, 1969; *„Amarcord”*, 1973) dezvăluie, la fel ca în cazul proiectului *rossian,* căutări ontologice despre fericire, viață și moarte, travestite sub forma unor interpretări infantile, sau chiar teribil de banale.[215]



Fig. 20 – Cadre din filmul *„8½”* (Federico Fellini, 1963)

Intervalul cuprins între lansarea filmului *„8½”* (1963), momentul autoreflexiv de maximă anxietate a artistului, și *„Amarcord”*[216] (1973), colecția memorialistică a imaginilor autobiografice de tip *tableaux vivants,* coincide nu doar ca interval cronologic, dar și ca spirit, cu răstimpul dintre momentul angoasant al scrisorii lui Rossi către sine[217] și episodul ce corespunde publicării cărții *„Autobiografia scientifica”* (1981). Este puțin probabil să fie vorba despre vreun tipar autobiografic al celor două personaje; mai degrabă, se poate spune că din ambele se întrevăd detaliile unor procese similare de maturizare profesional-artistică și personal-psihologică. Conștiința încheierii copilăriei și tinereții și acceptarea morții ca

[214] *Biography: Federico Fellini,* AMC Studios, 2008 – https://www.youtube.com/watch?v=rc8F3Y2zIK0&t=455s&ab_channel=ManufacturingIntellect – min. 17:05

[215] Paralela făcută între opera lui Rossi și cea a lui Fellini transpare totodată din declarațiile lui Nino Rota, compozitorul muzicii care acompania filmele lui Fellini, care amintește de orele întregi petrecute alături de regizorul italian în căutarea melodiei potrivite, a succesiunii de sunete care, în accepțiunea lui Fellini, trebuia să fie *„jucăușă, dar tristă... veche, dar nouă”;* în final, coloana sonoră compusă de Rota pentru filmul „8½” a reușit să-și găsească locul la granița dintre sobrietatea unui marș funebru și voioșia unei muzici de paradă alegorică și circ – *Federico Fellini, un Ritratto,* Rai Storia – https://www.youtube.com/watch?v=2OgREwffSEA&t=1569s&ab_channel=rendartepiaz – min 27:25; această suspendare între două opozabile va fi o trăsătură importantă în studiul proiectelor lui Rossi asupra cărora se va reveni în următorul capitol.

[216] Similar numelui *Sancarlòn,* titlul filmului regizat de Fellini este o formă comprimată a sintagmei *„a m'arcôrd”* („Io mi ricordo” – „Îmi aduc aminte” în dialectul Romagnol). Similar jocurilor de cuvinte folosite adesea de Raymond Roussel și atât de îndrăgite de Rossi, Fellini adaugă și suprapune noi sensuri acestei denumiri atribuite „aducerii aminte”: *amare* – a iubi, *cuore/cord* – inimă, *ricordare* – a-și aduce aminte, *amaro* – amar.

[217] Aldo ROSSI, Note autobiografiche sulla formazione ecc. (dicembre 1971)

episod inevitabil al vieții declanșează în ambele personaje o debordantă căutare a fericirii prin crearea de lumi și artefacte ce stau sub semnul fanteziei raționale și a eliberării imaginației. În cazul lui Rossi, impulsul de adunare și clasificare a tuturor parametrilor care îi alcătuiesc imaginarul aduce în față lucrurile de dincolo de arhitectură – de aici și titlul alternativ al cărții, „Uitarea arhitecturii".



Fig. 21 – Cadre din filmul *„Amarcord"* (Federico Fellini, 1963)

Totuși, „uitarea arhitecturii" ca elaborare teoretică se transpune apoi într-o treptată disoluție, într-o epuizare prin practica frenetică a meșteșugului și prin consumare propriu-zisă a arhitecturii *rossiene* până la topirea și dezintegrarea totală. Cei cincisprezece ani ai maturizării (1966-1981) sunt urmați de un interval similar de practică profesională intensă și solicitantă, un timp în care dezrădăcinarea și alienarea nu mai sunt doar simple calități ale obiectelor și artefactelor din repertoriu, ci condiții psihologice ale sinelui.

Uitarea arhitecturii ca discurs teoretic, îndepărtarea ei treptată din rândul preocupărilor lui Rossi, ajunge în final să nu mai fie finalitatea unui proces rațional, ci o necesitate. Uitarea arhitecturii și disoluția ei nu are nimic de-a face însă cu violenta fracturare a ei în fragmente, cu distrugerea ei, ci cu o anume măcinare treptată și firească, o diluare în forma celor mai banale aspecte ale vieții, topirea și con-topirea ei cu toate lucrurile care, conform celor spuse anterior, sunt într-o anume măsură arhitecturi și artefacte. În fond, această stare de fapt pare să fie condiționată de autoritatea timpului, definit de Rossi ca sumă a parametrilor cronologici și atmosferici, entitatea absolută care dizolvă totul, de la obiecte până la oameni. O scenă anume extrasă din filmul *„Amarcord"* pare să adune toate aceste trăiri sub forma unui episod tipic *rossian,* analog tabloului „pictat" de Rossi chiar în deschiderea „Autobiografiei științifice":

Scena îl prezintă pe bunicul tânărului Titta (jucat de Giuseppe Ianigro), privind seara pe fereastra casei și apoi pășind afară în inima cetii care învăluise orașul. Dezorientarea, pierderea imaginilor familiare și topirea întregului peisaj citadin sub opacitatea atmosferică pare, pentru câteva clipe, să se asemene morții.

> *„Ce chestie..."* *(deschide poarta și iese din curte...)*
> *„... nu se vede absolut nimic... mai bine merg în lungul gardului... n-a mai fost așa ceață din 1922..."* *(se apropie un biciclist care este cât pe ce să-l lovească, bunicul se ferește prin câteva piruete care nu fac decât să-l debusoleze și mai tare...)*

„Hei! Hei! Uşor... Opreşte-te! E un om aici, ai grijă!” *(biciclistul se îndepărtează şi nu se mai vede nicio urmă a gardului, limita ca ultim martor al imaginii familiare... îşi dă pălăria jos de pe cap...)*
„Unde naiba sunt? Pare că nu sunt nicăieri..”. *(îşi pune pălăria din nou pe cap...)*
„Dacă şi moartea este la fel, nu-i treabă bună... Au dispărut toate! Oamenii, copacii, păsările din aer, vinul... La dracu!” *(se apropie o caleaşcă)*
„Dino, m-am pierdut... nu-mi mai găsesc casa... unde sunt?” *(birjarul Dino îi răspunde)*
„Cum unde eşti... Eşti în faţa casei tale! Uite-o!” *(brusc, la indicaţia lui Dino, imaginea gardului şi porţii reapar)*
„Mulţumesc!” *(bunicul lui Titta se întoarce din drum şi se îndreaptă înapoi către poarta casei pe care tocmai ieşea Oliva, fratele lui Titta... se ciocneşte de acesta...)*
„Unde mergi pe ceaţa asta, ia spune!” *(Oliva răspunde...)*
„La şcoală! La revedere, bunicule!” *(bunicul îl priveşte îndepărtându-se...)*
„Ia te uită...”[218]



Fig. 22 – „Amarcord” (Federico Fellini, 1973) – scena care îl surprinde pe bunicul lui Titta debusolat în peisajul acaparat de ceaţă (1h 32min – 1h 34min)

[218] În încheierea unui interviu oferit de Fellini în 1973 postului TV Rai Storia din Italia, acesta aminteşte de această scenă din filmul *„Amarcord”: „Îmi place într-un mod deosebit scena cu ceaţa... acea mică bucată din film în care apare personajul, bunicul bătrân care iese din casă cu o anume îndrăzneală şi face patru, cinci paşi în afara curţii, în ceaţă, fără să vadă nimic şi fără să înţeleagă nimic... apoi se întoarce, reintră în casă pentru a muri... Sunt încă mişcat de această imagine, mi se pare realizată într-o manieră foarte particulară... Aşadar, le recomand tuturor să iasă din casă şi să facă acei câţiva paşi, însă nu în ceaţă, şi, apoi, să se reîntoarcă pentru a muri dar cu conştiinţa faptului că au înţeles ceva anume... nu numai imaginea unui perete fix, imobil, fără profunzime şi fără transparenţă... Ce spui de acest final? Merge?”;* remarca lui Fellini aminteşte de intenţia lui Rossi de a fundamenta o nouă şcoală de arhitectură bazată pe atenta observare a experienţelor personale şi a lumii *„Trebuie să fim inexacţi, dar precişi, să pornim de la simpla observare a lucrurilor, să ne oprim la a privi tot ceea ce ne înconjoară cu foarte mare atenţie. Acest fel de a privi lucrurile, de a le observa, reprezintă unica invenţie – mărul lui Newton ca şcoală de arhitectură”.*
Interviul cu Federico Fellini – https://www.youtube.com/watch?v=gqQuOgY4E0w&t=5s;
Scena cu bunicul lui Titta din *„Amarcord”* – https://www.youtube.com/watch?v=ldxO319tSQA;

Scena din filmul lui Fellini nu e departe de fragmentul despre timp, ceață, Basilica Sant'Andrea din Mantova, ordine și dezordine care deschide *„Autobiografia științifică"* a lui Aldo Rossi:

> *„Simplul fapt că mă aflam în interiorul bisericii Sant'Andrea din Mantova mi-a dat posibilitatea de a deveni pentru prima dată conștient despre relația dintre timp, în dublul său sens deopotrivă atmosferic și cronologic, și arhitectură. Am văzut ceața cum pătrundea în interiorul bazilicii, la fel cum adesea iubeam să o privesc acaparând Galleria din Milano: este elementul imprevizibil care modifică și deformează, ca lumina și umbra, ca pietrele șlefuite în timp de picioarele și mâinile generațiilor succesive de oameni"*[219]

> *„Dacă ai șansa să pătrunzi în biserica Sant'Andrea din Mantova într-una din acele zile în care interiorul acesteia este învăluit de ceață, poți observa cum nu există loc care să semene mai mult întinsului teritoriu al văii râului Po decât dimensiunea controlată și măsurată a încăperii acestei clădiri. Este un subiect care m-a atras dintotdeauna. Această libertate mă obligă să-mi păstrez aprecierea pentru ordine, sau, mai bine zis, pentru dezordinea care are capacitatea de a se păstra sub autoritatea moderației și a rațiunii."*[220]

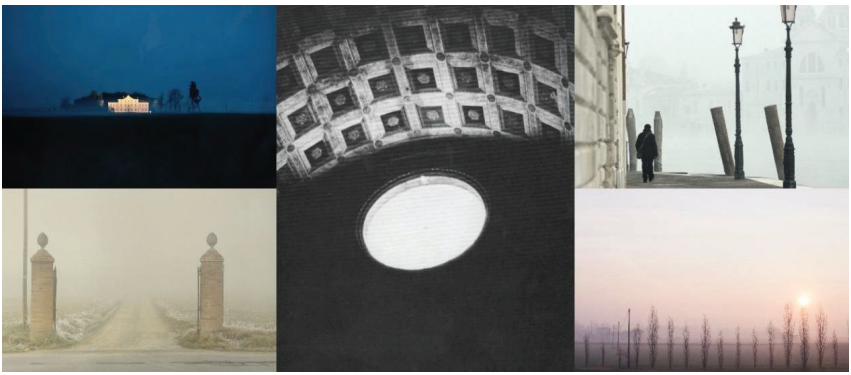


Fig. 23 – A/C (stânga/dreapta) – fotografii cu ceața realizate de Luigi Ghirri în regiunile Lombardia și Veneto din Italia / B (centru) – fotografie realizată de Gianni Braghieri în interiorul bazilicii Sant'Andrea din Mantova (extrasă din „Autobiografia științifică", prima imagine din carte)

[219] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 2
[220] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 54

suprasaturarea, arhitectura mută și natura uitării

În ciuda investigațiilor interdisciplinare și a metodei *rossiene* empirice de cercetare amănunțită a orașului și arhitecturii, vocația științifică a *„Arhitecturii orașului”* rămâne încă una discutabilă și, în orice caz, mult îndepărtată de intenția inițială de a elabora un manual de proiectare urbană. În cazul autobiografiei lui Rossi însă, dimensiunea științifică, de această dată anunțată chiar în titlul publicației, pare să fie mai degrabă o aluzie ironică[221] sau, cel mult, o dificilă încercare a lui Rossi de a căuta un raport rațional și riguros structurat între subiectul-autor și obiectul studiat – identificat, în acest caz, chiar cu subiectul însuși. Actul autoreflexiv și coincidența dintre autorul autobiografiei și propriul lui critic sau psihanalist pare să invalideze deci orice pretinsă urmă de obiectivitate asociată unei scrieri științifice.

Departe însă de a fi doar o ironie sau o paradoxală contradicție între scopul anunțat al lucrării (forma, titlul) și metodologia alcătuirii și investigării ei (fondul, conținutul), omonimia autobiografiei lui Rossi cu cea a lui Max Planck[222] dezvăluie o invitație la reconsiderarea calității unui lucru de a fi științific și chiar a științei și cunoașterii însăși. Publicația postumă și eseurile lui Planck nu sunt nici memoriile și biografia fizicianului, nici un compendiu de postulate despre teoria fizicii cuantice, ci un amestec de gânduri, amintiri și considerații care transgresează limitele convenționale ale unui text științific sau biografic, atingând inclusiv subiecte legate de problematica disocierii dintre trup și spirit, sensul și limitările științelor exacte sau dimensiunea spirituală/religioasă a vieții și lumii. De fapt, acest tip de scientism fundamentat pe observație, intuiție și speculație descrie o alcătuire similară aspirațiilor lui Rossi de a întemeia o școală de arhitectură naturalist-newtoniană al cărei elan investigativ să fie contaminat de scepticism și uluire, o atitudine proprie momentelor în care știința era de fapt *Philosophiæ Naturalis*[223].

[221] Într-una dintre conferințele organizate și curatoriate de Fondazione Aldo Rossi din Milano, Vera Rossi, fiica arhitectului, povestește despre spiritul ludic al felului în care tatăl ei obișnuia să folosească cuvântul „științific” atașându-l celor mai banale situații din viața de zi cu zi – *„Totul era o activitate «științifică»… mergeam în bucătărie și spunea «haideți acum să gătim o omletă științifică!»”.*

[222] Max PLANCK, Wissenschaftliche Selbstbiographie: Mit einem Bildnis und der von Max von Laue gehaltenen Traueransprache, Barth, Leipzig, 1948 / Scientific autobiography and other papers, Philosophical Library, New York, 1949 (prima ediție în limba engleză) – Autobiografia lui Planck vorbește despre viața lui și pasiunile timpurii, despre angoasele, dramele și frustrările personale, despre termodinamică, reacții chimice, radiații și teoria cuantică etc. Cartea este structurată în cinci capitole/eseuri principale: Autobiografia științifică, Probleme fantomă ale științei, Sensul și limitările științei exacte, Conceptul cauzalității în fizică, Religia și științele naturale.

[223] Isaac NEWTON, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica (Principiile matematice ale filozofiei naturale),* 5 iulie 1687 – Filozofia naturală era numele sub care stăteau adunate toate investigațiile preocupate cu studiul naturii și al universului fizic înainte de dezvoltarea științei moderne.

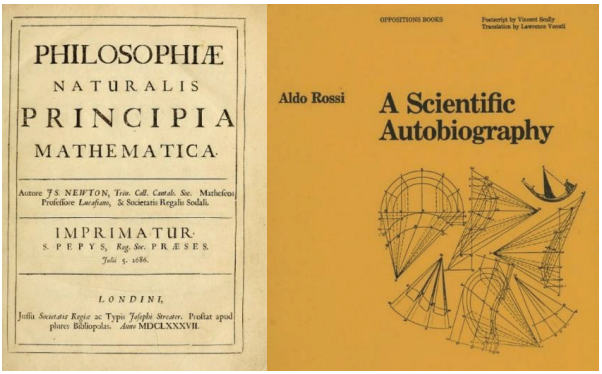


Fig. 24 – A (stânga) – *„Philosophiae Naturalis Principia Mathematica”* (Isaac Newton, 1687) / B (dreapta) – „A Scientific Autobiography” (Aldo Rossi, 1982)

La fel ca autobiografia lui Planck, cea a lui Rossi este un amestec de teorii, proiecte și investigații care au legătură cu meșteșugul arhitecturii, momente memorabile, amintiri vagi și poate, chiar amintiri inventate, considerații despre viață și moarte sau chiar observații și investigații făcute pe marginea învățăturilor creștine. Așadar, dacă poate fi admis faptul că *„Arhitectura Orașului”* este o colecție de lucruri și gânduri adunate în baza unei metode empirice în sens convențional, orientată către exterior (cercetare, experiment științific, încercări), se poate vorbi spune despre *„Autobiografia științifică”* a lui Rossi că este o publicație mult mai intimă fundamentată totuși pe un empirism autoreferențial, orientat către sine, către interior (simțuri, trăiri interioare, experiențe personale).

Peter Eisenman notează în încheierea introducerii la *„Arhitectura orașului”*[224] că, deși prima carte a lui Rossi anticipează *„subiectul psihologic al subconștientului colectiv”* în relație cu orașul-obiect, aceasta *„evocă totodată nostalgic subiectul individual, eroul-arhitect mitic al umanismului, inventatorul casei. Umbra poetului umanist se așterne în continuare în urma cercetătorului autonom”*[225]. Observația lui Eisenman pare să fie numai parțial potrivită situației la care se face referire. Dacă se poate vorbi despre o dimensiune literară, chiar poetică a subiectului individual, anunțată subtil de *„Arhitectura orașului”* și dezvăluită în *„Autobiografia științifică”,* aceasta are foarte puțin de-a face cu vocația savantă a arhitectului umanist, care nu ar accepta recursul la un timp al diletantismului și necunoașterii de dinaintea destinului liberal al arhitecturii. Mai degrabă, se poate spune că deformările metodologice ale evoluției proiectului *rossian* par să fie apropiate de tatonările pseudo-științifice dintre politeism și creștinism din Renașterea timpurie și chiar de ocultismul și misticismul medieval, așa cum o afirmă și Tafuri[226]. Așadar, deși se poate

[224] Prima ediție în limba engleză a cărții *„Arhitectura orașului”*, în care apare introducerea scrisă de Eisenman, a fost publicată în 1982, deci după publicarea *„Autobiografiei științifice”*
[225] Aldo ROSSI, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 11
[226] *„Prin urmare, dorința dureroasă de cunoaștere a lui Rossi nu pare să fie suficientă pentru a răscumpăra alchimiile ezoterice ale magicianului care refuză să privească prin telescopul galileian.”* – Paolo

întrevedea în teoria *rossiană* un tratat de arhitectură, scriitura lui (mai ales în cazul *„Autobiografiei științifice”*) este una filigranată, cu inserții ce par să aparțină unui codex medieval, o carte cufundată în alegorie și alchimie.

Predispoziția documentară a neorealismului italian, chiar și actul inocent al observației ca fundament al unei școli *rossiene* de arhitectură sunt transgresate prin căutarea unei metode de proiectare care se fundamentează pe procedeul analogiei și care face uz direct de inventarul de obiecte pe care îl deține. Piesele imaginarului propriu sunt așezate ca pe suprafața orizontală a unei mese, iar apoi supuse unui „ritual liturgic” – după cum o spune chiar Rossi – uneori chiar unui „procedeu alchimic” care are capacitatea de a modifica scara și natura obiectelor din repertoriu, contopindu-le și suprapunându-le într-un nor amorf al timpului aflat în suspensie și al locului abstras realității, anume laboratorul memoriei.

> *„Hotelul era nimic mai mult decât un monument în care participam la o repetitivă și necesară liturghie doar de dragul ritualului.*
>
> *Dacă ar fi să vorbesc astăzi despre arhitectură, aș spune că este mai degrabă un ritual decât un proces creativ. Spun asta înțelegând pe deplin amărăciunea și confortul ritualului.”*[227]

În laboratorul imaginarului *rossian*, statuia colosală devine mașinărie, scheletul devine edificiu, cafetierele sunt cupole și turnuri fantastice, iar cuvintele sunt instrumente și subansambluri inginerești ce fac parte din angrenajul mecanizat al cărții-artefact. Disoluția scării și a substanței lucrurilor, dar și transgresarea tuturor limitelor fizice ale acestora denaturează repetiția – parte componentă a metodei *rossiene* – și o apropie de dimensiunile unei incantații magice, a unei mantre rostite neîncetat cu ocazia fiecărui nou proiect. Metoda de proiectare devine astfel un procedeu meta-fizic, iar obiectele din colecția lui Rossi ajung să se desprindă de descendența lor rațional-realistă și naturalistă și să se revendice ca artefacte suprarealiste[228]. După acest moment de clarificare urmează perioada de suprasaturare a meșteșugului prin practica profesională intensă care ajunge să consume arhitectura, să o supună disoluției treptate, dar inevitabile.

Dizolvarea arhitecturii – uitarea despre care vorbește Rossi în *„Autobiografia științifică”*[229] – pare să fie în contradicție cu discursul despre memorie și cu momentul de maximă activitate profesională. Totuși, trebuie să clarificăm faptul că, din momentul identificării obiectului de studiu (profesia arhitecturii) cu parametrii identitari psihologici (imaginarul

---

PORTOGHESI, Aldo Rossi. Il teatro e la città, Sagep Editori, Genova, 2021, p. 75 – citat extras din Manfredo TAFURI, La sfera e il labirinto: avanguardia e architettura da Piranesi agli anni ’70, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1980

[227] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 37

[228] Predispoziția manierei *rossiene* pentru arta suprarealistă ținea nu doar de teoriile lui și de metodologia în proiectare, ci și de fondul referențial profund marcat de picturile lui Giorgio de Chirico, sau de romanele lui Raymond Roussel.

[229] Rossi vorbește adesea despre uitarea arhitecturii, pe de-o parte cu temere și, pe de alta, oarecum premonitoriu – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 53, 78, 82

sinelui), uitarea arhitecturii capătă o dublă valență. Pe de-o parte, în cazul a ceea ce poate fi numit un prim tip de uitare, este vorba despre disoluția arhitecturii ca o formă de transgresare firească a acesteia; aceasta survine natural în urma rafinării metodei *rossiene* care devine conștientă de lucruri aflate dincolo de dimensiunea materială și științific determinabilă a acesteia, păstrând însă în continuare calitățile rigorii cercetătorului.

„Trebuie să depășim meșteșugul, însă asta nu înseamnă să-l abandonăm."[230].

Cel de-al doilea tip de uitare, așa cum se poate intui din subcapitolele anterioare, are de-a face cu o din ce în ce mai necesară desprindere a sinelui de obiectul studiat, de arhitectură; dimensiunea acaparatoare a metodei analogiei, fundamentată – după cum am a fost demonstrat anterior – și pe înstrăinarea obiectului, îl contaminează pe arhitect cu un profund sentiment de dezrădăcinare și de pierdere a locului. Tocmai aceste simptome patologice fac ca acest al doilea tip de uitare a arhitecturii să devină un tip de procedeu terapeutic. Uitarea meșteșugului este procesul reflex ce răspunde alienării prin regăsirea familiarității în chipul casei de pe lac, locul tihnit al copilăriei, punctul plecării și al reîntoarcerii; episodul acestei redobândiri este surprins în cadrul subcapitolului care studiază proiectul pentru *„la villa con interno"*, ipostază care încadrează cel mai bine natura acaparatoare a metodei *rossiene* și, mai ales, subsecventa ei îmblânzire prin redescoperirea universului domestic, al intimității căminului familial.[231]

Cele două chipuri ale uitării sunt, în mod evident, fețe indisociabile ale aceleiași monede, așa cum poate fi adesea intuit din paginile *„Autobiografiei științifice"*, cartea în care disoluția disciplinei arhitecturii, a însăși dimensiunii ei materiale, pare să anunțe o corespondență cu momentul revelator al regăsirii locului din apropierea lacului în 1989[232]:

> *„Cu toate acestea, arhitectura, odată ce a depășit funcțiunea și istoria, visul și simțirea, materia și consumarea ei, s-a apropiat de o lumină roșu-verzuie filtrată însă prin atât de multe lucruri încât s-a preschimbat înapoi în alb, în lac, sau chiar în îndepărtarea lacului. Această însingurare a devenit similară uitării arhitecturii, însă a devenit totodată locul în care arhitectura a căpătat un sens aproape progresiv pentru mine; a fost ca investigarea cu insistență a aceleiași direcții într-atât de mult încât premisele inițiale au fost uitate; sau ca folosirea unui instrument care poate dezvălui ceva mai mult despre lume, chiar dacă semnificația mult căutată nu s-a arătat în final și chiar dacă tot ceea ce a rămas a fost plăcerea acestui travaliu."*[233]

Așa cum transpare din acest citat, dincolo de sentimentul diluării metaforice a arhitecturii în apele lacului, disoluția acesteia pare să fie asimilată unui procedeu chimic și chiar alchimic, o ciudată cataliză urmată de o combustie cu luminiscențe policrome a cărei efervescență se

[230] Ibid., p. 51
[231] În acest sens, sunt relevante subcapitolele preocupate de proiectele lui Rossi din domeniul designului de obiect, proiectele-artefact, dar mai ales proiectul imposibil pentru „vila cu interior" și ipostaza casei din Ghiffa, universul domestic al intimității familiale și locul reîntoarcerii lui Rossi.
[232] Anul în care Aldo Rossi cumpără casa din Ghiffa și începe șantierul pentru restaurarea ei.
[233] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 49

diluează într-o pâclă alb-opalescentă de tipul ceții din bazilica Sant'Andrea din Mantova, sau al atmosferei mormântale din scena filmului lui Fellini. Uitarea arhitecturii poate fi identificată, se pare, cu acest proces tumultos al densificării imaginarului și practicii profesionale care se topesc, în final, în liniștea arhitecturii mute. Se regăsește aici desăvârșirea procedeelor esențiale despre care se spunea anterior că aparțin metodei *rossiene: „la répétition différente"* (repetiția diferențiată) – acele atât de multe lucruri prin care se filtrează lumina – și *„ostranenie"* (înstrăinarea) – lumina caleidoscopică transfigurată treptat în alb. Lucrurile – amintiri și locuri, artefacte și proiecte – sunt literalmente puse sub o altă lumină, sub aceeași lumină alb-difuză, iar fenomenul descris se ivește în urma suprasaturării metodei, a aglomerării repertoriului de obiecte și a traducerii ei repetate prin proiect.

Uitarea arhitecturii pare a fi, în cele din urmă, un fenomen analog saturației semantice, procesul care pare să erodeaze continuu cuvântul, până la descoperirea acelui ceva de dincolo de el, sau, mai bine zis, de dinainte de el; deci uitarea arhitecturii este departe de a fi una indiferentă.

Bogatul imaginar *rossian* este așadar „rostit" în continuu prin proiecte parcă pentru a fi epuizat, evacuat din minte și depășit, la fel cum, anterior, orașul fusese depășit printr-o consumare la fel de sârguincioasă, însă aproape exclusiv teoretică. Spre deosebire însă de cunoașterea și depășirea orașului care avea un scop declarat, anume recuperarea firescului pre-modern în numele arhitecturii, uitarea arhitecturii este procesul care caută ceva irecuperabil, care nu poate fi identificat istoric, un anume fond arhaic ce aparține subconștientului colectiv (cel cercetat și investigat de Carl Jung) și nu memoriei colective (în definiția și accepțiunea lui Maurice Halbwachs). Această imposibilă căutare este sursa *proiectelor imposibile* ce vor fi parcurse în ultima parte a capitolului următor, însă urme ale ei se dovedesc a fi definitorii și proiectelor construite ale lui Rossi, așa numitele „arhitecturi mute", învăluite de ceață, „cuvinte familiare" repetate într-atât de mult și în contexte atât de diverse încât par străine.

Apelând la versurile lui Friedrich Hölderlin din poezia *„Hälfte des lebens"*, Rossi însuși vorbește despre arhitectura sa ca fiind „mută și rece": *„Meine Architektur steht sprachlos und kalt."*[234] Totuși, pentru o parcurgere mai fidelă, este prezentată în cele ce urmează și traducerea în limba română a poemului original citat de Rossi:

Mit gelben Birnen hänget	*Cu galbene pere atârnă*
Und voll mit wilden Rosen	*Și plină de sălbatice roze*
Das Land in den See,	*Țara în ape,*
Ihr holden Schwäne,	*Voi, lebede drage,*
Und trunken von Küssen	*Și amețite'n alintări*
Tunkt ihr das Haupt	*Vă adânciți capul*
Ins heilignüchterne Wasser.	*În ape sfinte și triste.*

[234] *„Arhitectura mea este mută și rece"* – sintagmă pe care Rossi o folosește, vorbind despre arhitectura lui, în încheierea unei prezentări susținute în cadrul unei conferințe din Zürich - Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, p. 44

Weh mir, wo nehm ich, wenn	*Jale mie! de unde iau eu, când*
Es Winter ist, die Blumen, und wo	*E iarnă, florile, și de unde*
Den Sonnenschein,	*Raza de soare*
Und Schatten der Erde?	*Și umbrele gliei?*
Die Mauern stehn	***Zidurile stau***
Sprachlos und kalt, im Winde	***Fără de grai și reci, în vânt,***
Klirren die Fahnen.	*Clinchet dau flamurile.*
Hälfte des lebens	*Jumătatea vieții*
Friedrich Hölderlin, 1804	traducerea Ion Pillat

La fel cum saturația semantică lasă fără de înțeles cuvântul, arhitectura lui Rossi își epuizează continuu fondul referențial imaginar rămânând *„fără-de-cuvânt”*, și nu mută. Este vorba deci despre o privare de grai a arhitecturii prin epuizarea tuturor narațiunilor memorialistice și analogiilor posibile, urmată de oprirea în loc, amuțită și rece, suspendată în așteptarea revelării a ceva de dincolo de toate acestea. Într-un articol din 1977, Carlo Aymonino atrage atenția asupra faptului că tocmai această scufundare a proiectelor lui Rossi într-un „dincolo de” este sursa unei „arhitecturi a optimismului”[235], o arhitectură a cărei înmărmuriri nu portretizează o situație de criză, ci schițează un fel de stare de așteptare, o suspendare similară obiectelor neînsuflețite din imaginarul *rossian* – marionetele, figurinele de ipsos din scenele biblice sau statuia colosală din Arona – ce par să aștepte să prindă viață. Este însă de notat și faptul că, la fel ca alte nuanțe ale devenirii metodei *rossiene,* și calitatea arhitecturii de a fi *„fără-de-cuvânt”* este una literală, Rossi refuzând forme convenționale de discurs explicativ și argumentație teoretică a proiectelor și refugiindu-se aproape exclusiv în imagini și schițe începând cu anii ’80. Acest lucru ajunge la rândul lui să fie anunțat în paginile „Autobiografiei științifice”:

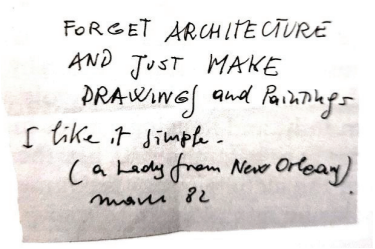
> *„A uita arhitectura, sau orice altă aserțiune similară, devenise scopul din spatele unei invariabile afinități personale pentru tipologia reprezentărilor pictoriale și a construcțiilor în care desenul se confunda cu scrisul de mână, la fel ca în anumite cazuri particulare de obsesii grafice care transformă adnotările fie în semne și simboluri, fie în fragmente de text scris.*
>
> *(...)*
>
> *Acest «sprachlos» înseamnă totuși mai mult decât amuțire; în fapt, mă gândesc mai degrabă la o lipsă a cuvintelor decât la o mutenie. Dificultatea cuvântului creează adesea o continuitate verbală inepuizabilă, la fel ca anumite replici ale lui Hamlet sau Mercutio. «Thou talk'st of nothing![236]» este un fel de a spune totul și nimic, la fel ca obsesia grafică despre care vorbeam mai devreme. Recunosc asta în multe dintre*

[235] Carlo AYMONINO, „Une architecture de l’optimisme”, *L’architecture d’Aujourd’hui no. 190,* 1977
[236] „Spui nimicuri!”

desenele mele, imagini în care linia încetează uneori să mai fie linie și pare a se transforma în cuvânt scris.

Această formă de scriere care se află la granița dintre desen și scris de mână m-a fascinat dintotdeauna, chiar dacă, într-o oarecare măsură, mi-a provocat adesea și stări de neliniște."[237]

Aceleași desene care devin vehicule ale arhitecturii *rossiene* mute se popularizează neașteptat, transformându-se în imagini iconografice autonome, expuse și admirate în galerii de artă și colecții private. Schițele lui Rossi, la fel ca și proiectele lui, par să demonstreze în final faptul că imaginarul propriu transcende ceea ce Tafuri identifică drept *„acte mistificatoare de poezie privată"*[238]. Artefactele *rossiene* nu sunt așadar pur și simplu *„obiecte lipsite de obiectivitate și captive în liniștea lor ermetică"*[239] atâta timp cât tocmai această liniște – premeditată suprimare a graiului auctorial – le apără de subiectivismul mitologiei personale atașându-le imaginarului colectiv, unui *grai viu*. Procesul de disoluție a propriilor obiecte, de diluare și uneori chiar de reîntoarcere a acestora în imensitatea patrimonială a meșteșugului și chiar în sfera extinsă a culturii populare din care s-au ivit, este mărturia aspirației arhitectului de a-și situa opera într-un curs firesc al lucrurilor, într-un fel de tradiție a arhitecturii care este în mod paradoxal condiționată de o anume formă de uitare a ei. Un scurt fragment notat de Rossi în jurnalele sale dezvăluie succint, prin cuvintele anonime ale altcuiva, naturalețea acestui act al uitării care nu are trăsăturile solemne și nici tragismul unui *damnatio memoriae*, ci pare să aibă mai degrabă de-a face cu o relaxare a raportului dintre sine și arhitectură, o detensionare ce aparține unui registru mai apropriat oralității, unul lipsit de emfază și apropiat unor sintagme de tipul *„Am uitat de mine..."*, sau *„Să uităm de toate astea!"*:



„Uită arhitectura și lucrează doar la desene și picturi, prefer lucrurile simple.

(o doamnă din New Orleans, 1982)"[240]

---

[237] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 43-44
[238] Scrisoare trimisă de Manfredo Tafuri lui Aldo Rossi (12 octombrie 1971) și aflată în arhivele *Rossi Papers* din cadrul *The Getty Research Institute*, Los Angeles, California, SUA
[239] Ibid.
[240] *„Forget architecture and just make drawings and paintings, I like it simple."* – bilețelul pe care o doamnă i l-a înmânat lui Aldo Rossi în cadrul unei expoziții; Rossi a păstrat biletul într-unul dintre jurnalele sale

*

Este evident faptul că teoria *rossiană* este indisociabilă de practică în cadrul a ceea ce s-a numit anterior a fi proiectul Aldo Rossi; separarea celor două în cadrul acestei lucrări are scopul de a permite parcurgerea fiecăreia în parte, poate sub o formă mai ușor lizibilă. Prezentarea disjunctă a teoriei și practicii are, însă, și scopul de a evidenția caracterul lor autonom și capacitatea de a se explica prin sine, fără a se amesteca într-un continuu proces de justificare și argumentare reciprocă.

Izolarea celor două și succesiunea lor ține și de anumite rațiuni strict legate de acest studiu. Parcursul formării și deformării teoretice are rolul de a familiariza cititorul cu anumite concepte specific *rossiene* și cu o terminologie aparte, iar apoi de a lămuri aspecte legate de contaminările din spatele teoriei sau de a înfățișa amănunte ale imaginarului autobiografic; în fond, tot acest complicat excurs teoretic servește echipării cu instrumentarul necesar înțelegerii proiectelor propriu-zise și clasificării particulare propuse în cadrul celui de-al doilea capitol.

În același timp, această primă secvență anticipează și maniera în care sunt parcurse proiectele, pregătind și poate chiar justificând anumite expuneri ce se abat uneori de la rigorile științifice. Natura ușor discursivă a proiectelor, aparenta suprasaturare a expozeului acestora cu enumerații și analogii hiper-descriptive, uneori chiar abuzul de sensuri conotative și narațiuni suprareale, chiar ușor obscure sau aparent disociate de orice formă de discurs arhitectural convențional, toate acestea sunt tonalități specific *rossiene,* acompaniate adesea chiar de amănunte extrase din descrierile făcute de însuși Rossi. Așadar, astfel de nuanțe ce se vor regăsi de-a lungul următorului capitol nu vor trebui înțelese ca simple capricii literare, ci mai degrabă ca punți esențiale între cele două, ca trăsături care dezvăluie fidelitatea proiectelor cu teoria.

aflate astăzi în arhiva *Rossi Papers* din cadrul *The Getty Research Institute*, Los Angeles, California, SUA (cutia 21, seria IV)



Capitolul 2

Despre proiecte

*

Obiecte ale parcursului critic

Copertă capitol: Aldo Rossi, ***Architettura con santo,*** 1972

© Museo nazionale delle arti del XXI secolo – MAXXI, Roma

Capitolul 2 – Despre proiecte – Obiecte ale parcursului critic

Colecția de proiecte-obiect

Poate părea paradoxal faptul că, vorbind despre unul dintre cei mai prolifici arhitecți ai celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea, a fost îndelung amânată cercetarea propriu-zisă a proiectelor lui, discursul focalizându-se mai cu seamă asupra fondului referențial care le alimentează, sau asupra fundamentului teoretic pe care acestea se clădesc. Poate că preambulul extins care precedă acest capitol și amânarea punerii față în față a cititorului cu arhitectura lui Aldo Rossi au fost prilejuite și de o anume temere, pe alocuri îndreptățită, față de așa-numita circumscriere stilistică a practicii sale profesionale în limitele reductive ale universului stilistic „postmodernist". O astfel de ordine a lucrurilor poate fi cu siguranță acuzată de hiper-justificare discursivă și este de înțeles cum întreg periplul cercetării expuse până acum este susceptibil de a fi perceput ca o atitudine defensivă, de disculpare. Însă tot acest demers nu trebuie înțeles ca fiind dedicat construirii idolatrice a unui **soclu** pe care să fie așezat în mod eroic deja-numitul *„proiect Aldo Rossi"*, ci mai degrabă ca un efort onest de clădire a unui **contrafort** care să sprijine ***Opera Omnia Aldo Rossi*** în scopul unei mai clare și mai cuprinzătoare priviri critice.

Se face referire așadar la proiectele de arhitectură, și nu la *proiect* în sensul holistic de punere împreună a biografiei, monografiei și bibliografiei lui Rossi. Se va ține totodată cont de instrumentele teoretice dobândite anterior; acestea vor fi considerate esențiale pentru clasificarea și citirea proiectelor. Totodată, se vor evidenția, acolo unde va fi cazul, anumite indicii biografice, eventuale „linii ereditare", contaminări teoretice, sau afinități de natură plastică/formală.

Înainte de a numi categoriile sub care vor fi parcurse proiectele, probând structura bipartită a *proiectului rossian* și ipoteza momentului T^0, trebuie menționat faptul celor doi Aldo Rossi li se pot asocia două tipuri diferite de exercitare a practicii și a metodei de proiectare. Ambele au de-a face cu un **proces regresiv**, de aprofundare esențială. În ceea ce-l privește pe **primul Aldo Rossi** și practica sa timpurie, se poate vorbi despre o **regresie obiectivă/analitică, un demers regresiv cronologic, exterior sinelui și autoimpus[241], care presupune o privire înapoi pe firul istoriei arhitecturii.** Acest proces este în asentiment cu scopul declarat științific al *„Arhitecturii orașului"* și cu **dimensiunea logică** a *proiectului rossian,* o dimensiune pe care Rossi însuși o recunoaște ca fiind cauza unei

[241] Rossi declară în repetate rânduri că cercetarea din spatele *„Arhitecturii orașului"* a însemnat o reprimare a experiențelor și trăirilor lui personale: *„Mi-am reprimat amintirile și, în același timp, m-am folosit de impresii urbane: în spatele sentimentelor căutam legi clare ale unei tipologii atemporale..."* – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, p. 15; *„Am luat la picior orașele Europei cu scopul de a le descifra planurile și de a le clasifica tipologic. Ca un îndrăgostit împins de egoism, am ignorat adesea sentimentele ascunse pe care le aveam pentru acele orașe"* – ibid., p. 16

înstrăinări a lui față de lucrurile cu adevărat importante.[242] În cazul proiectelor aferente acestei metode, se poate observa o atenuare și o limitare a mijloacelor expresive, o anume esențializare deopotrivă rațională și simbolică a gramaticii plastice a arhitecturii care apelează la geometrii tributare parcă solidelor platonice; acest lucru este cu atât mai vizibil cu cât luăm în calcul influența lui Étienne-Louis Boullée sau Claude Nicolas Ledoux asupra tânărului Rossi, dar și expunerea lui la moștenirea și modelele arhitecturii raționaliste italiene de la începutul secolului al XX-lea.

În cazul **celui de-al doilea Aldo Rossi –** arhitectul aflat deja la vârsta certei maturități profesionale (către finalul anilor '70, dar mai ales începând cu anii '80) – pot fi sesizate indiciile unei metode ce pare să se sprijine pe o **regresie subiectivă/infantilă, un demers introspectiv care presupune actul rememorării autobiografice a istoriei personale.** Procesul celei de-a doua regresii se construiește treptat în jurul gândurilor cuprinse în *„Autobiografia științifică"* și va da măsura **dimensiunii analogice** a *proiectului rossian*. Este vorba, de fapt, despre un fenomen auto-conștient care renunță la autocenzura impusă în prima parte a vieții asupra amintirilor și trăirilor vii în actul proiectării. Demersul introspectiv *rossian* reprezintă deci un parcurs natural și autentic înspre primele momente de cunoaștere a lumii traduse în amintiri despre arhitecturi și locuri, copilăria la bunici, vacanțe, povești, jocuri, instrumente și jucării etc.

Indiferent la care dintre cele două situații se face referire, metoda de asamblare a procedeelor care stau la baza demersului proiectual este similară, poate chiar neschimbată, însă gramatica elementelor cu care arhitectul operează devine mai complexă și dezinhibată; Rossi nu se limitează deci doar la „semnele" primare și „cuvintele" dobândite inițial prin procedee presupus științifice, ci ajunge să se autociteze reiterând „fraze" și chiar întregi „paragrafe" arhitecturale ținute printre amintiri. Se poate susține faptul că schimbarea de paradigmă care se produce în cazul proiectelor lui Aldo Rossi are legătură cu **obstinata căutare a adevărului arhitecturii și a fericirii**[243] însăși, la fel ca un alchimist pornit în căutarea legendarei pietre filozofale. Acest demers *rossian* obsesiv investighează cu insistență mai întâi universul exterior, cel al arhitecturii și orașului, iar apoi pe cel domestic și interior, cel al căminului familial și al sinelui.

> *„Am căutat aceste lucruri în istorie, iar apoi le-am tradus în propria-mi istorie. Astfel, certitudinile tipologice și funcționale s-au extins, sau, mai degrabă, s-au reîntors către lumea obiectelor."*[244]

Tot acest periplu acaparator, focalizat pe investigarea în profunzime a esenței lucrurilor, caută să identifice arhitectura mai întâi cu un uluitor de complex **obiect al cunoașterii** – primul Aldo Rossi și dimensiunea logică –**,** apoi cu un încântător de familiar **obiect al memoriei afective** – cel de-al doilea Aldo Rossi și dimensiunea analogică. Niciunul dintre

[242] *„În copilărie obișnuiam să pășesc în interiorul acestor curți cu frică și curiozitate. Mai târziu, natura științifică a căutărilor mele m-a îndepărtat de ceea ce este cel mai important, anume imaginația care este motorul unor astfel de legături."* – Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, Oppositions Books, p. 19
[243] *„În cazul oricărui artist și al oricărui tehnician, principiul conservării energiei se împletește întotdeauna cu o căutare a fericirii și a morții"* – ibid., p. 1; „Arhitectura a fost una din căile prin care omenirea s-a străduit să supraviețuiască; o modalitate de a exprima căutarea fundamentală a fericirii" – ibid., p. 2
[244] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 16

cele două drumuri nu pare să indice însă direcția descoperirii mult-căutatului *„peradam”*[245] al arhitecturii, iar căutarea se rezumă în final la identificarea arhitecturii cu obiectele banale ale vieții cotidiene – ***„les objets trouvés”.*** *Proiectul rossian* rămâne deci în continuare deschis[246], un adevăr nerostit până la capăt care transpare și din proiectele lui de arhitectură. Poate că blestemul neîmplinirii acestei căutări stă tocmai în fervoarea cu care Rossi „devorează” până la epuizare lumea exterioară, teritoriul și orașele, apoi arhitectura, iar în final universul familial și lumea interioară, sinele.

Se vor stabili acum categoriile principale de proiecte investigate pe parcursul acestui capitol. Proiectele au fost selectate atât după criteriul relevanței lor pentru parcursul critic de față, cât și pe baza notorietății în literatura de specialitate și chiar în afara domeniului arhitecturii. Structurarea și gruparea propriu-zisă a selecției de proiecte în subcapitole a fost făcută după criteriile unei **duble obiectivități.** Pe de-o parte, este vorba despre obiectivitate în sensul comun al căutării imparțialității unei judecăți, ceea ce, în acest caz, are de-a face cu **punctul de vedere și maniera parcurgerii critice** ca dificilă desprindere a cercetătorului de propria-i subiectivitate, dar și a proiectelor lui Rossi de biografia lui (în măsura în care acest lucru va fi posibil). Pe de altă parte, se face referire la obiectivitate în sensul **proiectului ca obiect** – **parametrii fizici /metafizici și dimensiunile reale/imaginare** care pot încadra proiectul într-un anumit tip de *„obiectualitate”* și într-una din următoarele categorii:

1. Proiecte-bornă – obiecte reale inamovibile, arhitectură care se poate constitui ca „teatru” al vieții, receptacul conținător de oameni și întâmplări și reper al memoriei colective materializat în construcție propriu-zisă de dimensiuni mai mari sau cel puțin egale cu cele ale trupului unui om.

2. Proiecte-artefact – obiecte reale amovibile, unelte manevrabile, instrumente asociate activității oamenilor, artefacte banale și recipiente, piese de mobilier și lucruri aflate la îndemână, „recuzită” a vieții cotidiene de dimensiuni mai mici sau cel mult egale cu cele ale trupului unui om.

La fel cum cei doi Aldo Rossi nu pot fi separați în două personalități distincte, sau două personaje omonime cu particularități și alcătuiri diferite incompatibile între ele, nici cele două categorii propuse nu reușesc să pună împreună toate proiectele lui Rossi. Cele două

[245] Căutările de natură alchimică sunt recunoscute indirect de către Rossi prin substituirea pietrei filozofale cu echivalentul ei din romanul lui René Daumal, peradamul, fantastica piatră cristalină care este simbolul cunoașterii absolute și al adevărurilor absolute, materia invizibilă care se face văzută numai în fața căutătorilor aflați pe drumul desăvârșirii spirituale – René DAUMAL, *Le Mont Analogue. Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques (Muntele analog, roman de aventuri alpine, non-euclidiene și simbolic autentice),* Gallimard, Paris, 1952 – referința apare în autobiografia lui Rossi: Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography,* Oppositions Books, p. 81

[246] Finalul autobiografiei rossiene – „Așadar, probabil că această carte este pur și simplu istoria unui proiect, care, ca orice proiect, trebuie să fie concludent și definitiv într-un anume fel, chiar și numai pentru a putea fi repetat cu mici variații și deformări sau asimilat unor alte proiecte, unor noi locuri sau unor noi tehnici – alte forme pe care reușim doar să le întrezărim de-a lungul vieții” – Ibid., p. 84

grupuri de proiecte, care pot fi numite convențional **„case”** și **„obiecte”,** exclud tocmai piesele structurante ale *proiectului rossian*, proiectele inclasabile a căror grupare va avea nevoie de nuanțări suplimentare.

Poate că cel mai semnificativ aspect care scapă acestei sistematizări ține de **situarea curioasă a unor proiecte la incidența** dintre efemeritate și permanență, instrument și arhitectură, memorie afectivă și memorie colectivă, chiar dintre imaginație și realitate. Există în toate proiectele lui Rossi căutarea continuă a echilibrului instabil dintre două elemente antinomice, însă sunt câteva cu adevărat exemplare în acest sens. Aceste proiecte vor constitui studii de caz aparte și vor alcătui o a treia categorie care va fi la rândul ei compusă din două subcategorii:

3. Proiecte-himeră– obiecte reale sau gânduri, ipostaze „de laborator”, prototipuri, instalații artistice și „butaforii” sau „decoruri”, instrumente esențiale procesului de proiectare și chei de decriptare a imaginarului și universului *rossian*. Această categorie este împărțită în:

3.1. Proiecte de graniță – obiecte reale care pendulează îndoielnic la granița dintre artefacte și instrumente, instalații și construcții, exploatând tocmai dificila situare definitivă într-una din categoriile anterioare.

3.2. Proiecte imposibile – obiecte ale memoriei afective captive în imaginar, gânduri obsesive și imagini fulgurante, contururi difuze, deopotrivă familiare și stranii, ale unor lucruri intangibile, metamorfice, a căror materializare ar însemna o limitare a lor indiferent de circumstanțe și intenții.

Gruparea proiectelor-himeră într-o singură categorie este cu siguranță cea mai vulnerabilă parte a acestui capitol și, totodată, „butoiul cu pulbere” care poate dezintegra limitele celorlalte categorii, adjudecându-și proiecte și, în acest fel, ruinând întreaga structură propusă. Clasificarea proiectelor lui Rossi depășește considerentele uzuale ce țin fie de program arhitectural, fie de trăsături anume depistate după criterii estetice sau apartenența lor la un anume stil. În plus, mai ales dacă este vorba despre proiectele-himeră, se poate observa faptul că ordonarea lor trece **mai departe chiar de domeniul arhitecturii, atingând subiecte existențiale /ontologice.**

> *„Așa cum am spus, **«Uitarea arhitecturii» îmi pare a fi un titlu mai potrivit pentru această carte**, de vreme ce, deși pare că vorbesc despre o școală, un cimitir, un teatru, ar fi mai corect să spun că vorbesc despre viață, moarte, imaginație.”*[247]

[247] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 78

Sistemazione della Piazza del Municipio e monumento alla Resistenza

Segrate, Italia, 1965-1967

Proiectul pentru piața publică și monumentul dedicat rezistenței italiene anti-fasciste este cu siguranță prima bornă importantă din opera completă a lui Aldo Rossi. Se discută aici despre primul obiect *rossian* important care s-a concretizat ca proiect construit, prima alcătuire simbolică de fragmente extrase din fondul conștiinței și memoriei colective a orașului care a devenit artefact urban – **actul *rossian* inițial de întemeiere a unui loc în total acord cu teoria mult-cercetatei recuperări a orașului.**

Piața din Segrate se află în apropierea proiectului lui Guido Canella pentru noua clădire administrativă a orașului. Intervenția lui Rossi este inserată într-un loc care fusese anterior liber de construcții, un gol banal, nemărginit de limite perimetrale, care trebuia conturat și revendicat prin arhitectură în numele orașului. Proiectarea unei piețe urbane *ex nihilo* provoacă necesitatea imediată a decupajului geometric precis, delimitarea locului construit și disocierea lui față de teritoriul omogen. Aldo Rossi trasează deci perimetrul cartezian al pieței ca un augur din Antichitate, un act ritualic al consacrării noului loc. **Delimitarea clară a pieței la tangența ei cu orașul** generează situații diferite pe fiecare dintre cele patru laturi. Spre Nord, piața este mărginită de gradenele monumentale negociate imprecis cu topografia dealului din apropiere, un vast stilobat deasupra căruia tronează fragmentele a trei coloane, poate amintirea templului de pe acropolă. Către Est poate fi observat un perete perforat de trei goluri cu arc în plin cintru de dimensiunile unor porți triumfale de acces în cetate. Spre Sud, limita pieței este trasată de un bazin cu apă lung și îngust, iar către Vest, întâlnim ceea ce par a fi fragmentele unei colonade, posibila ruină a unei vechi *stoa* aflate la poalele acropolei.

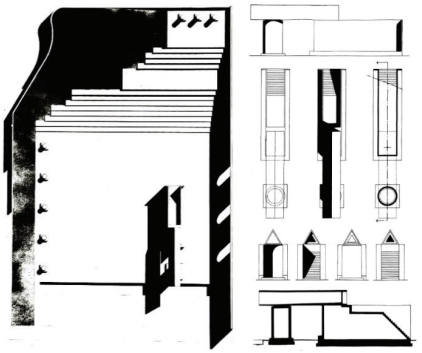


Fig. 25 – A (stânga) – planul pieței din Segrate / B (dreapta) – planuri, elevații și secțiuni ale monumentului rezistenței anti-fasciste din Italia

Golul pieței ține captiv în interior **monumentul** propriu-zis, un obiect asamblat cu același tip de **fragmente esențializate geometric ce amintesc simbolic de vocația urbană a orașului antic.** Observăm trei elemente principale: **prisma dreptunghiulară** cu soclu perimetral care are pe unul dintre capete scările abrupte, iar pe celălalt o ușă, **fusul cilindric** robust sau, mai bine zis, fragmentul de coloană colosală din axul longitudinal al prismei și **arhitrava triunghiulară** goală pe interior, fântâna monumentală prin care curge apa ce alimentează bazinul dinspre limita sudică a pieței. Piața este pavată cu porfir de dimensiuni mici, iar elementele așezate de Aldo Rossi pe acest platou al orașului sunt construite din beton armat. Fragmentele de coloane, coloana și arhitrava monumentului sunt acoperite cu vopsea albă, în vreme ce peretele de beton care mărginește piața către Est, și suprafața de beton exterioară a prismei de la baza monumentului sunt lăsate aparente și nefinisate.

Incinta noii piețe și monumentul din Segrate evocă liniștea peisajelor urbane enigmatice din picturile lui Giorgio de Chirico, mai ales dacă privim fotografiile realizate la puțin timp după inaugurarea proiectului. În imaginile din anii ’60, piața pare să fie un cadran solar monumental, un gnomon **acaparat de viața banală a oamenilor –** copii care se joacă, grupuri pasagere de studenți, inscripții naive și afișe publicitare lipite la întâmplare. Fascinația lui Rossi pentru fragmentul arheologic și apetența lui pentru obiect ca depozitar simbolic al memoriei colective a orașului rezumă proiectul din Segrate la o sumă de **artefacte sublime care devin actori vii ai teatrului orașului,** un monument care își depășește condiția clasică de prezență urbană intangibilă și inaderentă vieții.

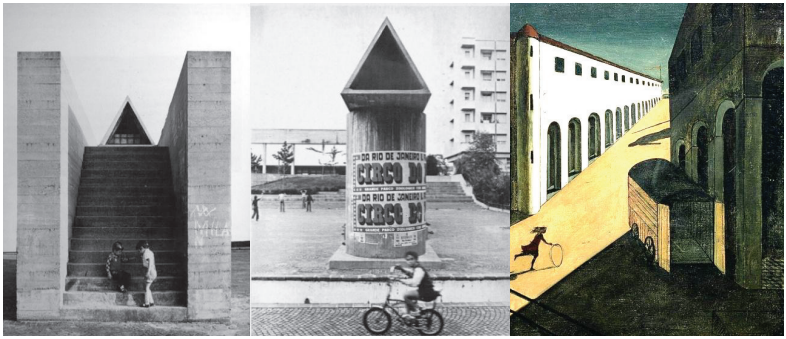


Fig. 26 – Fotografii ale proiectului realizate imediat după încheierea lucrărilor de execuție – A (stânga) – partea de Nord a monumentului și scara / B (centru) – partea de Sud a monumentului și bazinul de apă / C (dreapta) – Giorgio de Chirico, „Mistero e melanconia di una strada”, 1914

Monumentul din piață amintește parcă de frontoanele arhitecturii clasice, dar mai cu seamă de sarcofagele de piatră ale Romei imperiale **– case minime reduse la dimensiunile trupului așezat orizontal.** La Segrate însă, „mormântul partizanului necunoscut” nu este închis și cufundat în uitare, ci deschis și **oferit locuitorilor orașului;** monumentul devine izvor de apă și simbol al reînnoirii, în vreme ce piața se constituie ca receptacul generos al vieții cotidiene. Artefactul din interiorul pieței este colonizat de citadini, el poate fi locuit și,

astfel, devine arhitectură[248]; poate fi recunoscut în chipul lui fragmentul unui mic teatru cu gradene și terasă panoramică, sau chiar arcul triumfal pe sub care se poate parcurge orașul; în cele din urmă, descoperim că memoria sacrificiului suprem pentru libertate are capacitatea de a construi noi circumstanțe și scenarii posibile ale vieții pașnice a orașului postbelic.

Pot fi aprofundate la nesfârșit filiațiile formale ale proiectului lui Rossi din Segrate cu arhitectura epocii luminilor[249] sau cu operele arhitecților raționaliști italieni[250], însă a fost deja demonstrată această ereditate în studiul teoriei *rossiene.* Trebuie totuși amintit aici un alt lucru important legat de acest proiect, anume **potrivirea ideologică** dintre aspirațiile socialiste ale tânărului Aldo Rossi și vocația noii monumentalități a pieței din Segrate. **„Democratizarea" monumentului** și poziționarea lui excentrică în decupajul pieței *lasă loc* oamenilor, în sensul cel mai propriu al expresiei. **Piața monumentală devine agoră și teatru al cotidianității,** iar evenimentul comemorat nu cade nici în plasa unei hipertrofii emfatice, nici în banalitatea unei localizări centrale care ar putea decupla actul eroic de istoria vie (în sensul memoriei colective, cronologia prezentului continuu atașat permanent vieții cetățenilor). Proiectul din Segrate este un prim studiu de caz care aduce în discuție, prin proiect, **teoria *rossiană* a permanenței artefactelor urbane.**

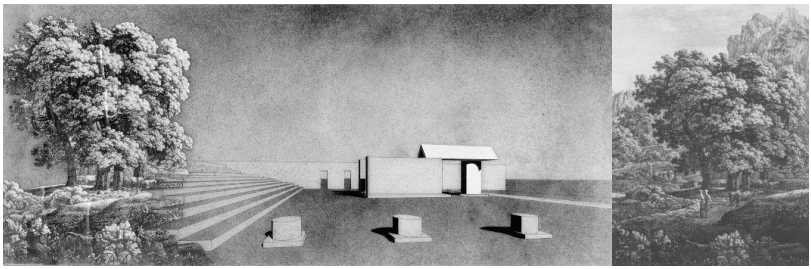


Fig. 27 – A (stânga) – perspectivă-colaj pentru proiectul pieței din Segrate / B (dreapta) – gravura originală folosită de Rossi pentru perspectiva-colaj a proiectului (Archive of the Canadian Centre for Architecture, Montreal)

O parte din elementele care alcătuiesc piața proiectată de Rossi se regăsesc în alte proiecte mai vechi ale lui: scările monumentale ce urcă spre monumentul-cameră deschis către cer – Monumentul Rezistenței din Cuneo (1962), podul-grindă de secțiune triunghiulară construit din tuburi metalice – instalația temporară pentru cea de-a XIII-a ediție a Trienalei din Milano (1964), sau porticul colosal și arhitrava-pasarelă suspendată deasupra orașului Parma – Teatro Paganini din Piazza della Pilotta (1964).

[248] O modificare a paradigmei *loosiene* („Ornament și crimă") conform căreia singurele forme de artă compatibile cu arhitectura se regăsesc în cazul mormântului și a monumentului; în proiectul din Segrate, Rossi suprimă această distincție dintre monument și orice altă formă de arhitectură.
[249] Mai ales dacă se face referire la una dintre bornele cele mai importante ale imaginarului *rossian:* Emil KAUFMANN, *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu,* The American Philosophical Society, Philadelphia, 1952
[250] O referință relevantă poate fi monumentul dedicat lui Roberto Sarfatti (Col de l'Échelle, Asiago, 1935) proiectat de Giuseppe Terragni, unul dintre arhitecții fondatori ai Gruppo 7

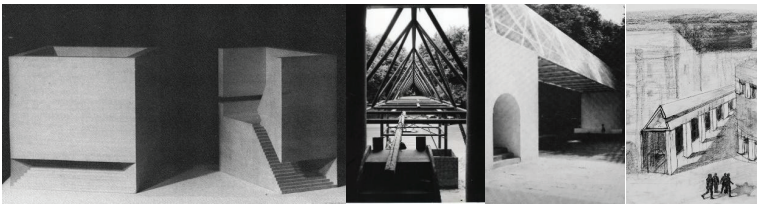


Fig. 28 – A (stânga) – macheta proiectului pentru monumentul din Cuneo (1962) / B (centru) – podul din tuburi metalice proiectat pentru Trienala din Milano (1964) / C (dreapta) – schiță a proiectului pentru Teatro Paganini din Parma (1964)

Piața din Segrate se constituie în cele din urmă ca **ipostază premonitorie a primelor expuneri teoretice** cuprinse de Rossi în *„Arhitectura orașului”,* cristalizându-se totodată ca proiect-artefact al memoriei subiective – **un prim *„objet d'affection”*.** În situația reală a întâlnirii cu orașul Segrate, monumentul *rossian* are nevoie de determinarea unei incinte ca decupaj geometric precis pentru a se putea așeza pe pământ; în lipsa acestui mecanism de atașare la oraș și înrădăcinare, monumentul devine un prim obiect al repertoriului *rossian* care poate fi extras și repetat în ipostaze nenumărate, ca un refren îngânat adesea inconștient în momente de liniște. Ecouri ale acestui proiect, atât de drag lui Rossi, se regăsesc în faimoșii *„Segratini”*[251], **machetele-jucărie** agățate pe pereții din biroul arhitectului, dar și în proiecte mai târzii unde monumentul *rossian* este reiterat ca citat: Centrului Direcțional din Perugia (1982), primăria din Scandicci (1968), școala primară din Broni (1969), cimitirul *San Cataldo* din Modena (1971), noua primărie din Muggiò (1972), sau monumentul din Milano închinat lui Sandro Pertini (1988) – proiectul în care reverberațiile monumentului din Segrate se reîntâlnesc cu primele încercări ale lui Rossi de a proiecta un monument (Cuneo, 1962).

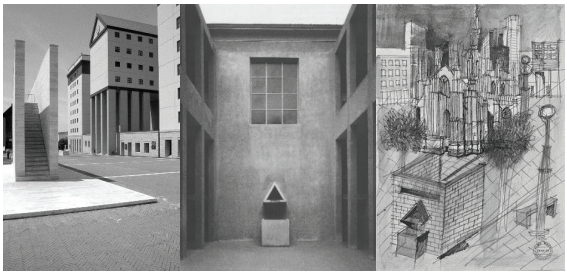


Fig. 29 – A (stânga) – monumentul cu trepte din piața Centrului Direcțional din Perugia (1982) / B (centru) – fântâna din curtea școlii din Broni (1969) / C (dreapta) – schiță a proiectului pentru monumentul lui Sandro Pertini (1988)

[251] *„Proiectul însuși a devenit un obiect redescoperit, un obiect afectiv, așa cum se întâmplă cu toate proiectele atunci când sunt redesenate. Cele două machete diferite ale monumentului din Segrate sunt două obiecte diferite și ne mărturisim adesea afecțiunea pentru cea mai mică dintre ele numind-o, în cadrul atelierului nostru, «Segratino»: numele particularizează macheta, dându-i o identitate proprie care are legătură nu doar cu scara și materialul ei.”* – Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, Oppositions Books, p. 11

În final, proiectul pentru piața municipiului din Segrate ajunge să devină sâmburele multora dintre proiectele lui Rossi sau, pur și simplu, un **laitmotiv** a cărei recurență în proiectele *rossiene* se apropie de cea a ferestrei pătrate cvadripartite – *„la finestra del poeta”*[252]. Coloana cu tambur cilindric a „ordinului rossian” (recunoscută în poveștile lui Rossi despre *„coloana lui Filarete”* din Veneția[253]), prisma triunghiulară (amintirea fascinației tânărului Rossi pentru metrul pliabil de tâmplărie[254]), scările monumentale așezate în axul de simetrie al obiectului sau, pur și simplu, alcătuirile de volumetrii robuste, esențializate geometric, sunt **litere ale primelor cuvinte ce aparțin limbajului arhitecturii lui Aldo Rossi, primele instrumente formale ale metodei de proiectare,** arhetipuri, fragmente de arhitecturi recognoscibile, ruine ale unui patrimoniu comun al arhitecturii și amintiri ale memoriei colective a orașului.

Unità Residenziale San Rocco

Monza, Italia, 1966

Proiectul pentru ansamblul de locuințe din Monza elaborat de Rossi în colaborare cu Giorgio Grassi reprezintă o bornă importantă în procesul de formare și consolidare a metodei *rossiene* de proiectare. Este vorba despre primul proiect de arhitectură conceput la dimensiunile unui **fragment de oraș** și despre o primă încercare de **instrumentalizare a studiilor tipologice** cu scopul dezvoltării unui **prim tip de sintaxă rațională *rossiană.*** Proiectul *„San Rocco”* se compune dintr-o rețea continuă de case cu curți interioare, un **sistem cartezian ordonator** propus ca alternativă la situația dezolantă a periferiei orașului postbelic italian.

Momentul *„San Rocco”* trebuie înțeles însă și în contextul contemporaneității cu **„Radicalii italieni” –** grupurile *„Archizoom”* sau *„Superstudio”.* O cercetare a proiectelor de tipul celui din Monza în paralel cu proiecte utopice ca *„No-Stop City”* (1969) sau *„Il Monumento Continuo”* (1969) – două reacții categorice la decepția modernistă devenită certitudine

[252] Fereastra cvadripartită și silueta personajului privind în afara ei reprezintă unul dintre laitmotivele întâlnite adesea printre schițele lui Rossi. Cea mai cunoscută reprezentare a acestui subiect *rossian* recurent este lucrarea *„La finestra del poeta a NY con la mano del Santo NY 78 AR”* (Fereastra poetului de la NY cu mâna Sfântului). Deloc întâmplător, titlul lucrării este o trimitere directă la volumul de poezii al lui Federico García Lorca, *„Poeta en Nueva York”* (Poetul la New York), o colecție de tablouri care descriu angoasa artistului european mutat pe noul continent și, totodată, o situație deloc străină de cea în care Rossi se găsea în anii 1980.

[253] Așa-numita „coloană a lui Filarete” este, în realitate, un fragment de coloană aflat la unul dintre colțurile palatului venețian Ca' del Duca. Proiectul arhitectului zis Filarete, care era previzionat a fi una dintre cele mai somptuoase reședințe nobiliare din lagună, a rămas neterminat și a fost integrat, în forma lui neîmplinită, într-un ansamblu de locuințe banale tipic venețiene. Rossi vorbește despre fascinația lui față de această coloană în autobiografie – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography,* Oppositions Books, p. 6

[254] Pasiunea lui Rossi pentru metrul pliabil de tâmplărie și fascinația lui pentru releveu și pentru actul documentării precise a arhitecturii sunt alte piese importante ale fondului referențial *rossian* – *„Ori de câte ori desenez un triunghi mă gândesc nu doar la dificultatea închiderii lui precise, dar și la bogăția implicită erorii.”* – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography,* Oppositions Books, p. 81

odată cu finele anilor 1960 – scoate în evidență, de fapt, intenția reală a grupului *„La Tendenza”* de a formula un **discurs coerent și realist cu scopul recuperării orașului și a reevaluării moștenirii istorice a arhitecturii** nu doar în sensul formulării unui manifest necruțător. Pe de altă parte, poate tocmai atitudinea exagerată și absolutismul radicalilor a fost unul dintre declanșatorii principali ai coalizării „arhitecților de tendință analogă”[255] în sensul elaborării manifestului *„La Tendenza”* – publicația *„Architettura Razionale”* din cadrul celei de-a celei de-a XV-a ediții a Triennale di Milano (1973). Fitilul scurt și explozia spontană și imediată a scenariilor utopice din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea a fost, poate, **sacrificiul teoretic** făcut de anumiți arhitecți, în numele validării unei treziri înțelepte și raționale din visul iluzoriu al Mișcării Moderne. Unul dintre martorii reculului teoretic simțit în disciplină în urma disoluției radicalilor a fost acceptarea imediată și perpetuarea studiilor lui Rossi, prin apropiații acestuia, în majoritatea școlilor de arhitectură din lume.

Proiectul *„San Rocco”* se înscrie deci în această intenție colectivă de a refundamenta orașul prin reevaluarea disciplinei, a istoriei și a patrimoniului arhitecturii și, ca o consecință directă a acestor lucruri, prin acceptarea conciliatoare a moștenirii Mișcării Moderne. În acest sens, se poate spune că ansamblul proiectat de Rossi alături de Grassi este o veritabilă **unitate de locuit înrădăcinată tipologic și sensibilă la natura orașului ca arhitectură.** Ansamblul cartezian de locuințe acceptă **alterări și derogări care dezgheață sistemul** și îl fac aderent locului, fie el teritoriu sau oraș, prin insesizabile ciocniri și subtile deformări.

Proiectul din Monza este organizat, așa cum o recunoaște chiar Rossi[256], după reguli tributare Romei Antice – **eșafodajul cartezian antic** subiacent teritoriului italian care-și așteaptă scoaterea la lumină cu ocazia fiecărei întemeieri a unui loc și a fiecărei zidiri. Rossi vorbește însă și despre fisura care tulbură „gridul roman” – **fracturarea sistemului,** cezura care scindează ansamblul în două fragmente distincte. Dezmembrarea celor două bucăți ale artefactului induce, se pare, și un subtil moment de rotație, ca și cum sistemul ar fi suferit o fractură în urma unei ciocnirii cu un corp străin.

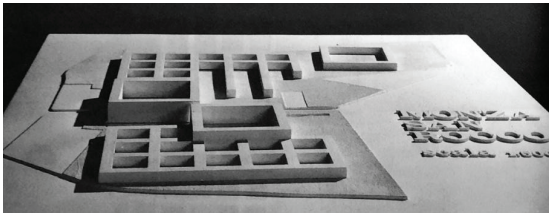


Fig. 30 – macheta proiectului „San Rocco”

[255] „Movimento di studio e di propaganda per l’architettura, 20 aprile 1945”, *Il Movimento di Studi per l’architettura,* Laterza, Roma, 1995, p. 207 – extras din cartea lui Beatrice LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla “città analoga”,* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 29

[256] *„Proiectul din 1966 pentru unitatea de locuit din San Rocco propunea o raționalitate absolută; era o suprapunere a gridului roman peste o bucată din Lombardia. Putea fi continuat la infinit: proiectul avea ceva perfect, dar oarecum lipsit de viață, detașat. Atunci mi-am dat seama că cele două părți ale gridului ar trebui să fie decalate, dar numai cu puțin”* – Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, p. 37

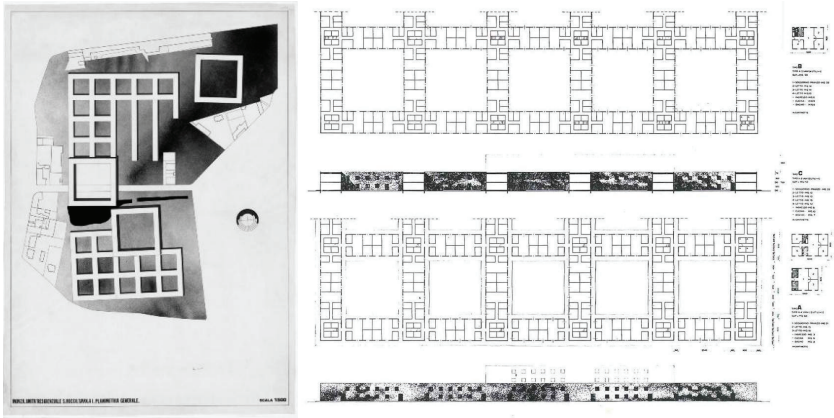


Fig. 31 – A (stânga) – planul de situație al proiectului *„San Rocco”* / B (dreapta) planurile parter și etaj, secțiunea și elevația proiectului *„San Rocco”*

Dincolo de natura alcătuirii formale a ansamblului, trebuie să adăugăm și câteva amănunte de ordin tehnic; structura „unității de locuit” din Monza este alcătuită din subunități minimale, celule de 4x4m, dispuse în dublu tract, pe câte două niveluri, și organizate în jurul unei rețele de curți pătrate cu latura de 24m. Cele douăsprezece curți pătrate din partea de Sud a proiectului sunt grupate în jurul unei a treisprezecea, o incintă tot de formă pătrată, cu latura de 56m și o înălțime la cornișă de patru niveluri. De partea cealaltă a drumului care desparte proiectul în două fragmente, incinta mare este străbătută de o stradă-viaduct dispusă excentric, iar cele unsprezece curți secundare se înseriază pornind de la cea mare către Nord. Se observă însă și două ipostaze diferite de cele anterioare – trei curți unde sistemul se desface în edificii continue dispuse liniar pe direcția N-S, și o a treia incintă mare dispusă satelitar către Est. În direcția unei raționalități totale a proiectului, inclusiv din punct de vedere al amănuntelor constructive absolute, Rossi și Grassi consideră că întreg ansamblul ar trebui să fie construit cu elemente prefabricate din beton armat.

În cazul proiectului *„San Rocco”*, nu determinarea matematic precisă a elementelor componente și a așezării lor în spațiu este importantă, ci memoria procedeelor succesive care au generat proiectul în forma lui finală – **dispunerea piezișă și potrivirea** „cu mâna” a fragmentelor proiectului până în punctul în care acestea și-au găsit locul. Ipoteza acestei potriviri intuitive se sprijină pe faptul că există versiuni anterioare ale proiectului care arată **sistemul *„San Rocco”* în varianta lui nealterată, rigidă, iar mai apoi într-o variantă intermediară deformată minimal.** Suntem martorii unei succesiuni de ipostaze diferite față de proiectul final, o serie paralelă de iterații ce corespund timpilor devenirii proiectului, istoriei sale. Forma finală lasă însă să se întrevadă, parcă prin transparență, întreaga suprapunere de potențiale proiecte neîmplinite care se află dedesubtul ei.

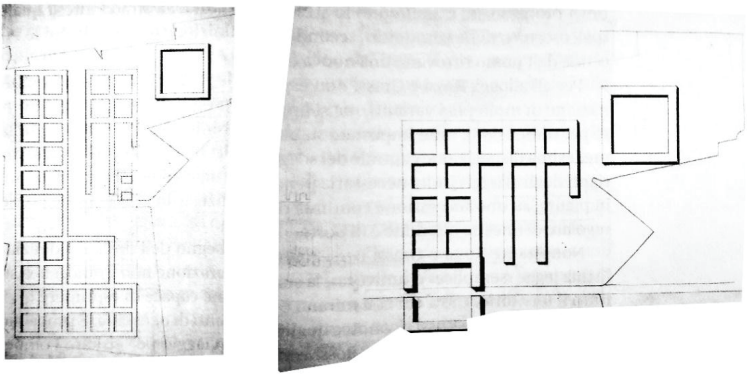


Fig. 32 – Schițe preliminare pentru proiectul *„San Rocco”* – A (stânga) – sistemul cartezian nedeformat / B (dreapa) – fracturarea și întreruperea continuității curții mari pe direcția drumului care împarte proiectul în două fragmente

Episoadele fixării treptate a structurii formale a ansamblului *„San Rocco”* par să fie analoge momentelor devenirii anevoioase a unui oraș. Procesul amintește chiar de aducerea la lumină a orașelor antice de dedesubtul celor moderne prin procedee ce aparțin cercetării arheologice în teren.[257] Fascinația lui Rossi pentru **fragment și reasamblarea lui arheologică** este însă de o altă factură decât cea amintită în cazul elementelor care compun proiectul pieței din Segrate. Nu se mai face referire, se pare, la o reasamblare de arhetipuri simbolice, sau de elemente constructive esențializate geometric, ci la o confecționare a proiectului prin recompunerea de **tipologii spațiale validate o dată cu perpetuarea lor istorică –** curțile interioare ca unități conținătoare a căror așezare și aranjare garantează posibilitatea unei noi așezări. Deși interpretarea propusă poate părea pur speculativă, ea se sprijină totuși pe coincidența proiectului-bornă din Monza cu anumite momente biografice justificative în acest sens: vizitele făcute de Rossi la **siturile arheologice din Pompeii și Paestum** în 1966[258], dar și **studiul amănunțit al caselor cu curte,** unitățile tipologice minimale care alcătuiesc orașul – *cassine*-le din Lombardia sau mănăstirile de tip *„Certosa”*, dar și *hof*-urile vieneze[259] sau chiar cvartalurile socialist-staliniste[260].

[257] Pe parcursul autobiografiei lui, Rossi vorbește adesea despre fascinația lui pentru arheologie – Aldo ROSSI*, A Scientific Autobiography,* Oppositions Books: analogia dintre căutarea fericirii și fragmentele din colecții arheologice (p. 2), asocierea orașului New York cu o colecție de arhitecturi Beaux-Arts de dimensiuni abnorme care pot fi privite dintr-o perspectivă arheologică (p. 61), fascinația pentru sfârșituri și începuturi și pentru lucruri sparte care pot fi reasamblate prin operațiuni arheologice sau chirurgicale (p. 82)

[258] Beatrice LAMPARIELLO, Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. *Dai progetti scolastici alla “città analoga”,* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 209
Lampariello 209

[259] Studiul locuințelor vieneze de tip *hof* este una dintre multele piste de cercetare timpurii ale lui Aldo Rossi – Aldo ROSSI, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 32-33, p. 71

[260] Rossi amintește în „Arhitectura orașului” despre studiul tipologic al cvartalurilor din Rusia, iar în „Autobiografia științifică” vorbește mult mai amănunțit despre vizita lui în Rusia la vârsta de 20 de ani – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography,* Oppositions Books, p. 40

Curțile alungite deschise pe una dintre laturile scurte, care se găsesc în fragmentul de Nord al proiectului *„San Rocco”,* fuseseră deja încercate anterior cu ocazia celei de-a XIII-a ediții a Trienalei din Milano (1964) – grădina palatului secvențializată prin dispunerea în anfiladă a unor septuri-incintă. Curtea alungită și deschisă pe latura scurtă către teritoriu nu va deveni o tipologie recurentă în proiectele construite ale lui Rossi, studiul acestui tip dispunere liniară elongată concentrându-se mai târziu asupra edificiilor liniare continue (*„Gallaratese 2”,* 1968).

Pe de altă parte însă, **casa cu curte interioară** ca subunitate tipologică *princeps* în procesul *rossian* de proiectare a arhitecturii și, mai ales, de implantare a acesteia în teritoriu și de ocupare a lui, va continua să fie investigată și mai târziu. Unul dintre proiectele similare cu *„San Rocco”* este cel pentru noul centru administrativ al orașului Florența (1977) – o rețea de incinte cu deformări și deturnări care nu mai sunt determinate de recalibrări geometrice aleatorii, ci de prezența elementului natural care întrerupe și desface curțile, sau de superpoziția unor elemente de arhitectură desfășurate liniar și dispuse axial pe una dintre direcțiile sistemului cartezian.

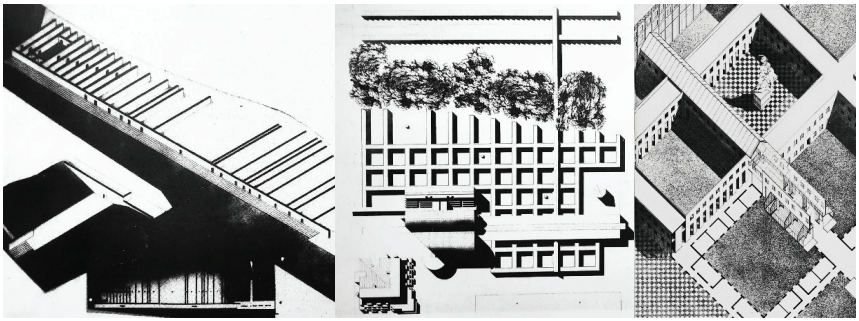


Fig. 33 – A (stânga) – anfilada de septuri din curtea palatului Trienalei din Milano (1964) / B (centru) – planul de situație al proiectului pentru noul centru administrativ al orașului Florența (1977) / C (dreapta) – axonometrie a proiectului pentru noul centru administrativ al orașului Florența (1977)

*

Consolidarea treptată a limbajului auto-proclamat purist și a sintaxei descrise de procedee de tipul „contaminărilor, modificărilor discrete, auto-comentariilor și repetițiilor schițează un tip de raționalism *rossian* timpuriu care se concretizează odată cu primele proiecte.[261] Acest prim crochiu al metodei de proiectare se va rafina și se va specializa ulterior, devenind din ce în ce mai complex și începând chiar să fie sever acuzat de **abandonul rațiunii.**

[261] *„Încă de la primele proiecte, când eram interesat de purism, am iubit contaminările și modificările subtile, auto-comentariile și repetițiile”* – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography,* Oppositions Books, p. 1

Odată cu fascinația lui Rossi pentru tipologia caselor care prezintă curți interioare, poate fi observată și conturarea unei reale fascinații pentru **absență, nu ca lipsă a ceva, ci ca imens potențial pentru orice.** Nu poate fi pur întâmplător faptul că, în același an al proiectării ansamblului *„San Rocco”*, Rossi vorbește în *„Arhitectura orașului”* despre Forumul Roman – **cavitatea și golul urban** prin excelență – ca exemplu de artefact urban și permanență a orașului.[262] Pare straniu că fascinația *rossiană* pentru obiect, pentru lucrul făcut, chiar făurit meșteșugărește, admite absența (golul orașului) ca fiind mai importantă în constituirea artefactelor urbane chiar decât arhitectura însăși. Dacă fragmentele proiectului *„San Rocco”* anunță subtil anumite particularități ale proiectului „Gallaratese 2”, se poate spune că și gândurile despre Forum și absență pregătesc anumite **fixații teoretice: arhitectura ca element suport, fundal și sprijin al desfășurării vieții – „teatrul gol” al orașului.**

Unită residenziale, quartiere Gallaratese 2

Monte Amiata, Milano, Italia, 1968-1973

Ansamblul de locuințe *„Gallaratese 2”* este primul proiect de dimensiuni mari realizat de Aldo Rossi și construit. Totodată, este vorba despre unul dintre cele mai renumite și publicate proiecte ale lui. Situația care i-a permis lui Rossi să construiască *„Gallaratese 2”* i-a fost prilejuită de relația lui de prietenie cu arhitectul Carlo Aymonino. Atunci când a fost contractat pentru proiectul unui ansamblu rezidențial destinat angajaților Societății Miniere *„Monte Amiata”*, Aymonino a apelat la Rossi pentru a se degreva de responsabilitățile birocratice legate de întregul proces de autorizare a proiectului. Răspunderea procedurilor legale a picat așadar pe umerii tânărului Rossi; în schimbul îndeplinirii acestei sarcini, Aymonino i-a oferit lui Rossi șansa de a propune la rândul lui un edificiu ca parte a proiectului *„Gallaratese”*.



Fig. 34 – fotografii cu corpurile de clădire proiectate de Carlo Aymonino – A (stânga) – imagine din exterior din apropierea amfiteatrului / B (dreapta) – imagine din interior

[262] *„A fost necesar ca studiul Forumului să nu mai fie unul preocupat cu studiul fiecărui monument în parte, ci ca o cercetare integrată a întregului ansamblu; trebuie să considerăm Forumul nu ca sumă a arhitecturilor lui, ci ca artefact urban total, ca permanență, la fel ca Roma însăși.”* – Aldo ROSSI, *The Architecture of the City,* The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 124

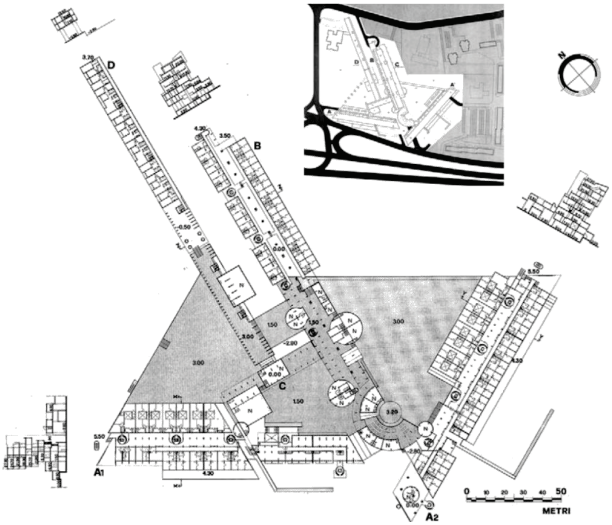


Fig. 35 – Planul de situație și planul detaliat al ansamblului *„Gallaratese 2”* (Carlo Aymonino, Aldo Rossi)

Partea de ansamblu care a fost proiectată de Carlo Aymonino este dispusă sub forma **unei desfășurări tentacular-geometrice** de edificii dezvoltate liniar, bare convergente ancorate într-un amfiteatru public deschis. Întreg proiectul este așezat pe un **stilobat amplu** ridicat deasupra străzii; piața publică de deasupra soclului general care delimitează proiectul este alcătuită din două triunghiuri echilaterale invers simetrice. Întreg edificiul este conturat de muchii tăioase, ciocniri și suprapuneri, tușe izbitoare regăsite în cele mai mici amănunte, de la particularități volumetrice până la dispuneri de coridoare, pasarele și subunități de locuit în acumulări și stratificări de tip zigurat. Imaginea generală cvasi-caustică a proiectului este evidențiată și de cromatica lui: pe de-o parte, este vorba despre exteriorul brun-cărămiziu care dă senzația unui **colosal „munte” pământiu,** bogat în oxizi de fier, iar pe de cealaltă parte, despre suprapunerea de planuri și perspectivele caleidoscopice suprasaturate cu nuanțe de culori stridente la interior.

Edificiul propus de Rossi își găsește cu timiditate locul în toată această alcătuire exuberantă. Clădirea lui se așază **„în umbra” brațului cel mai lung proiectat de Aymonino,** însușindu-și cu dezinvoltură gabaritul și geometria acestuia.[263] Construcția lui Rossi are o lungime de 185m și o lățime de 12m, cu 13.5m înălțime la cornișă. Alături de proiectul *„San Rocco”*, după cum chiar Rossi menționează, *„Gallaratese 2”* reprezintă *„expresia*

[263] *„Trebuie să ajungi la Milano să vezi cum Gallaratese crește ca o ciupercă enormă; un dinozaur roșu cu o coadă albă rigidă și lungă se ridică acum îngrozitor deasupra câmpiei. Poate că așteaptă ceața care se ridică încet printre cilindri și stâlpi, console și grinzi”* – scrisoare trimisă de Aldo Rossi lui Carlo Aymonino (3 iulie 1972) – extras din cartea lui Beatrice LAMPARIELLO, Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. *Dai progetti scolastici alla “città analoga”,* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 249

alegerilor mele în materie de tipologii de locuire".[264] **Studiile tipologice** aprofundate îndelung în mediul academic **devin instrument**; procedeele și metodele de cercetare ce aparțin studiului orașului evadează din laborator și, pentru prima dată, sunt puse în practică – se regăsește la Monte Amiata o colosală casă cu pasarele, cursive, coridoare și chiar „străzi" cu porticuri. Proiectul din Monza și unitatea de locuit *„Gallaratese 2"* sunt încercările care demonstrează validitatea practică a teoriei studiilor tipologice. În plus, cele două ipostaze confirmă adecvarea metodei *rossiene* timpurii la problematica **apartenenței proiectului de arhitectură la un anume loc;** în aceste două cazuri, potrivirea metodei cu o anume tradiție locală de a construi este susținută de revendicarea a două tipologii considerate a fi esențiale fondului construit lombard – **casa cu curte și casa cu pasaj/cursivă.** Totuși, specificitatea arhitecturii locale nu era întâiul scop al căutărilor tipologice *rossiene*; tipologiile probate prin proiecte erau definite totodată de un grad ridicat de recognoscibilitate trans-culturală care fusese deja intuit în *„Arhitectura orașului"*.

Revenind însă la proiectul din Monte Amiata, mai trebuie să adăugăm câteva lucruri legate de subtila sinonimie a acestuia cu unul din edificiile lui Aymonino. Casa proiectată de Rossi se inserează în ansamblul general ca **o siluetă palidă, o îngânare șoptită a freamătului construcțiilor lui Aymonino** care refuză cu sfială emfaza poziționării convergente înspre amfiteatru. Lintoul alb *rossian* pare să fie mai degrabă o ideogramă a casei lângă care se așază, **un schelet descărnat de orice excese – o abstractizare simbolică și o simplificare constructivă care se oglindește în referentul ei.** Situarea edificiului lui Rossi dă impresia ciudată a unui obiect straniu, dar totuși familiar, o rememorare târzie care pierde din amănuntele neesențiale ale lucrului amintit. Dublul caracter contradictoriu nu este însă doar o interpretare simbolică, ci o trăsătură care modifică însăși alcătuirea constructivă a edificiului – **proiectul este fracturat** în două fragmente: unul mai scurt, ancorat în soclul proiectat de Aymonino, iar celălalt mai lung, ancorat în pământ în afara ansamblului, autonom.



Fig. 36 – fotografie din exterior cu corpul de clădire proiectat de Aldo Rossi (fragmentul de pe soclu)

Fractura produce însă o anume necesitate statică la joncțiunea dintre cele două elemente – **rostul.** Întreruperea edificiului cu un rost de dilatație devine **eveniment excepțional și prilej de celebrare.** La fel ca în cazul răsucirii discrete a gridului de la proiectul *„San Rocco"*, întâlnim și aici subtila derogare. Accidentul care alterează sistemul devine o pauză

[264] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 46-47

elogioasă în anfilada de septuri de beton, întrerupând desfășurarea repetitivă cu patru coloane cilindrice colosale (Ø1,80m). Mai mult decât atât, anomalia de la nivelul porticului se transferă la etajele superioare printr-o fisură evidentă care întrerupe „lintoul" *rossian.* Se discută aici, se pare, despre un prim moment exemplar de **manifestare a *„raționalismului exaltat".***[265] Metoda de proiectare ca dozaj prudent dintre principii logice și reflexii poetice devine caz paradigmatic în cazul *„Gallaratese 2"* tocmai prin situația unui echilibru stabil dintre cele două, un raport care nu va mai fi atins după acest moment în proiectele lui Rossi, balanța înclinând tot mai mult către vocația poetică a metodei.

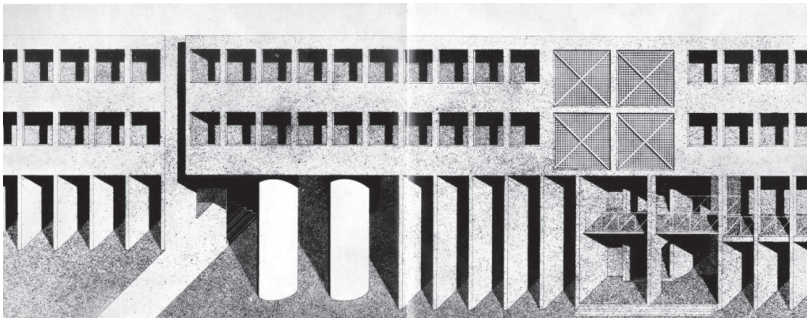


Fig. 37 – elevație/axonometrie cavalieră – rostul/fractura

Ansamblul *„Gallaratese 2"* este un enorm apeduct /viaduct locuit implantat în teritoriu, o casă, un element de infrastructură colosală și chiar un oraș.[266] Valențele urbane ale proiectului sunt evocate și de felul în care este „echipată" colonada iconică a parterului. Porticul primului nivel este deopotrivă galerie comercială și stradă-coridor, un parcurs ocupat cu piese-artefact care îl locuiesc mai mult sau mai puțin întâmplător: scările de acces și lifturile, prăvălia captivă doar parțial în perimetrul porticului și sprijinită pe picioroange înalte de beton în afara acestuia etc. Faimoasa ***„rue intérieure"*** a unității de locuit *corbusiene* este **dezmorțită din starea sterilă** a modernismului și conciliată cu istoria arhitecturii, ajungând să fie **revendicată în numele orașului** tocmai prin identificarea cu tipologii familiare, străzi cu chioșcuri, scări de acces la stațiile de metrou, pasaje cu magazine și pasarele suspendate, cursive, balcoane înguste etc. Proiectul se transformă într-un **monument al locuirii** în care raționalismul modernist se deformează și iese de sub autoritatea funcționalismului.

---

[265] Sintagma folosită de Rossi în introducerea scrisă odată cu traducerea în italiană a cărții lui Étienne-Louis Boullée, *„Architecture : essai sur l'art"* (*Architettura. Saggio sull'arte,* Marsilio Editori, Padova, 1967) este acum apropriată ca metodă propriu-zisă de proiectare – *„Datorită calității sale abstracte și a capacității de a declina anumite caracteristici ale construcțiilor de tip „Siedlungen", proiectul „Gallaratese 2" poate fi considerat ca fiind expresia paradigmatică a „raționalismului exaltat", o sinteză între principiile raționale și instanțele poetice."* – Beatrice LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla "città analoga",* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 248

[266] Rossi însuși indică anumite corespondențe între proiectul din Monte Amiata și obiecte/construcții care îl fascinează – *„Edificiul Gallaratese este ca un mare pod, sau chiar un tren"* – Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 5* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, 1999

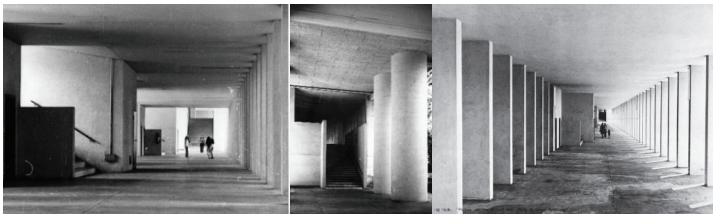


Fig. 38 – Fotografii ale proiectului realizate imediat după încheierea lucrărilor de execuție – colonada de la parter

Dincolo de cele mai reprezentative elemente ale proiectului, soclul și colonada parterului, vor fi discutate și celelalte particularități ale imobilului *„Gallaratese 2”*. Peste parter, la etaje, galeriile pentru accesul comun al locuitorilor păstrează ritmul porticului printr-o desfășurare de goluri pătrate, cu parapet plin, orientate înspre clădirea proiectată de Aymonino. În dreptul scărilor, golurile pătrate sunt mult mai mari și sunt prevăzute cu grilaje metalice de protecție fixate cu traverse cruciforme montate la un unghi de 45°. De cealaltă parte, de-a lungul fațadei lungi orientate către teritoriu, se găsesc unitățile de locuit propriu-zise. Întâlnim în proiect 3 tipologii clare: locuințe cu două camere (70mp), cu trei camere (105mp) și cu patru camere (125mp), toate fiind deschise către exterior cu aceeași fereastră cvadripartită tipic *rossiană*. Refuzul *„funcționalismului naiv”*[267] este împins într-atât de departe încât traversa orizontală a ferestrelor este montată chiar la cota ce corespunde nivelului privirii.

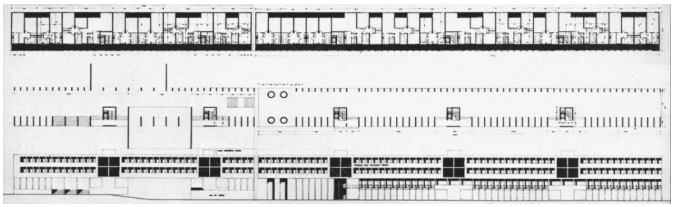


Fig. 39 – planurile și elevația cu galerii a corpului de clădire proiectat de Aldo Rossi

La fel ca segmentele proiectate de Carlo Aymonino, și similar proiectului *„San Rocco”*, casa *„Gallaratese 2”* proiectată de Rossi este realizată din beton armat. Rossi apreciază că natura constructivă și simplitatea sunt cele mai mari calități ale proiectului și, totodată *„lucrul care garantează repetabilitatea lui.”*[268] Cu excepția câtorva elemente (rulourile roșii ale ferestrelor locuințelor și grilajele verzi ale golurilor de pe galeriile comune), unitatea de locuit *rossiană* păstrează cromatica neutră a unei alcătuiri „scheletice”, păstrând betonul în starea lui cea mai brută și acoperindu-l simplu cu o simplă peliculă de vopsea albă.

[267] Rossi vorbește adesea despre una dintre marile erori programatice ale Mișcării Moderne, funcționalismul, numind-o chiar în cadrul „Arhitecturii orașului”, „funcționalism naiv” – „Critica funcționalismului naiv”, Aldo ROSSI, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 46-48

[268] „Cred că, mai presus de orice, proiectul Gallaratese poate fi important și semnificativ datorită simplității construcției, lucrul care garantează repetabilitatea lui.” - Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, Oppositions Books, p. 38



Fig. 40 – fotografii – A (stânga) – imagine a elevației cu golurile galeriilor de la etajele superioare / B (dreapta) – imagine de la cota terenului cu rostul și colonada monumentală

Caracterul primitiv, chiar arhaic (în sensul unei reducții esențiale sau chiar a unei ruine), este susținut și de lipsa oricăror detalii sofisticate – Rossi însuși declară că i-a fost cvasi-indiferentă interacțiunea directă și constantă cu șantierul lucrării din Monte Amiata.[269] Adăugând încă o ultimă observație în ceea ce privește citirea paralelă a proiectului lui Rossi cu proiectul unității de locuit a lui Le Corbusier, trebuie amintit faptul că se discută aici despre un alt fel de *„existenzminimum”,* anume unul care vorbește mai degrabă despre o **dimensiune minimă, existențială și simbolică a locuirii** (în așteptarea sau chiar în absența locuitorilor propriu-ziși), și nu despre parametrii tehnici ai funcționalității unei *„machine à habiter”*; acest lucru face cu atât mai valoroasă asemănarea proiectului cu o colosală ruină, un monument sau, de ce nu, chiar cu un cenotaf.[270] Se poate spune că o astfel de interpretare exagerată anticipează deja punctele cheie ale proiectului pentru cimitirul din Modena.

*

„Gallaratese 2” este proiectul bornă care se găsește imediat anterior momentului T^0; proiectul din Monte Amiata a fost finalizat în 1972, iar inaugurarea și mutarea oficială a primilor locuitori în apartamente a început în luna mai a anului 1974, deci după accidentul

[269] *„În 1971 am vizitat șantierul din Monte Amiata, Gallaratese. Acest cartier/această clădire a cărei construcție a fost ireproșabil urmărită îndeaproape de către ing. Napoleone din Roma, este foarte importantă deoarece este primul meu mare proiect construit. În realitate rămân destul de indiferent față de șantiere și de tot procesul construcției, asta și pentru că mi se pare că, într-un proiect serios, totul este planificat cu exactitate încă din capul locului. Se poate totuși ca acest caz să fie unul excepțional tocmai datorită preciziei și competenței inginerului Naopleone, deci excepțional datorită capacității de a depăși o serie de dificultăți tehnice etc.”* – Aldo ROSSI, Note autobiografiche sulla formazione ecc. (dicembre 1971) – manuscris conservat ca parte a arhivei Rossi Papers din cadrul The Getty Research Institute, Los Angeles, California, SUA

[270] Citirea paralelă a proiectelor *„Gallaratese 2”* și *„Unité d'Habitation”* dezvăluie anumite subtilități ale metodei *rossiene* și a criticii aduse de Rossi Mișcării Moderne – dimensiunea simbolică a locuirii, importanța orașului etc.; poziția critică a lui Rossi este cu atât mai fascinantă dacă aducem în discuție și faptul că se materializează în artefact construit la aproximativ două decenii după finalizarea șantierului unității de locuit din Marseille (1947-1952).

auto din Slavonski Brod și, în mod evident, după *„scrisoarea către sine”* din decembrie 1971. *„Gallaratese 2”* este o bornă importantă pe firul acestui parcurs critic și datorită faptului că a fost proiectat înainte de cimitirul „San Cataldo” din Modena. Problematica golului orașului și a casei abandonate, a incintei și a parcursului liniar, a ritmului și repetiției, a fragmentului și a artefactului arheologic, a fracturii și a scheletului vor reprezenta, de acum înainte, mai ales începând cu proiectul din Modena, nu doar interpretări metaforice, ci elemente *de facto* materializate prin proiect, semne iconice traduse literalmente în arhitectură. Granița dintre cele două proiecte este totodată esențială studiului ipotezei „celor doi Aldo Rossi”, indicând **momentul de încheiere a destinului arhitectului ca devorator avid de cunoștințe inter-disciplinare și cercetător lucid al orașului și tipologiilor arhitecturale.** Începând din acest punct, procedeele analitice și metoda logică nu vor mai fi coordonatele principale ale metodei, iar adnotările autobiografice și intonația poetică nu vor mai fi simple accidente izolate. **Metoda se va deforma ușor și va împrumuta de acum din trăsăturile procedeelor metafizice, suprarealiste și alchimice** despre care spuneam în capitolul întâi. După această tranziție treptată, metoda se va consolida definitiv sub forma parametrilor noilor tendințe *rossiene* „neortodoxe”, dar și a coincidențelor cu memoria afectivă; momentul final al acestei deveniri va coincide cu expunerea panoului *„Città Analoga”* în cadrul Biennale di Venezia (1976).

Cimitero di San Cataldo

Modena, Italia, 1971-1978

Înainte de a vorbi în mod direct despre extinderea cimitirului *„San Cataldo”,* trebuie amintit faptul că între proiectul pentru unitatea de locuit din Monte Amiata și propunerea de extindere a cimitirului din Modena au existat anumite momente intermediare mai puțin cunoscute care au modificat procedeele de agregare și articulare a elementelor deja probate anterior (participări la concursuri, gânduri și note din jurnale etc.). Arhitectura *rossiană* alcătuită ca simplu **asamblaj de forme esențializate și tipologii arhitecturale se transformă treptat într-un nou tip de sintaxă poetică** în care figurile geometrice simple – cercul, triunghiul, pătratul – devin **artefacte autonome și elemente irepetabile**, iar regulile compoziționale elementare, fie ele desfășurări liniare sau alcătuiri de tip câmp/rețea, se transformă în veritabile **articulări simbolice.** O referință importantă în acest sens, regăsită adesea în crochiurile din primele jurnale ale lui Rossi, sunt reproducerile după *„Universul”* lui Sengai Gibon. [271]

[271] Rossi descoperă desenul lui Sengai Gibon într-un articol publicat în ziarul *„Le Monde”* în data de 19 martie 1971. Desenul este reprodus de Rossi în jurnalele lui – Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 6* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, 1999

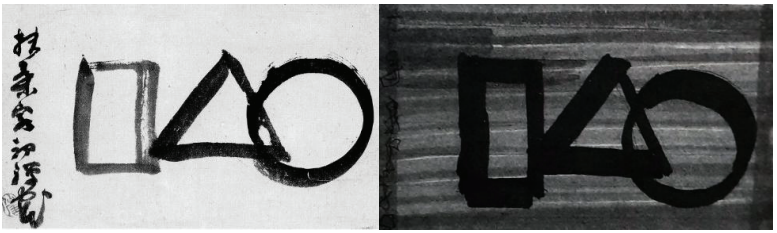


Fig. 41 – A (stânga) – Sengai Gibon, „Universul”/„ Maru-Sankaku-Shikaku”, sec. al XVIII-lea / B (dreapta) – Aldo Rossi, Quaderno azzurro 13 (februarie-mai 1971), reproducere după Sengai Gibon (Rossi văzuse desenul în ziarul „Le Monde” din 19 martie 1971

În plus, **scheletul, fractura sau articulația,** termeni împrumutați din osteologie și folosiți în studiul proiectelor lui Rossi de până acum în spiritul unei semnificații conotative, capătă de aici înainte un **caracter mai degrabă denotativ.** Arhitectura *rossiană* își anunță capacitatea de a constitui semne teritoriale de tipul enormelor desene rupestre preistorice și, mai mult decât atât, Rossi însuși vorbește despre proiectele sale folosind adesea sintagma **„configurații osteologice”**[272]**.** Seducția compunerii ramificate a elementelor liniare de o parte și de alta a unei „coloane vertebrale” se completează cu o anume **materializare concretă a fascinației pentru arheologie și paleontologie, fragment și ruină.** În final, proiectul pentru cimitirul *„San Cataldo”* stabilește definitiv **transferul unei metode de proiectare din mâinile cercetătorului în cele ale alchimistului** despre care vorbea Tafuri.

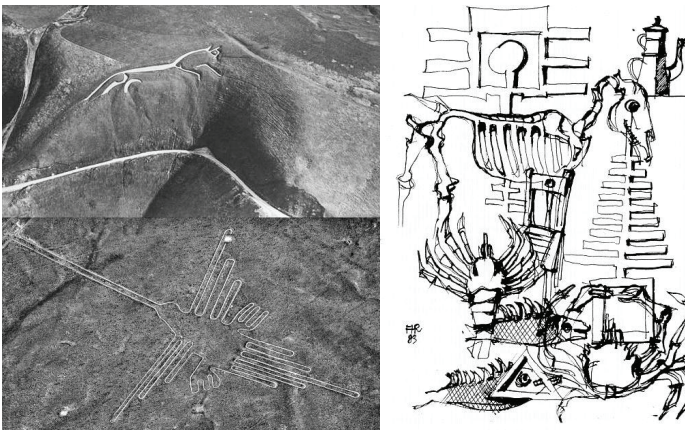


Fig. 42 – A (stânga sus) – Calul alb din Uffington (Marea Britanie, Epoca Bronzului,. mil. I î. Hr.) / B (stânga jos) – Pasărea colibri, Liniile Nazca (Peru, sec. al V-lea î. Hr.) / C (dreapta) – Aldo Rossi, „Natură moartă”, 1983

[272] Rossi folosește sintagma „configurații osteologice” în descrierea proiectului pentru cimitirul din Modena – Aldo ROSSI, Gianni BRAGHIERI, *Progetto per il nuovo cimitero di Modena; „Proiectul din Modena este strâns legat de anumite experiențe și de concluzia căutării fragmentelor în forma scheletică.”* – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography,* Oppositions Books, p. 8

Modificarea atitudinii lui Rossi are însă și o strânsă legătură cu momentul de violentă conștientizare a morții și a fragilității propriului trup. Accidentul din Slavonski Brod și perioada de spitalizare par să fi fost elementul catalizator al tuturor acestor lucruri:

> *„Stăteam aproape imobilizat! Mă gândeam la trecut, însă uneori nu mă gândeam la absolut nimic... pur și simplu priveam copacii și cerul. Prezența acestor lucruri și separarea mea față de ele – împreună cu conștientizarea dureroasă a propriilor oase – m-au transpus în copilărie. Vara următoare, lucrând la proiectul din Modena, poate rămăsesem doar cu această imagine și cu durerea din oase:* ***vedeam structura scheletică a trupului ca pe o serie de fracturi ce își așteaptă reasamblarea.****”*[273]

Evenimentul tulburător s-a suprapus parțial cu momentele primelor schițe pentru concursul cimitirului din Modena, iar acest lucru a șters din mintea lui Rossi orice urmă de îndoială în privința proiectului care avea să fie câștigător; așa se face că descrierea pe care Aldo Rossi o face proiectului de extindere a cimitirului *„San Cataldo”* în cel de-al zecelea caiet albastru este aproape identică cu particularitățile proiectului final și cu textul argumentativ înscris în concurs.

> *„Prima recenzie a elementelor posibile.*
>
> *Un cub gol; ziduri groase cu multe ferestre. Ferestrele sunt găuri pătrate fără tâmplării.*
>
> *[...]*
>
> *Portic perimetral cu columbarii. Accentuarea caracterului de parcurs, coridor, stradă acoperită. Porticul este deschis și are un acoperiș triunghiular.*
>
> *[...]*
>
> *Structura centrală este ca o casă alcătuită dintr-o axă centrală, o coloană vertebrală de care se articulează coridoarele și galeriile.*
>
> *Forma pare să fie analogă scheletului unui om sau unui pește. Linia superioară de columbarii este ca o claviculă.*
>
> *[...]*
>
> *Cimitirul din Isola dei Pescatori* – de fapt, curtea unei case, o grădină împrejmuită în spatele bisericii.”*[274]
>
> **insulă de pe Lago Maggiore*

Concretizarea proiectului fără prea multe modificări față de primele gânduri scrise de Rossi s-a datorat însă, așa cum a fost deja menționat anterior, și studiilor formale anterioare prilejuite de soluții propuse pentru alte concursuri de arhitectură. **Cubul golit** pe interior cu ferestre pătrate apare în schițele concursului pentru parcul din Modena din 1970, la fel și **turnul tronconic** inspirat de arhitectura lui Boullée. **Porticul** cu lamele de beton, edificiul

[273] Ibid., p. 11
[274] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 9* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, 1999

de tip lintou și incintele cu curți interioare erau deja de mult timp cunoscute și luate în posesie ca instrumente din repertoriul metodei *rossiene* (*„San Rocco”, „Gallaratese 2”*). Concursul pentru centrul de artă contemporană Plateau Beaubourg[275] probase triada compozițională **cerc-triunghi-pătrat** desfășurată axial, iar prima manifestare a ceea ce poate fi numit imaginea iconică a **arhitecturii-schelet cu brațe libere atașate unei spine** apare în desenele pentru galeria de artă contemporană din Milano. Majoritatea elementelor fuseseră verificate anterior, iar metoda se familiarizase treptat cu noile piese din repertoriul *rossian*; cu toate acestea, desăvârșirea lor definitivă ca parte a unui ansamblu coerent și complet se întâmplă odată cu momentul *„San Cataldo”*.

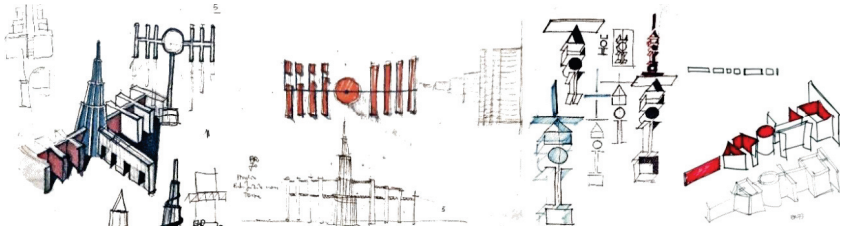


Fig. 43 – A (stânga) – Schițe preliminare, Aldo Rossi, concursul pentru galeria de artă contemporană din Milano, 1970 / B (dreapta) – Schițe preliminare, Aldo Rossi, concursul pentru centrul de artă Plateau Beaubourg din Paris, 1971

Construirea unui cimitir însemna proiectarea unui loc al morții; *motto*-ul propunerii înscrise în concurs**, *„Albastrul cerului”,*** este preluat din romanul cu același nume scris de Georges Bataille[276]. Atmosfera macabră și dezolantă a cărții lui Bataille anunță subtil tușele proiectului lui Rossi pentru cimitirul din Modena – erodarea până la ruinare a obiectelor-simbol. Proiectul vorbește despre **moarte ca lipsă a vieții, viața care s-a încheiat, sau chiar viața care nu a mai ajuns să fie niciodată.** Cimitirul este orașul morților, locul lipsit de viață al arhitecturii unui timp suspendat, iar incertitudinea acestei dimensiuni temporale este dublată în proiectul lui Rossi de situația paradoxală a unei **arhitecturi-ruină construită *ex novo,*** un artefact proiectat din capul locului cu orizontul construcției neterminate – viața care nu a fost niciodată – sau a casei abandonate – viața care nu mai este.

Cimitirul este deci orașul comemorativ constituit similar parcurilor englezești de secol al XVIII-lea, o grădină cu alei sinuoase pierdute printre gloriete și pavilioane, castele medievale și poduri suspendate, artefacte de o **profundă infidelitate față de timp (în dublul sens *rossian*)** – obiecte a căror apartenență la o anume epocă este fictivă și, totodată, arhitecturi a căror degradare cauzată de acțiunea corozivă a timpului atmosferic este nimic mai mult decât pură regie artistică. Rossi amintește însă în primele descrieri ale proiectului de natura falsă a unei astfel de case abandonate prin asemănarea ei cu arhitecturile-butaforie

[275] Cunoscut astăzi ca Centrul Cultural „Georges Pompidou” (proiectul arhitecților Richard Rogers și Renzo Piano); propunerea lui Rossi nu a mai fost predată
[276] Georges BATAILLE, *Le Bleu du ciel,* Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1935 (publicată în 1957)

folosite în simulările de incendii.[277] Alcătuirea neautentică a cimitirului în raport cu timpul devine deci prilejul unui discurs despre viață expus sub forma unei **scenografii sublime, un *capriccio* cu valențe de *memento mori*** asamblat la scara teritoriului și, în cele din urmă, un montaj ce pare în egală măsură analog periferiilor italiene pitorești pictate de **Mario Sironi** și încadraturilor urbane metafizice din tablourile lui **Giorgio de Chirico,** ambele fiind influențe directe recunoscute și menționate adesea de Aldo Rossi.



Fig. 44 – A (stânga sus) – Piața, Giorgio de Chirico, 1913 / B (stânga jos) – Peisaj urban, Mario Sironi, 1922 / C (dreapta) – Construind orașul, Aldo Rossi, 1978

Având indicii aproximative despre gândurile inițiale, proiectele și încercările anterioare și, totodată, referințele din spatele proiectului pentru extinderea cimitirului *„San Cataldo”,* se poate înainta acum în direcția descifrării lui mai amănunțite. Propunerea a fost realizată alături de Gianni Braghieri (colaboratorul apropiat al lui Rossi până în 1986) cu ocazia unui concurs de soluții lansat în anul 1971. Tema de concurs solicita participanților o soluție pentru extinderea cimitirului existent, care fusese construit între anii 1858-1876 și era proiectat de arhitectul Cesare Costa (1801-1876).

Studiul proiectului strict din perspectiva apartenenței la opera lui Rossi este, ca și în cazul *„Galaratesse 2”,* insuficient. Va fi important deci să se discute și despre importanța situației reale în procesul de proiectare și construire a noii extinderi. La fel ca în cazul proiectului pentru unitatea de locuit din Monte Amiata, și aici, proiectul este ecoul unei ipostaze anterioare lui. Noul sector al cimitirului *„San Cataldo”* se constituie deci ca o **reflexie esențializată a preexistentului, un proiect-tandem ca un colosal diptic** implantat în

[277] *„Un cub gol; ziduri groase cu multe ferestre. Ferestrele sunt găuri pătrate fără tâmplării și ancadramente. (toate astea amintesc de clădirile-decor pentru simulările de incendii)”* – Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 9* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992,* Electa/The Getty Research Institute, 1999

teritoriu printr-un cuplu de două decupaje ortogonale clare. Preluarea ca atare a dimensiunilor cimitirului vechi devine **prima limitare *rossiană* auto-impusă proiectului,** coordonata care stabilește gabaritul noii incinte. În plus, extinderea cimitirului israelit capătă rolul de **element-balama** între cele două, reiterând timid tipologia construcțiilor cu curți întâlnite anterior în proiectul *„San Rocco”.*

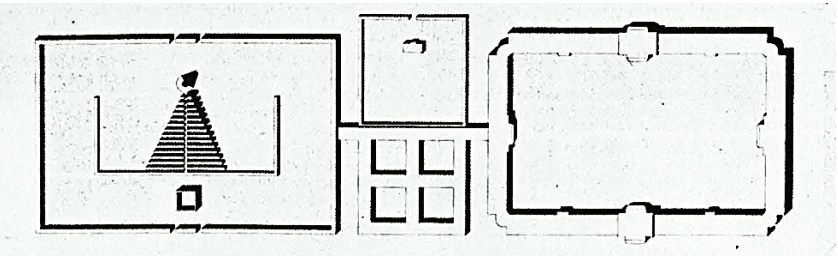


Fig. 45 – Planul de situație al primei soluții propuse de Rossi pentru extinderea cimitirului *„San Cataldo”* din Modena

În interiorul noului *temenos* trasat de Rossi se găsește **„scheletul” proiectului,** o dispunere de brațe așezate simetric de o parte și de alta a axului scurt de simetrie al incintei. Cele **două „capete”** ale „coloanei” proiectului, **cubul** la partea de Sud și **turnul tronconic** la partea de Nord, corespund acceselor principale în incinta mare. De o parte și de alta a spinei se dezvoltă liniar cincisprezece **perechi de brațe** care descresc treptat în lungime, dinspre Sud către Nord, după forma unui **decupaj triunghiular** în plan; brațele sunt perpendiculare pe spină și cresc din ce în ce mai mult în înălțime după direcția aceleiași orientări S-N și în același sens. Prima pereche de brațe, cea aflată în imediata vecinătate a cubului, continuă mult în afara triunghiului virtual fracturându-se la un unghi de 90° pentru a contura perimetrul celei de-a doua incinte, **„clavicula”, incinta secundară** deschisă pe latura de Nord.

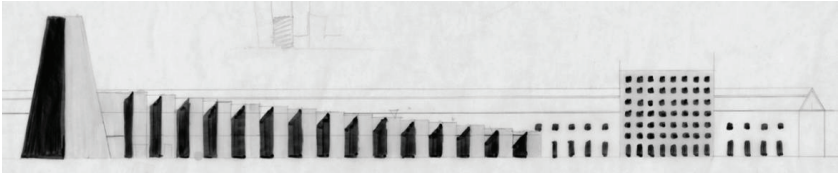


Fig. 46 – Schițe preliminare, elevația „scheletului”, piesa centrală a extinderii cimitirului *„San Cataldo”*

Proiectul va suferi câteva modificări după etapa concursului, acceptând o a treia delimitare între cele două incinte deja propuse. În final, noua delimitare intermediară apărută după faza concursului este eliminată, latura nordică a incintei mari este redusă la dimensiunile unui perete, iar interspațiul dintre incinta nouă și cea a cimitirului israelit este ocupată de un edificiu lung care se suprapune parțial și peste strada principală din apropiere.

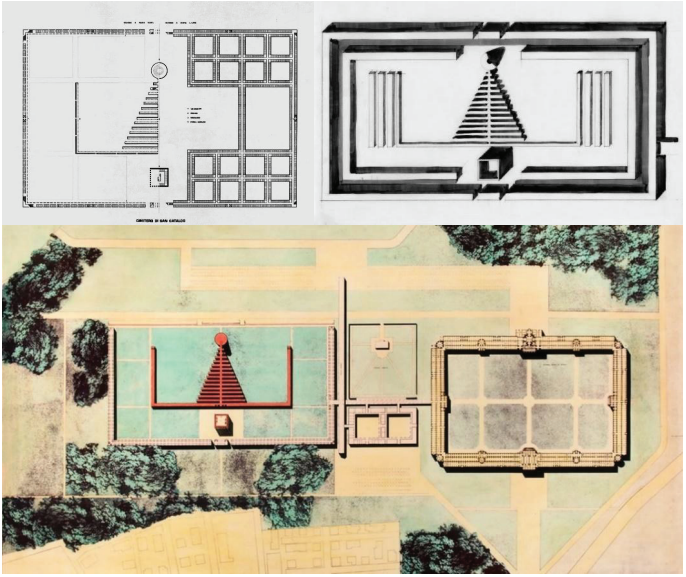


Fig. 47 – A (stânga sus) – Plan parter/subsol – prima soluție propusă prin concurs; se observă columbariile hipogee de sub câmpurile de înhumare / B (dreapta sus) – Plan parter – cea de-a doua soluție ajustată după câștigarea concursului; se observă dublarea construcției de pe perimetru cu cea de-a treia incintă aflată între „claviculă" limita exterioară / C (jos) – Plan parter cu întreg cimitirul – proiectul final autorizat și încă nefinalizat

Cubul și turnul tronconic sunt **monumentele noului oraș al morților.** Turnul adăpostește **mormântul colectiv** al anonimilor și al celor fără familii, un obelisc golit despre care Rossi însuși spune că pare să fie *„coșul de fum al unei foste fabrici"* [278], semnul a ceva care nu mai este sau care nici măcar nu a fost vreodată, dar care, în mod surprinzător, încă îi ține laolaltă pe cei care sunt la fel, cei ai nimănui; arhitectura ține loc aici unei subtile parabole a clasei muncitoare, piesa fundamentală a ideologiei socialiste și, din nou, dovada suprapunerii proiectului peste idealurile politice ale lui Rossi. La celălalt capăt al spinei, opus față de turnul tronconic, se află cubul, **casa eroilor** sau monumentul partizanilor căzuți în război, *sacrarium* și zid-columbar perimetral. Cel de-al doilea monument pare să fie carcasa unui *palazzo* ale cărui camere au fost reduse la o matrice repetitivă a morții, atent rânduite în casete și nișe. Camerele-columbar țin către exterior amintirea unei „fațade de palat" perforată cu șapte registre de ferestre pătrate dispuse omogen, iar cel de-al optulea registru, aflat la nivelul terenului, este cel al ușilor de acces în interiorul columbarului. Către interior, un mare eșafodaj metalic dezvăluie, de fapt, împărțirea reală a „casei" în numai patru registre cu pasarele și cursive, scări și balcoane suspendate înfășurate de jur-

[278] *„Cubul este o casă abandonată sau nefinalizată, iar turnul tronconic este coșul de fum al unei foste fabrici"* – din descrierea proiectului scrisă de către autori – Aldo ROSSI, Gianni BRAGHIERI, Progetto per il nuovo cimitero di Modena; aceeași descriere apare și în articolul „L'azzurro del cielo", Controspazio 10, octombrie 1972, p. 9

împrejurul curții deschise spre cer. Intervalul vieții „palatului", camerele aflate între suprafața exterioară a fațadelor perimetrale și cea interioară a curții, este redus acum la dimensiunea unui minim depozitar al morții. Cu toate acestea, memoria potențialei locuiri a monumentului poate fi recunoscută tocmai în amănuntele acestei fețe duble a „casei abandonate" *rossiene*[279] – **palatul-cenotaf ca decor butaforic al unui teatru funebru.**

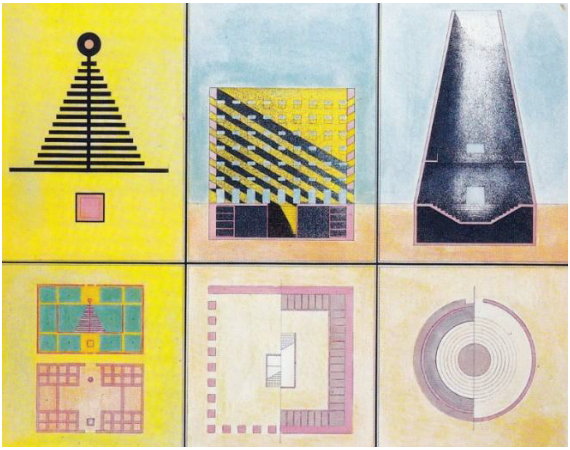


Fig. 48 – Planuri și secțiuni ale elementelor principale ale cimitirului extrase din planșa de concurs / A (stânga) – „scheletul" central al proiectului cu cele două capete (sus) și planurile parter și subsol ale cimitirului (jos) / B (centru) – cubul gol – secțiune (sus) și plan (jos) / C (dreapta) turnul tronconic – secțiune (sus) și plan (jos)

Scheletul cimitirului captiv între cele două monumente – turnul și cubul – este o vastă rețea de **osuare** înșirate de o parte și de alta a unei axe monumentale. Axa de simetrie devine un drum procesional comemorativ care se ramifică în intervalele înguste dintre lintourile-osuar dispuse ritmic. Pe contur, limita care mărginește incinta mare a noului cimitir este, de fapt, construcția care adăpostește **columbariile** dispuse în dublu tract și așezate suprapus pe trei niveluri supraterane. Columbarul continuu este acoperit cu o șarpantă în două ape, o construcție care amintește inevitabil de locuințele banale de la periferiile orașelor italiene; se regăsesc aici celălalt element care, alături de monumentele deja amintite, constituie permanența unui oraș, fie acesta și oraș al morții. Marele **edificiu-incintă** este întrerupt în dreptul axului transversal de simetrie pentru a face loc pe ambele capete punctelor de acces; discontinuitatea locală păstrează totuși în continuare silueta construcției, asimilând-o cu două piese de dimensiunile unor arce triumfale. Se pot stabili din nou legături cu tradiția orașelor antice dacă cele două porți procesionale sunt de fapt privite ca **propilee monumentale** ale orașului morții (deopotrivă **acropolă și polis analog**). În proiectul final, accesul monumental este păstrat doar pe latura sudică, cel din Nord fiind adaptat zidului de incintă ca o poartă propriu-zisă cu două nișe laterale prevăzute cu fântâni monumentale *segratiene*.

[279] Ibid.



Fig. 49 – A (stânga) – osuarele, cubul și edificiul-incintă întrerupt de propilee monumentale / B (dreapta) – latura sudică a incintei cu accesul principal și fântânile *segratiene*

Între incinta mare și piesele aflate la interior se găsesc câmpurile de înhumare mărginite de **drumuri și răscruci,** iar în centrul fiecărui sector sunt amplasate **monumente-bornă** de tip menhir /obelisc. Proiectul inițial prevedea ca grădinile cu morminte să fie dublate în subteran de o mare rețea de **columbarii hipogee,** însă, din rațiuni de conformare hidrologică și geologică, acest lucru nu a mai fost posibil. Eliminarea galeriilor îngropate a fost motivul aducerii în discuție a celui de-al treilea inel-incintă într-o fază intermediară a proiectului. Cea de-a treia incintă a fost și ea eliminată și, în cele din urmă, înlocuită de **casa-apeduct** aflată între incinta nouă și cimitirul israelit, un element ce pare analog edificiului *„Gallaratesse 2”.* Piesa nouă, care nu apare în proiectul inițial din concurs, reproduce silueta edificiului-incintă de pe contur, însă păstrează doar nivelul superior de columbarii, cele inferioare fiind transformate într-o enormă colonadă, o *stoa* sprijinită de lamele de beton de înălțime mai mică decât cele ale porților de acces. Între incintă și acest nou element, la nivelul superior, sunt montate pasarele de legătură, iar la teren se găsesc **cavourile familiale,** obiecte care prevestesc faimoasele *„Cabine dell'Elba”.*



Fig. 50 – A (stânga) – secțiune perspectivă prin casa apeduct cu colonadă monumentală și edificiul-incintă perimetral (sus) și elevațiile celor două (jos) / B (centru) – fotografie cu cavourile familiale / C (dreapta) – secțiuni și elevații ale proiectului pentru cavourile familiale

Construcția cimitirului nou este realizată în cea mai mare parte din cadre de beton armat și umplutură din zidărie de cărămidă cu goluri, iar proiectul prevedea ca structura de beton armat a turnului să fie lăsată aparentă pentru a accentua descendența lui industrială; osuarele și columbariile urmau să fie acoperite cu tencuială texturată /rugoasă pe bază de mortar de ciment. Aspectul brut, dorit inițial de Rossi, este temperat pe parcurs, edificiile ajungând să fie și mai mult asimilate unor **fragmente de oraș.** Sunt încercate **variante cromatice alternative:** roșu cărămiziu, ocru pământiu, verde *„feroviar"*[280]*,* iar toate aceste tatonări deschid noi drumuri în procesul de conturare a metodei de proiectare *rossiene*.



Fig. 51 – Arhitectura-ruină și starea de degradare a proiectului nefinalizat / A (stânga) – fotografie aeriană / B (dreapta) – fotografie din stradă a casei-apeduct care ar fi urmat, prin proiect, să traverseze strada pe deasupra colonadei

Amănuntele care descriu istoria devenirii proiectului sunt importante și dincolo de calitatea lor pur discursivă, mai ales dacă se face referire la anumite aspecte legate de situația reală proiectului. Tot acest parcurs este completat de starea de fapt a lucrurilor așa cum acestea se găsesc astăzi *in situ.* Noul cimitir este, într-o mare măsură, încă **nefinalizat** și, totodată, aflat pe alocuri într-o oarecare **stare de degradare.** Proiectul cimitirului ca ruină *rossiană* incompletă și nelocuită este astăzi literalmente incomplet și ruinat; de data aceasta este vorba însă despre ruină ca raportare autentică la timpul atmosferic și cronologic. Proiectul descrie, de fapt, un ***statu-quo*** **al dublei ruinări, cea imaginată prin proiect** – ruina ca discurs teoretic despre arhitectura orașului morții – **și cea reală** – ruina ca efect inevitabil al trecerii timpului asupra arhitecturii. Dubla calitate a proiectului este în total acord cu **fascinația lui Rossi pentru potențialul ne-proiectat și ne-proiectabil al arhitecturii.** Rossi amintește despre aceste lucruri atunci când vorbește cu admirație despre imperfecțiunea decalajului dintre proiect și construcție[281], dar și atunci când povestește despre farmecul ocupării locurilor din cimitir atât cu trupurile celor dragi locuitorilor din

[280] Denumirile specifice ale nuanțelor de culoare apar numite ca atare de Rossi în articolul din *Controspazio 4,* 1974; fixația lui Rossi pentru culori apare și în autobiografie adesea: verdele hotelului Sirena – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography,* Oppositions Books, p. 25

[281] *„Ori de câte ori urmăream progresul celor câteva proiecte personale construite, obișnuiau să mă impresioneze erorile de pe șantiere, micile deformări, schimbările care deveneau reparatorii într-un mod neașteptat. Eram într-adevăr uluit de aceste lucruri pentru că păreau să aparțină vieții construcției. Cred că, de fapt, orice fel de ordine inițială este deschisă modificărilor de ordin practic, admițând totodată neajunsurile slăbiciunii umane."* – Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, Oppositions Books, p. 39

Modena, cât și cu ofrandele depuse în memoria lor.[282] Proiectul pentru cimitirul *„San Cataldo”* este, peste toate lucrurile spuse până acum, o interogare a problematicii **relației dintre obiect și reprezentarea lui.**

> *„În proiectul pentru cimitirul din Modena, după cum am spus, am căutat să rezolv problema tinerească a morții prin intermediul reprezentării. Știu foarte bine că această căutare nu poate să fie cel mai bun mod de a începe explicația unui proiect, la fel cum nici medierea scheletică și meditația asupra oaselor nu cred că pot fi.*
>
> *Dincolo de aceste lucruri, totuși, a existat în acest proiect o mediere între obiect și reprezentarea lui, o mediere care a dispărut cumva din proiectele ulterioare. Ideea principală a proiectului a fost, probabil, descoperirea faptului că lucrurile, obiectele, clădirile morților nu sunt diferite de cele ale celor vii. Am vorbit despre mormântul brutarului roman ca despre o fabrică părăsită sau o casă goală; am văzut moartea și ca «nu mai locuiește nimeni aici» și, deci, ca regret, din moment ce nu știm care a fost legătura noastră cu o anume persoană și, cu toate acestea, continuăm să o căutăm într-un anume fel.”*[283]

Reprezentarea simbolică a morții se concretizează în forma totală a proiectului propus, dar și în cea a memoriei lui ca sumă a tuturor ipostazelor anterioare. Totuși, în continuarea gândurilor despre relația dintre obiect și reprezentarea lui, trebuie menționat și caracterul autonom al reprezentării dincolo de rolul ei de a înfățișa, cu un oarecare grad de abstractizare, proiectul și particularitățile tehnice ale acestuia. Poate că, în cazul proiectului pentru cimitirul din Modena, cel mai folositor instrument de acest fel este panoul expus în 1972 în cadrul expoziției *„Architects at Play”,* vernisată de Université de Montréal din Canada. Reprezentarea expusă de Rossi aici dezvăluie din nou suprapunerea teoretică și metodologică dintre regresia obiectivă /analitică și regresia subiectivă /infantilă. Pe de-o parte, observăm căutarea unui tip de reprezentare apropiat de **imaginile naive pre-renascentiste** în care lucrurile care țineau de abstractizarea proiectului erau amestecate cu simboluri și anecdote grafice. Pe de altă parte, acest asamblaj grafic decuplează imaginea de realitatea abstractizată și chiar de proiect; reprezentarea cimitirului pare să aibă, așadar, și ceva din naivitatea infantilă a unei **table de joc cu un traseu labirintic,** un drum al vieții cu un început și un sfârșit reprezentat sub forma unui joc al copilăriei – *„Il gioco dell’occa”* (limba română: Jocul gâștelor).

> *„Totul pare să fie o mare tablă de joc cu culori și desene succesive. Probabil că desenul amintește de labirint (Creta) și descoperire, de emoția copilărească a «Jocului gâștelor» în care căsuța morții cu coasă transforma totul într-un joc al morții. Cubul este partea centrală a jocului, punctul în care începe și se termină o tură.”*[284]

---

[282] *„La începutul anului 1979 am văzut cum prima aripă a cimitirului din Modena a început să fie ocupată treptat de trupurile celor morți și de fotografiile îngălbenite de timp, de nume, de flori de plastic aduse de către membrii familiilor și simpatizanți, toate acestea dădeau proiectului o semnificație aparte.”* – Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, Oppositions Books, p. 45

[283] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 38-39

[284] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 12* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992,* Electa/The Getty Research Institute, 1999

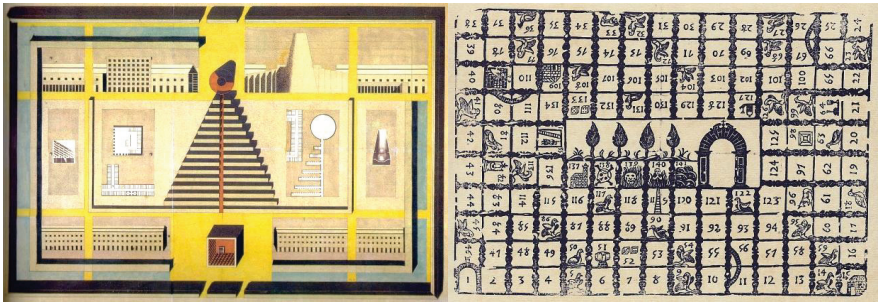


Fig. 52 – A (stânga) – „Il gioco dell'oca", Aldo Rossi, 1972 / B (dreapta) – „Il gioco dell'oca" (limba română: Jocul gâștelor) – tablă de joc tradițională din secolul al XVII-lea

Demersul treptat de **decuplare a reprezentării și de conturare a acesteia ca simbol iconografic autonom** transformă uneori schițele și desenele lui Rossi în proiecte de sine stătătoare, în special în situațiile în care tehnica reprezentării coincide cu procedeele metodei de proiectare: suprapuneri de elemente predefinite, repetiție, extracție, colaj etc. Două cazuri paradigmatice care se înscriu în această categorie vor fi studiate ca proiecte separate spre finalul acestui capitol (*„Città Analoga"* și *„Architettura assassinata"* / *„Dieses ist lange her / Ora questo è perduto"*).

Având în vedere importanța momentului *„San Cataldo"* pentru *Opera Omnia Aldo Rossi*, urmărirea îndeaproape a modului în care acesta a produs ecouri ulterioare în alte proiecte *rossiene* ar necesita un efort considerabil. Totuși, dincolo de observațiile făcute până acum, mai poate fi adăugat un lucru legat mai degrabă de importanța proiectului în sensul definirii mai clare a naturii existențiale și ontologice a demersului *rossian.* Se face aici referire la **suprapunerea dintre sfârșituri și începuturi** despre care Rossi vorbește adesea, la coincidența dintre orașul morții – memoria colectivă și comemorarea solemnă – și tabla de joc a copilăriei – memoria afectivă și rememorarea inocentă; această ciudată simultaneitate oferă câteva indicii legate de natura contradictorie a proiectelor lui Rossi dar și a proiectului *rossian* în totalitatea lui:

> *„Iubesc începutul și sfârșitul lucrurilor, dar poate, mai presus de toate, iubesc lucrurile sparte, sfărâmate și apoi reasamblate, similar operațiunilor arheologice sau operațiilor chirurgicale... Cred acum că începuturile și sfârșiturile lucrurilor au fost cele mai importante pentru mine și că, treptat, ele au căpătat o tot mai mare claritate: este o legătură strânsă între căutările mele inițiale orientate în direcția restabilirii disciplinei arhitecturii și, în final, procesul de dizolvare și uitare a acesteia."*[285]

[285] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 82



Fig. 53 – A (stânga) – baptisteriul din Parma / B (dreapta) – capela cimitirului Ponte Sesto din Rozzano

Vorbind despre proiectul din Modena, analogia dintre orașul celor vii și orașul celor morți capătă mai mult sens odată cu discursul despre începutul și sfârșitul lucrurilor; în spiritul acestei potriviri fascinante, studiul cimitirului *„San Cataldo”* poate fi completat cu o scurtă digresiune făcută pe marginea unui alt proiect pentru un cimitir realizat aproximativ zece ani mai târziu, cimitirul din Ponte Sesto, Rozzano (1989). În cazul cimitirului din Rozzano, capela funerară octogonală pare să fie un artefact analog baptisteriului din Parma. Similitudinile de natură tipologică și formală dintre două programe arhitecturale aparent contradictorii – unul dedicat comemorării ceremoniale a plecării din viață, iar celălalt închinat celebrării și consacrării venirii în lume – sunt validate de o anume **potrivire cu parcursul devenirii lor istorice.** Arhitectura baptisteriului are legături cu cea a vechilor mausolee ale primilor martiri, iar această ereditate ține și de anumite coincidențe ritualice care se stabilesc între cele două spații sacre absolut fundamentale cultului creștin; Rossi traduce această codependență în proiect de arhitectură și construcție prin procedee clare care fac uz de **analogii simbolice** ușor recognoscibile.

Scuola elementare

Fagnano Olona, Italia, 1972-1976

Proiectul pentru școala primară din Fagnano Olona nu este prima școală proiectată de Rossi. Totuși, se poate spune că este vorba despre un proiect important pentru acest studiu pentru că, la fel ca intervenția lui Rossi la Colegiul din Broni (1979), și acesta are de-a face cu situații și tipuri de rezolvări mai particulare. Dintre celelalte proiecte de școli de dinainte de cel din Fagnano Olona pot fi amintite următoarele: Colegiul *„San Sabba”* din Trieste (1968-1969) sau școala primară *„Edmondo De Amicis”* din Broni (1969-1970), una dintre puținele intervenții făcute de Rossi direct pe un edificiu preexistent. În ambele proiecte reîntâlnim **tipologia edificiului cu curte și a curții ca decupaj-artefact autonom.** În proiectul din Trieste, curțile școlii trec într-un plan secund, îndepărtându-se de caracterul integru și clar al primelor schițe; Colegiul *„San Sabba”* pare, mai înainte de toate, o simplă atașare de corpuri de clădire la o colonadă monumentală așezată deasupra unui soclu-bastion; contextul și situația par să primeze în acest caz având în vedere faptul că interspațiile dintre edificii și terenul accidentat devin doar în mod conjunctural curți ale

școlii. De cealaltă parte, în cazul școlii elementare din Broni, situația intervenției pe o clădire istorică preexistentă direcționează proiectul în zona unei minime raționalizări și a unei înnobilări de tipul proiectelor lui Giorgio Grassi[286]; curtea școlii din Broni devine, de fapt, *il cortile,* o curte de lumină pusă într-o ușoară lumină renascentistă tipică unui *pallazo* urban.

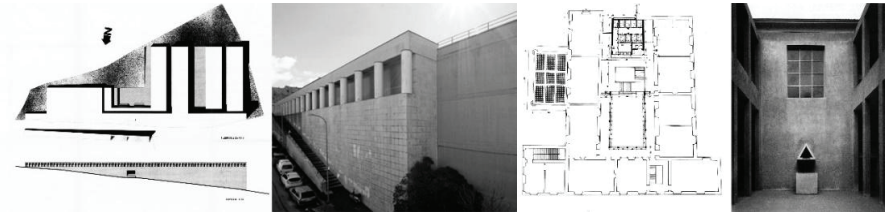


Fig. 54 – A (stânga) – plan de situație și imagine exterioară a școlii *„San Sabba”* din Trieste (1968-1969) / B (dreapta) – plan parter și imagine cu curtea interioară a școlii *„Edmondo De Amicis”* din Broni (1969-1970)

Școala din Fagnano Olona face parte din seria de proiecte de după *„San Cataldo”* ce pot fi încadrate în categoria **„configurațiilor osteologice”.** În aceeași colecție se află și proiectul pentru primăria din Muggio (1972) – un asamblaj simplu de două aripi cu ramificații așezate față în față, rotite insesizabil și articulate de un corp central tronconic (ca și în cazul *„San Rocco”*, în primele schițe pentru primăria din Muggio apare un sistem riguros, nefracturat). În cazul școlii din Fagnano Olona, se observă că primele intenții ale lui Rossi reiterează **scheletul și spina centrală** urmând ca, în final, opțiunea acestei organizări compoziționale să fie considerată insuficientă proiectului. Spina devine coridor perimetral, descriind deja gabaritul unui spațiu deschis conținut în interiorul acesteia – curtea –, iar întreaga alcătuire revendică, poate și din considerente ce țin de natura programului, nu atât genericul tipologiei unei case cu curte, cât **situația ideală a unei incinte irepetabile și singulare, claustrul.** Curtea școlii devine *la corte del convento* și *hortus conclusus*, locul de adunare și întâlnire care ține înăuntru toate artefactele prețioase, obiecte importante, dar fără o utilitate clară: timpanul cu orologiu, scările monumentale dispuse ca un amfiteatru în aer liber și rotonda bibliotecii. Asamblajul *rossian* lasă în afară tot ceea ce se află sub autoritatea necesității unei conformări strict funcționale, sălile de clasă și birourile.

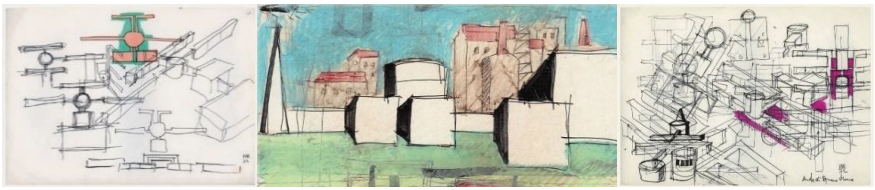


Fig. 55 – schițe preliminare pentru proiectul școlii din Fagnano Olona, 1972

[286] Giorgio Grassi a făcut parte din grupul „La Tendenza”, iar proiectele lui, deși se revendică din aceeași tradiție a noii raționalități italiene, sunt sensibil diferite ca abordare și intenție de cele ale lui Rossi: intervenții discrete care evocă o anume clasicitate italiană, proiecte care par să fie esențializări ale unor tipologii constituite istoric etc.

Dacă în proiectul pentru primăria din Muggio schema inițială a unei spine cu corpuri de clădire atașate este fracturată și răsturnată, ramificațiile osaturii fiind orientate către interior, la proiectul din Fagnano Olona, după desprinderea celor două bucăți, acestea sunt pur și simplu distanțate pentru a **lăsa loc curții care ține captiv *tempietto*-ul din centru, *„capul scheletului”*[287].** Axul principal care organizează simetric proiectul școlii este orientat după direcția Est-Vest și grupează pe direcția lui piesele cele mai importante ale proiectului – „amfiteatrul” exterior cu cele două săli mari de o parte și de alta a lui, biblioteca-rotondă, corpul principal de acces și „coșul de fum”. Campanila tronconică este o reminiscență perpetuată constant după proiectul cimitirului *„San Cataldo”*; donjonul stacojiu post-industrial devine **monument-laitmotiv *rossian*,** semnul inconfundabil al periferiei orașului italian. Școala se desfășoară în general pe un singur nivel, cu excepția ultimului tronson aferent scărilor monumentale care are și etaj. Cele șase brațe cu săli de clasă și spații administrative sunt dispuse trei câte trei de o parte și de alta a axului de simetrie și sunt orientate cu deschiderile ferestrelor înspre Est. Brațele sălilor de clasă sunt întrerupte de curți și grădini înguste și alungite, între primele două brațe de la Est către Vest, respectiv de proporții cvasi-pătrate, în cazul celorlalte două.

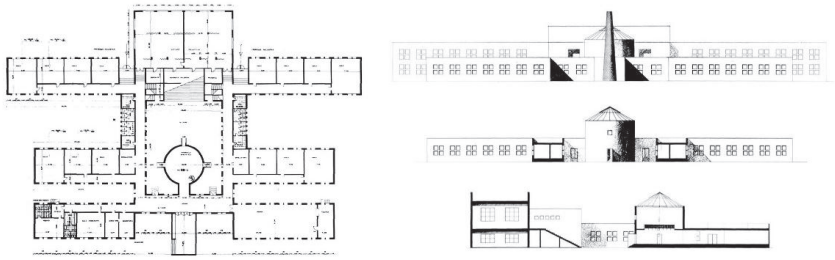


Fig. 56 – proiectul școlii din Fagnano Olona / A (stânga) – planul parterului / B (dreapta) – elevație și secțiuni

Ca în mai toate clădirile proiectate de Aldo Rossi, soluția constructivă este una firească și la îndemână; ansamblul este realizat dintr-o structură de beton armat cu pereți de închidere din zidărie de cărămidă tencuită și finisată uniform cu o peliculă de vopsea albă. Fondul nediferențiat de pereți albi exteriori este perforat la un pas fix de bine-cunoscutele ferestre cvadripartite, poziționate de această dată astfel încât traversele și montanții să permită străbaterea privirii către exterior atât profesorilor, cât și elevilor. Învelișul exterior luminos și palid, parcă tributar unei expresii moderniste inaderente solului, stă totuși ancorat în greutatea pavimentului de piatră cubică și a lastrelor de dimensiuni mari stivuite ca trepte ale amfiteatrului. Întreg edificiul pare fixat ca într-o ancoră de turnul tronconic din cărămidă aflat în proximitatea accesului, borna care orientează drumul de acces dinspre exterior, indicând cu precizie punctul în care se produce fractura dintre acesta și axul de simetrie de-a lungul căruia se înșiră încăperile școlii.

[287] Beatrice LAMPARIELLO, Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. *Dai progetti scolastici alla “città analoga”,* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 317

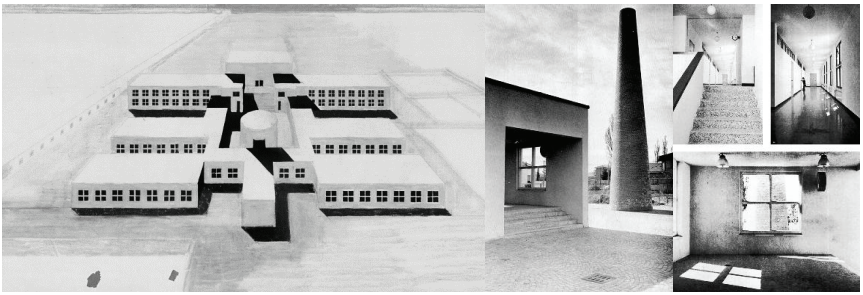


Fig. 57 – proiectul școlii din Fagnano Olona / A (stânga) – perspectivă aeriană / B (dreapta) – fotografie din zona accesului principal (turnul tronconic) și imagini din interior

Tipologia curții-claustru, dar și aceea a **obiectului autonom de plan central ca pivot esențial (turnul tronconic) sau „cap al proiectului" (rotonda)** s-au bucurat de reeditări în proiectele *rossiene* de după acest moment: proiectul pentru Colegiul din Broni (1979), proiectul pentru zona Cannaregio Vest din Veneția (1980), unde rotonda de la Fagnano Olona este reprodusă ca atare, proiectul pentru zona Fiera-Catena din Mantova (1982), unde incinta curții cu rotundă captivă este parțial delimitată de construcții preexistente, sau proiectul pentru Colegiul din Cantù (1986), unde edificiul de plan circular, ca și în cazul proiectului din Mantova, pare analog bisericii San Simeon Piccolo din Veneția – artefact ce se regăsește adesea în schițele lui Rossi.



Fig. 58 – A – axonometrie a proiectului pentru Colegiul din Broni (1979) / B – planul de situație al proiectului pentru zona Fiera-Catena din Mantova (1982) / C – axonometrie și plan de situație al proiectului pentru Colegiul din Cantù (1986) / D – biserica San Simeon Piccolo din Veneția

*

După fascinanta desfășurare a proiectului *„San Cataldo"*, ocazie cu care a fost stabilită definitiv **relația dublă de analogie și antinomie dintre așezarea-muzeu a celor morți – cimitirul – și așezarea-teatru a celor vii – orașul –**[288] **Aldo Rossi completează tabloul acestor teme-cadru importante cu anumite considerații despre copilărie și imaginație.**

[288] *„Într-un anumit sens, muzeul este opusul teatrului. În muzeu nu se poate întâmpla mai nimic, în vreme ce înăuntrul teatrului totul se deformează și același text nu poate fi niciodată reprodus identic (...) Din acest*

*„Deși pare că vorbesc despre **o școală, un cimitir, un teatru,** ar fi mai corect să spun că vorbesc despre **viață, moarte, imaginație.**”*[289]



Fig. 59 – Fotografii ale proiectului realizate imediat după încheierea lucrărilor de execuție – A (stânga) – scările-amfiteatru și orologiul din curtea interioară / B (centru) – rotonda-bibliotecă / C (dreapta) – accesul principal

Este vorba din nou despre coordonatele obiective ale regresiei analitice și transfigurarea lor în parametrii subiectivi ai regresiei infantile. Proiectul *rossian* lasă să se întrevadă, din ce în ce mai evident, interesul metodologic pentru joc și joacă în defavoarea procedeelor științifice, dar și a fascinației sale pentru artefact ca jucărie și obiect afectiv în detrimentul studiilor de caz dobândite empiric; în final, memoria însăși pare să facă din ce în ce mai puțin referire la reconsiderarea critică a istoriei orașului și din ce în ce mai mult la propriile amintiri din copilărie. Incinta cu rotondă, orologiu și trepte monumentale se transformă literalmente în loc al reprezentațiilor teatrale, devenind o veritabilă cutie cu amintiri decupată din arhitectură, locul pozelor de grup și camera-ecou a râsetelor și a pașilor grăbiți.

Curtea școlii nu mai reprezintă deci doar o simplă perpetuare a cuplului tipologic *tempietto-chiostro*, ci un prilej de celebrare a tuturor întâmplărilor cotidiene și momentelor memorabile care se pot proiecta pe acest fond ca pe scena unui teatru. Începem să întrevedem **primele semne ale disoluției arhitecturii**, însă acestea nu au nimic de-a face cu o atitudine indiferentă a lui Rossi față de disciplină și profesie. **Direcția *rossiană* a „infantilizării” lumii și a relaxării treptate a metodei de proiectare, nu într-un sens naiv al indolenței, ci în sensul unei căutări a fericirii,** se amplifică mai ales după momentele *„Il Teatrino Scientifico”/„Il Teatro del Mondo”/„La Cabina dell’Elba”* (sfârșitul anilor 1970 – începutul anilor 1980).

> *„Arhitectura a fost una dintre căile prin care omenirea a căutat să supraviețuiască; a fost? un mod de a exprima **căutarea fundamentală a fericirii**.”*[290]

> *„Vorbind despre aceste obiecte și proiecte ale mele, mă gândesc din nou la încheierea carierei mele de arhitect. Este un lucru pe care l-am încercat mereu. Obișnuiam să cred că ultimul meu proiect, la fel ca ultima relație dintre doi oameni**, ar fi o căutare a fericirii, o încercare de identificare a fericirii cu un fel de pace.***

motiv iubesc teatrele goale (...) Nu poate exista însă un muzeu gol / Totuși, putem admira o casă goală pemtru că e mult mai apropiată de un teatru; casa este, la rândul ei locul aventurii și comediei de zi cu zi.” – Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 46 – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992, Electa/The Getty Research Institute, 1999

[289] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 78

[290] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 2

*Cu toate acestea, cred că este mai degrabă vorba despre **fericirea unei neliniști intense.** Ca o consecință, **fiecare moment de conștientizare a lucrurilor este amestecat cu o dorință de a fi capabil să renunți la ele,** de a putea dobândi un fel de libertate ce se găsește numai în amintirea lor, ca un rit inițiatic obligatoriu necesar pentru ca lucrurile să aibă măsura lor."*[291]

Progetto di Villa e Padiglione

Borgo Ticino, Italia, 1973

Primele schițe pentru proiectul vilei din Borgo Ticino par să se fi conturat sub forma unei case cu curte interioară. Această tipologie amintește de fascinația lui Rossi pentru curțile-claustru și *domus*-urile romane și se înscrie în linia primelor căutări *rossiene* aferente proiectelor din perioada publicării „Arhitecturii orașului". Condiția amplasării casei printre copaci, chiar în buza unei declivități, este acceptată în final ca punct de plecare decisiv al proiectului; Rossi renunță la instrumentalizarea imediată a repertoriului tipologic bine-cunoscut și pornește pe **drumul conturării casei ca mecanism de exaltare a unei situații excepționale.** Pentru Rossi însă, celebrarea circumstanțelor date pare să stabilească, în mod paradoxal, **premisele cele mai justificate ale arhitecturii ca artefact autonom, o ipostază literalmente inaderentă locului.**

Proiectul vilei din Borgo Ticino este alcătuit din cinci corpuri separate articulate între ele. Corpul principal, cel așezat chiar aproape de marginea căderii de teren, este piesa principală de care se ancorează celelalte patru în maniera deja cunoscută a **ramificațiilor osteologice** agățate la pas egal de o spină dorsală. De data aceasta însă, axul de simetrie al proiectului traversează perpendicular spina, ținând celelalte patru brațe de o singură parte a ei. În corpul principal se găsesc încăperile mari ale vilei, camerele de zi, în vreme ce brațele adăpostesc dormitoarele casei. Întâlnim aici, pentru prima dată într-unul dintre proiectele construite ale lui Aldo Rossi**, tipologia edificiului liniar boltit cu mâner de coș,** construcția a cărei geometrie amintește de afinitățile lui Rossi pentru vilele lui Adolf Loos – în cazul acesta, Vila Stein – dar și de șarpantele halelor industriale întâlnite adesea la periferia orașelor italiene. Distincția clară între spina proiectului și „claviatura" brațelor cu dormitoare apare nu doar la nivelul distribuției funcționale a încăperilor, ci și la cel al detaliilor constructive: „casa mare" de pe culme este construită din beton armat și zidărie de cărămidă cu goluri, apoi tencuită și finisată uniform, în vreme ce ramificațiile de pe cealaltă direcție sunt sprijinite pe picioroange ancorate în versant și sunt realizate dintr-o structură metalică filiformă cu închideri exterioare ale pereților făcute din panouri de lemn. Acoperirea boltită este realizată tot dintr-o structură metalică ușoară, închisă apoi spre exterior cu învelitoarea din tablă fălțuită de culoare verde. Elementele care alcătuiesc casa se desfășoară pe **un plan orizontal continuu** indiferent și independent de natura topografiei teritoriului.

[291] Ibid., p. 78

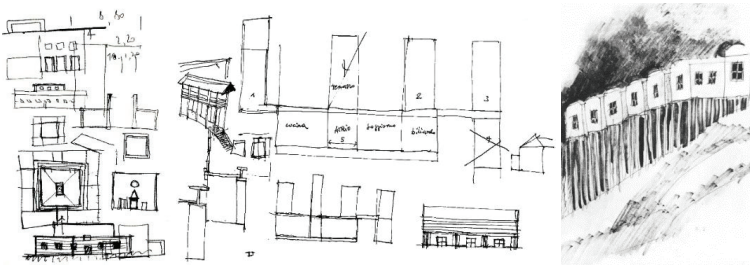


Fig. 60 – A (stânga) – schițe preliminare pentru varianta unei locuințe cu curte interioară / B (centru) – primele schițe pentru varianta locuinței cu brațe suspendate pe picioroange / C (dreapta) – crochiu pentru varianta finală a proiectului

S-a discutat anterior despre proiectele lui Rossi ca despre o serie de **artefacte suspendate;** completând pe marginea acestei calități a proiectelor *rossiene,* pare că asistăm, din nou, literalmente la o transpunere a gândurilor și interpretărilor conotative despre proiecte și teorie în coordonate și parametri reali ai obiectului propriu-zis. Casa este **artefact, obiect artificial și opus absolut al naturii** a cărui inserție într-un teritoriu natural face acest lucru cu atât mai evident. Superpoziția hotărâtoare a casei peste peisaj nu trebuie deci camuflată; acest tip de inserție este dovada unei raportări autentice a artefactului la natură. În același timp, vila din Borgo Ticino este **suspendată, prinsă între două lucruri** nu doar într-un sens metaforic, ci și în sens denotativ; această condiție a „atârnării" artefactului descrie coordonatele spațiale ale casei prin suspendarea propriu-zisă a corpurilor cu dormitoare, pe picioroange, deasupra pământului, printre trunchiuri și coroane de copaci.

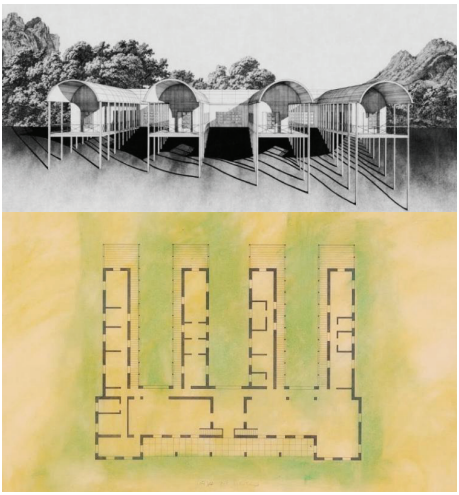


Fig. 61 – Varianta finală a proiectului pentru vila din Borgo Ticino – A (sus) – perspectivă-colaj / B (jos) – plan

Exagerând în direcția acestei interpretări, poate fi posibil ca plutirea dormitoarelor între cer și pământ pe picioare fragile să fie un prim semn al vocației suprarealiste a proiectelor *rossiene*. **Dimensiunea suprarealistă** nu este însă doar una de natură formală, ci una esențială: dincolo de analogii imediate cu elefanți ciudați cu picioroange din tablourile lui Dali, brațele vilei proiectate de Rossi sunt camerele pentru somn și visare, mecanisme ale fanteziei și imaginației prinse neverosimil între ramurile copacilor. Astfel de observații pot fi validate odată cu punerea în paralel a acestora cu descrierea proiectului din Borgo Ticino făcută de Rossi însuși. Vila aflată la Sud de Lago Maggiore este, pentru Aldo Rossi, **o curioasă mașinărie alchimică** aflată la punctul de incidență dintre verdele pădurii și albastrul cerului, un amestec precis dozat de culoare și materie/substanță (metal, lemn, beton, tencuială, piatră) care participă miraculos la confecționarea artefactului așezat în inima pădurii:

> *„În anumite locuri ale casei, verdele copacilor, albastrul cerului și natura pământului de dedesubt se amestecă într-o ciudată alchimie... Alcătuirea constructivă și materialele folosite devin aici mai importante decât în multe alte cazuri; adunarea și suprapunerea elementelor care iau parte la acest proces vorbește despre o anume simbioză care face în așa fel încât metalul, lemnul, tencuiala și piatra să se amestece ca într-o mașinărie, un mecanism unitar care produce artefactul din pădure, un lucru care devine apoi arhitectură înțeleasă ca obiect afectiv”*[292]

Metoda de proiectare *rossiană* fundamentată până acum pe studii tipologice, articulări geometrice simple și configurații simbolice își adaugă acum un interes pronunțat pentru arhitectură ca **asamblaj structural/constructiv compozit.** Poate că cea mai clară concretizare a acestui fel de constituire a arhitecturii este întâlnită în cazul *„Teatro del Mondo”* sub forma decalajului constructiv dintre învelișul exterior din scânduri de lemn și scheletul interior alcătuit ca o fabuloasă rețea structurală indescifrabilă alcătuită din piese metalice filiforme.



Fig. 62 – A (stânga) – crochiuri pentru varianta finală a proiectului casei din Borgo Ticino (1974/1975) / B (dreapta) – crochiuri pentru proiectul Klösterli din Berna (1981)

[292] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 62

Fascinația pentru **structuri ușoare suspendate,** de la poduri feroviare și pasarele, până la docuri de agrement și cheiuri portuare, nu este însă o noutate în proiectele lui Rossi. Acest tip de alcătuire care ține casa suspendată nu pe un soclu monumental zidit din piatră, cărămidă sau turnat în beton – ca în cazul proiectului Colegiului *„San Sabba"*, ci pe un eșafodaj complex articulat din elemente ușoare de lemn sau metal, va fi din ce în ce mai des întâlnit. **Expunerea stilobatului ca structură tectonică, și nu stereotomică,** în sensul distincției făcute de Gottfried Semper la sfârșitul secolului al XIX-lea[293], se va regăsi în câteva dintre proiectele viitoare ale lui Rossi: căminul pentru studenți din Trieste (1974), sau proiectul pentru cartierul Klösterli din Berna (1981). În realitate, acest tip de autonomie a artefactului, dată de suspendarea lui la o singură cotă orizontală continuă, este o nuanțare a situației unității de locuit *„Gallaratese 2"* – proiectul în care edificiul este ridicat deasupra unei colonade, păstrându-și autonomia tocmai prin continuitatea neîntreruptă a cornișei indiferent de faptul că implantarea și ancorarea acestuia se face direct în pământ sau în soclul ansamblului proiectat de Carlo Aymonino.



Fig. 63 – Varianta finală/construită a casei din Borgo Ticino – A (stânga) – primele schițe / B (centru) – fotografie realizată după finalizarea lucrărilor / C (dreapta) – elevațiile variantei finale/construite

Mai este important de amintit faptul că proiectul din Borgo Ticino introduce, pentru prima dată într-un proiect construit, un element formal și constructiv esențial repertoriului *rossian;* acesta nu apare în primele variante ale proiectului, ci în forma sa finală care va fi și construită. Se face aici referire la **casa cu timpan,** ipostază-laitmotiv întâlnită în multe dintre proiectele viitoare ale lui Rossi. Deși în arhitectura clasică timpanul se referea la partea de perete dintre arhitravă și șarpantă, numim aici „timpan" delimitarea peretelui exterior al casei ca element autonom al cărui contur depășește șarpanta la partea superioară și, uneori, chiar și conturul celorlalți pereți.

Proiectul care ajunge să se construiască în pădurea din apropierea Borgo Ticino a fost mult simplificat în comparație cu cel inițial. Spre deosebire de expresia inițială a volumelor boltite din proiect, fragmentul care ajunge să fie construit este fixat de timpane pe capetele

[293] Gottfried SEMPER, *Die vier Elemente der Baukunst (Cele patru elemente ale arhitecturii),* 1851 – În accepțiunea lui Semper, există două lucruri care au condus la dezvoltarea tehnicilor constructive: dorința de a ordona și lega și dorința de a acoperi și adăposti. Pentru Semper, cele patru elemente ireductibile ale arhitecturii sunt: vatra (cuptorul/ceramica), acoperișul (tâmplăria), închiderea (țesătura/împletitura) și zidăria de pământ (cărămida). Toate cele patru elemente pot fi grupate în două tipuri de preocupări care țin de natura constructivă a arhitecturii: scheletul tectonic și masa stereotomică. Scheletul tectonic este constituit dintr-o articulare de elemente ușoare, o rețea alcătuită din cadre. Masa stereotomică este obținută prin suprapunerea continuă de materie și este caracterizată de o anume greutate. – Patricia KUCKER, *The Semperian Paradigm,* ACSA University of Virginia, 1996

scurte, iar brațele cu dormitoare ținute pe picioroange sunt complet eliminate. Timpanul *rossian* pare să aibă de-a face însă și cu obsesia pentru **fragment/citat și „arhitectura pe părți";** în cazul vilei din pădure, pare că timpanele au rolul de a delimita un decupaj făcut din ce ar fi putut fi casa la dimensiunile ei din proiectul inițial. Trebuie făcută aici o distincție esențială studiului de față: **timpanul lui Rossi** este cu totul diferit de **fațada-*billboard* a lui Venturi.** Dacă, pentru Venturi, peretele autonom al fațadei este semnul imediat recognoscibil al casei, chip și interfață a acesteia așezată la granița întâlnirii cu orașul în spiritul tradiției Manierismului italian, pentru Rossi, timpanul este limita și măsura casei, bornă care întrerupe desfășurarea elementului continuu, uneori chiar cu riscul de a deveni un simplu calcan.



Fig. 64 – Case cu timpan – A (stânga) – proiectul pentru locuințele înșiruite din Broni (1972) / B (dreapta) – proiectul noului sediu al primăriei din Borgoricco (1983)

Timpanul apare ulterior în proiectele lui Rossi aproape la fel de des ca fereastra cvadripartită sau ca fântâna triunghiulară de la Segrate. Un proiect important în care se regăsesc multe din semnele de punctuație, cuvintele și frazele limbajului *rossian* este proiectul noii primării din Borgoricco (1983), actualmente Centrul Cultural „Aldo Rossi"; apare aici fragmentul de coloană cilindrică fără rol structural, turnul tronconic, bolta mâner de coș, asamblarea pe un ax compozițional a elementelor sau curtea de onoare. „Fațada-ghilotină" și acoperirea în boltă „mâner de coș" apar și cu ocazia proiectului pentru locuințele înșiruite din Broni (1972). Alte proiecte unde timpanul este o piesă esențială sunt: proiectul pentru turn de birouri din Buenos Aires, Argentina (1984), proiectul pentru Colegiul din Cantù (1986), sau Villa Alessi din Verbania (1989).

Dincolo de elementele separate care se adaugă repertoriului *rossian* ca piese prestabilite ale instrumentarului utilizat în procesul proiectării (casa cu picioroange, casa cu timpan etc.), vila din Borgo Ticino este totuși un caz particular irepetabil, chiar și în ciuda faptului că nu a fost construită conform proiectului inițial. Casa din pădure este o **paradigmă exemplară a locuinței temporare, casa de vacanță ca artefact suspendat într-un alt loc și într-un alt timp decât cel cotidian/ordinar.** Asta face din vila extra-urbană din pădure un **eveniment literalmente extra-ordinar** care se înscrie într-o veche tradiție de excepții similare: de la vilele romane imperiale situate *extra-muros* și derogările pe care le admiteau comparativ cu domusul din cetate, la diferențele dintre *palazzo* și *villa rustica* din Renaștere (în special dacă se face referire la opera lui Palladio) și până la situațiile mai recente ale reședințelor de vară proiectate pentru nobilimea europeană, locuințele-capriciu aflate la malul mării sau al oceanului.

Progetto per gli Uffici della Regione

Trieste, Italia, 1974

Proiectul pentru palatul administrativ al regiunii Trieste este primul mare proiect cu vocație publică elaborat de Aldo Rossi alături de colaboratorii săi de la acel moment –Gianni Braghieri și Max Bosshard. Cunoscând deja îndeaproape afinitățile politice și ideologice ale lui Rossi, se poate observa, și în acest caz, puternica orientare de stânga a programului, a proiectului și, de fapt, a întregului demers teoretic din jurul acestora. În accepțiunea lui Rossi, noul sediu administrativ este, mai presus de orice, **marele loc de adunare al oamenilor,** locul care dă măsură **spiritului civic al cetății** prin simpla punere împreună nediferențiată a locuitorilor orașului înăuntrul unui unic mare **receptacul conținător.**



Fig. 65 – A (stânga) – curtea interioară a familisterului din Guise, Franța / B (centru) – *lichthof*-ul Universității din Zürich (fotografie de Gianni Braghieri extrasă din *„Autobiografia științifică”*) / C (dreapta) – curtea interioară a bursei din Amsterdam (Beurs van Berlage)

Proiectul noi clădiri publice este, în realitate, o materializare a bine-cunoscutei parabole socialiste de început de secol XIX: transformarea simbolică a gloriosului Palat Versailles în Familister (André Godin) sau Falanster (Charles Fourier). La fel ca în cazul exemplelor consacrate în *„Arhitectura orașului”* – arena amfiteatrului din Arles, palatul lui Dioclețian din Split – proiectul din Trieste este un prilej pentru verificarea și validarea tezei *rossiene* a permanenței artefactului urban dincolo de timp istoric sau situație economică/politică, dar mai ales dincolo de utilitatea funcțională a lui. *Il cortile del palazzo* se transfigurează în marea curte acoperită a familisterului, *Unité d'habitation* sau *Palmenhaus,* galerie comercială sau bazar, forum roman sau catedrală. Multe dintre asocierile făcute devoalează **puterea evocativă a casei mari a orașului ca instrument analogic al memoriei colective;** astfel de suprapuneri se regăsesc pe tot parcursul *„Autobiografiei științifice”* într-un amestec omogen de ipostaze exemplare extrase din istoria arhitecturii, proiecte *rossiene* și, desigur, amintiri despre momente banale ale vieții cotidiene: citirea ziarului într-o dimineață în interiorul curții Universității din Zürich[294], vizita făcută la clădirea bursei de valori Berlage din Amsterdam[295], etc.

[294] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 8
[295] Ibid., p. 62

Este important de amintit totodată faptul că, în *„Autobiografia științifică”*, Rossi vorbește despre proiectul din Trieste ca ipostază de tranziție între **„interesul adolescentin pentru moarte”** (proiectul cimitirului *„San Cataldo”*, 1971) și **„căutarea fericirii ca o condiție a maturității”** (proiectul căminului studențesc din Chieti, 1976). Dincolo de coordonatele biografice care sunt tot timpul esențiale proiectelor lui Rossi, trebuie să se amintească și de **caracterul autonom** al acestui tip de proiect public în oraș; casa mare cu curți-claustru acoperite cu sticlă este, se pare, mai mult decât simpla reciclare a unei tipologii consacrate. Succesiunea de curți acoperite a palatului administrativ este în mod evident un act de delimitare clară a unui loc în oraș, un decupaj din masa marelui artefact care este orașul – *„locus solus”*.

În același timp însă, **decuplarea** despre care se discută nu are de-a face exclusiv cu locul, ci și cu timpul în dubla sa accepțiune *rossiană.* Se face referire, pe de-o parte, la un **timp cronologic diferit** în interiorul acestui receptacul, o accelerare indusă de forfota marelui recipient capabil să pună împreună voința și viețile atâtor oameni într-un singur loc din oraș. Pe de altă parte însă, este vorba și despre o **disociere față de timpul atmosferic –** curtea acoperită cu sticlă este sera, marele glob de sticlă ca ecosistem autonom. Trebuie spus însă că incinta de tip *hortus conclusus,* claustrul, devine aici mai mult decât imaginea comunității restrânse care își decupează un loc în oraș conform unei discipline și a unor reguli și rigori precise (mănăstirea); în cazul proiectului din Trieste, curtea devine **locul tuturor în egală măsură,** orașul *rossian* ca teatru în care cetățeanul este deopotrivă actor și spectator, marele rezervor de aer devenit mașinărie scenică și panopticon cu străzi și coridoare, pasarele și cursive, curtea comună a marii unități de locuit care este orașul.

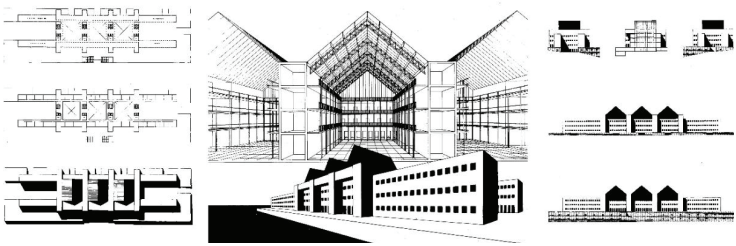


Fig. 66 – Proiectul pentru sediul administrativ din Trieste – A (stânga) – planuri / B (centru) – perspective / C (dreapta) – secțiuni și elevații

În ceea ce privește locul propus prin tema de concurs pentru proiectul noului sediu administrativ, trebuie menționat faptul că situația preexistentă părea să-și aștepte desăvârșirea prin proiectul *rossian.* Amplasamentul era de fapt un platou orizontal delimitat de patru străzi de jur-împrejur, un gol rămas neconstruit într-o zonă rezidențială organizată cartezian fix în punctul de incidență a gării centrale cu portul industrial**. Soclul preexistent** asigură condițiile unui unic plan orizontal al clădirii propuse prin proiect, iar acest lucru elimină necesitatea confecționării oricărui alt mecanism de intermediere cu orașul. Proiectul lui Rossi se alcătuiește ca dispunere de două edificii liniare, paralele cu marea, care adăpostesc birourile propriu-zise și spațiile administrative. Cele două bare sunt întrerupte de patru corpuri de clădire, dispuse perpendicular, care delimitează cele **trei piețe urbane**

acoperite. Camerele-seră pătrate (14x14m) comunică între ele în zona parterului și sunt dublate spre interior de trei rânduri suprapuse de străzi-coridor cu pasarele suspendate.

Cele patru piese care delimitează curțile depășesc conturul corpurilor principale cu birouri, interpunându-se similar unor timpane monumentale care întrerup și fragmentează construcția. Piesele-timpan au un nivel în plus față de cele care adăpostesc spațiile pentru birouri, iar în interiorul acestora, chiar în dreptul celor trei curți, se găsesc scările și lifturile; la etajele superioare, pe capetele celor patru piese sunt grupate sălile de conferințe. Spre fațada principală, între timpane, sunt așezate trei grinzi cu zăbrele de dimensiunile unor poduri suspendate, iar deasupra lor se ridică cele trei șarpante metalice închise cu sticlă care acoperă curțile publice de dedesubt. Soclul de piatră preexistent adăpostește arhiva, camerele tehnice și garajele, fiind parțial modificat pentru a putea adăposti scările monumentale prin care se face accesul public dinspre mare, dar și pentru a permite accesul personalului de pe capetele scurte ale ansamblului, prin curțile deschise spre oraș. Structura întregii construcții propuse de Rossi este din beton armat, mai puțin „serele" dintre timpane de la ultimul nivel, șarpantele și pasarelele din interiorul curților, toate alcătuite din elemente metalice ancorate în structura de beton armat. La fel ca și în alte proiecte de până atunci, sediul administrativ din Trieste trebuia finisat cu vopsitorie albă, iar elementele metalice urmau să fie evidențiate în bine-cunoscuta nuanță pe care Rossi o numea „verde feroviar".

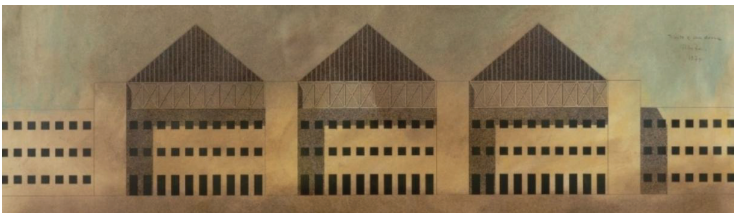


Fig. 67 – Fațada principală a proiectului pentru sediul administrativ din Trieste (podurile suspendate)

Ancorarea directă a proiectului *rossian* în situația preexistentă prin simpla așezare a lui ca pe o tipsie este o primă ipostază de **armonizare cu discursul teoretic al lui Rossi despre oraș ca mare artefact construit continuu ce aparține memoriei colective a locuitorilor săi.** Deși elementele formale și constructive folosite în asamblarea noului palat din Trieste aparțin în mod evident catalogului *rossian* care deja se conturase până la acel moment, ele par totodată să aparțină unui fond subconștient colectiv, fiind ușor recognoscibile în chipul atâtor ipostaze analoge. Imaginea celor trei piețe ale palatului amintește de fragmente ale locuințelor cu pasarele și cursive din Trieste, Milano, sau Sevilla, proiectul devenind totodată o mărturie a obsesiei lui Rossi pentru arhitectura industrială, fie că este vorba despre imediata învecinare cu gara centrală și portul, fie că se face referire la pasiunea acestuia pentru halele, docurile și pontoanele de pe râul Hudson din New York. Toată această colecție de lucruri adânc înrădăcinate într-un **fond referențial deopotrivă *rossian* și colectiv** nu este însă o rememorare idilică de lucruri, ci un demers eminamente riguros și rațional, casa-instituție asamblată în spiritul **edificiilor neoclasice monumentale proiectate** de Boullée sau Ledoux.

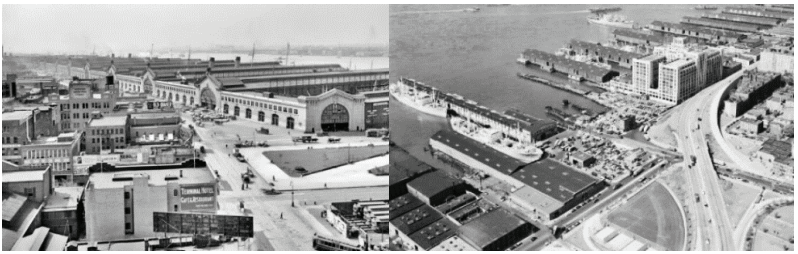


Fig. 68 – A (stânga) – Chelsea Piers, New York (1912) / B (dreapta) – Brooklyn Waterfront, New York (1956)

A fost omis din acest capitol proiectul pentru căminul studențesc din Trieste; acesta poate fi considerat drept o manifestare monumentală, chiar înspăimântătoare, a casei din Borgo Ticino. Totuși, trebuie făcute câteva observații în legătură cu acesta, mai ales dacă se ține cont de critica paralelă a celor două făcută chiar de Rossi în *„Autobiografia științifică”*. Deși similar din punct de vedere formal și constructiv cu proiectul pentru noul sediu administrativ, campusul din Trieste se constituie ca **discurs alienant despre un tip foarte particular de locuire.** Aflăm faptul că o parte a studiului de dinaintea elaborării proiectului pentru locuințele studențești a inclus vizita în vechiul spital de psihiatrie al orașului, care se afla chiar în apropierea amplasamentului de concurs. Rossi amintește că a fost realmente tulburat de întâlnirea cu ceea ce a numit a fi o casă a „abuzului minții”[296], un loc care i-a provocat stări de disconfort și neliniște. Totuși, Rossi completează spunând că sentimentul simțit de el era reciproc și în cazul pacienților, iar totul părea să fie declanșat de **întâlnirea spontană a două tipuri diferite de comportament.**

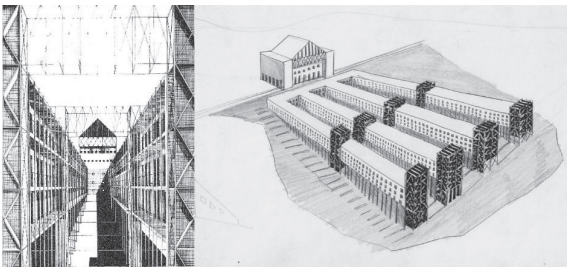


Fig. 69 – Proiectul pentru campusul studențesc din Trieste – A (stânga) – perspectivă / B (dreapta) – perspectivă aeriană

La acel moment, spitalul de psihiatrie trebuia să fie mutat din clădirea în care funcționa într-o construcție nouă. Discuțiile cu pacienții ce urmau să fie relocați i-au atras atenția lui Rossi asupra unei sentiment de profundă neliniște și dezrădăcinare simțit chiar și în cazul pierderii acestui minim de familiaritate asociat locuirii. Circumstanța bizară a „locuitorilor” din spital părea să fie analogă celei în care studenții își părăsesc locuințele pentru a fi puși împreună, alături de alți necunoscuți aflați în aceeași situație, într-o formă complet străină de locuire.

[296] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 64

Acest tip de înstrăinare subită a declanșat, istoric vorbind, apariția marilor programe de locuire heterotopică mai mult sau mai puțin provizorie (închisori, spitale, falanstere, cvartale etc.). În cazul proiectului *rossian* pentru ansamblul studențesc din Trieste, un astfel de gând apăsător a dat naștere casei de locuit ca **enormă ruină industrială** înfiptă în coasta dealului.

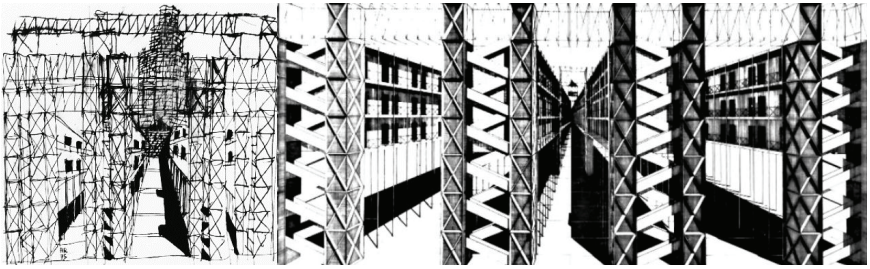


Fig. 70 – Proiectul pentru campusul studențesc din Trieste – A (stânga) – schițe preliminare / B (dreapta) – perspectiva variantei finale a proiectului

Căminul proiectat de Rossi pare să fie o **mașinărie de locuit monumentală și grotescă** expusă și dezvelită până la osatura metalică a alcătuirii ei. Este interesant de menționat însă și faptul că, ceea ce s-a numit anterior a fi casa-instituție, apare aici ca „citat". Într-o dispunere similară „configurațiilor osteologice" *rossiene,* brațele de locuit cu „chilii" minimale pentru studenți stau ancorate în punctul cel mai înalt al ansamblului de un fragment din proiectul palatului administrativ reprodus ca atare. Ierarhia mai mult decât evidentă care se stabilește între piesa-simbol a autorității și înlănțuirea nesfârșită de celule de locuit amintește de cazul paradigmatic al arhitecturii heterotopice, panopticonul.

Niciunul dintre cele două proiecte propuse de Rossi pentru orașul Trieste nu s-a construit, rămânând nimic mai mult decât reprezentări ale unor gânduri despre oraș. Trebuie amintit însă, din nou, faptul că fascinația pentru oraș și spiritul autentic al acestuia se află, după cum chiar Rossi o recunoaște, dincolo de astfel de diagramatizări:

> *„Orașul Trieste, «oraș al multor frumuseți», nu poate fi redus la o simplă diagramă... aceeași lumină și același vânt care adie printre jocuri de copii care bat mingea se amestecă apoi cu suburbiile și monumentele surprinse în versurile lui Umberto Saba; acestea sunt lucrurile care constituie esența tuturor arhitecturilor"*[297]

Poate că **diagramatizarea** gândurilor despre oraș, recunoscută ca **defect metodologic *rossian*,** vorbește despre ceea ce s-a numit, în primul capitol, incapacitatea studiilor tipologice de a deveni instrumente imediate în procesul proiectării. Totuși, se poate considera că acest tip de schematism științific, asociat mai ales primului Aldo Rossi, este felul prin care el atrage atenția asupra importanței **orașului-teatru** ca manifestație neproiectată și articulare fascinantă de activități ale omului, **lăsând în planul doi**

[297] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 65

arhitectura, fundal /decorul. În lipsa dramaturgiei, teatrul este bizar, la fel ca orașul în lipsa vieții; cu toate acestea însă, tocmai această lipsă face loc imaginării infinitelor posibilități. Pentru Rossi, **locul gol lăsat în așteptare și neîmplinit** mai degrabă decât să fie un semn al deznădejdii și abandonului, este condiție esențială a vieții.

> *„Iubesc în mod deosebit teatrele goale cu puține lumini aprinse și, mai ales, acele repetiții parțiale în care vocile actorilor îngână o singură replică, apoi o întrerup sau o reiau, păstrând însă potențialul acțiunii propriu-zise."*[298]

> *„Mi-am dat seama de aceste lucruri în timp ce priveam teatrele goale ca și cum ar fi fost niște clădiri abandonate pentru totdeauna, chiar dacă în realitate acest abandon era adesea mai scurt decât durata unei zile. Totuși, acest scurt abandon este atât de împovărat de memorie încât el produce însuși teatrul."*[299]

Casa dello studente

Chieti, Italia, 1976

Proiectul pentru căminul studențesc din Chieti, realizat de Aldo Rossi alături de Gianni Braghieri și Arduino Cantafora este cel care concentrează o anume condiție a maturității punând-o sub semnul căutării fericirii. Punerea împreună a unor elemente care par să evoce **lucruri mai personale, aflate dincolo de modelele canonice ale arhitecturii sau tipologiile urbane,** face ca acest proiect să devină prima mărturie concretă a **regresiei infantile și a vocației ludice a proiectelor *rossiene*.** Insuficiența instrumentelor fundamentate pe baza studiilor tipologice și suprasaturarea procesului de proiectare cu reflexele metodologice probate deja în proiectele anterioare deschide, prin proiectul din Chieti, calea punctelor de incidență ale proiectelor-bornă cu proiectele-artefact și proiectele-himeră.



Fig. 71 – A (stânga) – primele studii pentru *„la piccola casa"* suprapuse peste proiectul cimitirului din Modena (1975) / B (dreapta) – perspectivă pentru proiectul căminului studențesc din Chieti (1977)

[298] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 20
[299] Ibid., p. 30

Măsura unității minimale de locuit, *„la piccola casa”*[300], este cheia înțelegerii campusului din Chieti ca punte între cele trei categorii de proiecte. Întâlnim în proiect așa-numita *casa mică rossiană,* care va fi studiată separat ca proiect imposibil. Cu toate acestea, în cazul proiectului din Chieti, nu se vorbește în mod direct despre *existenz minimum* sau despre coliba primitivă a lui Marc-Antoine Laugier, ci mai degrabă despre capacitatea unei adunări de *case mici* de a deveni un loc al comunității. Proiectul amintește de primele așezări permanente pre-urbane, **colibele unui sat adunate în jurul templului,** și investighează posibilitatea simplei înșiruiri de locuințe ca ipostază analogă **punctului zero al apariției orașului.** În același timp, proiectul locuințelor pentru studenți caută răspunsuri și în direcția unui **punct zero al memoriei afective** măsurat adesea în colecția de amintiri a memoriei subiective:

> *„Proiectul are legătură cu o anume stare de fericire; la fel ca sărbătoarea Crăciunului sau, altfel spus, ca o zi de duminică. Căutarea fericirii se identifică cu acest timp al vacanțelor și sărbătorilor – mai ales pentru că, în astfel de momente când lucrurile se opresc în loc, pare imposibil să faci față sentimentului puternic de bucurie care te cuprinde.”*[301]

Noul campus din Chieti se conturează însă și pe o anume reconsiderare a percepției lui Rossi asupra particularităților acestui tip de locuire. Spre deosebire de copleșitoarea mașinărie din Trieste situația este asimilată aici unui anume **sentiment de libertate** pe care Rossi îl amintește adesea în *„Autobiografia științifică”* atunci când vorbește despre compulsiunea inexplicabilă pentru ordine și repetiție în timpul procesului de proiectare[302]. Dincolo de metoda *rossiană* însă, libertatea are însă legătură și cu felul de a fi al celor care vor locui aici:

> *„Proiectul din Chieti este strâns legat de stilul de viață al studenților, considerați a fi oameni liberi ce participă la o viață colectivă în acord cu nevoile și dorințele lor.”*[303]

Spre deosebire de alte proiecte precedente, în care casele înșiruite se asamblau omogen într-un singur edificiu liniar continuu, la Chieti, subunitatea de locuit își păstrează un oarecare **caracter iconografic autonom** prin succesiunea de frontoane-martor calibrate pe măsura fiecărei case mici. Locuințele studenților au o anume **imaterialitate constructivă** care le face să pară mai apropiate de niște desene naive decât de un proiect tehnic de arhitectură. Pot fi recunoscute cu ușurință în planșele acestui proiect **crochiurile puerile** desenate în general de copii atunci când trebuie să-și imagineze o casă și, cu ocazia asta, redescoperim **dimensiunea arhetipală latentă** a proiectului *rossian.* Locuințele pentru studenți sunt organizate de jur împrejurul unei piețe centrale, pe trei dintre cele patru laturi ale acesteia, în succesiuni liniare dispuse paralel; deși majoritatea desfășurărilor continue de case se dezvoltă doar pe nivelul parterului, există și situații în care acestea primesc încă un etaj în

---

[300] *„Casa mică”* este una dintre obsesiile *rossiene* care vor fi studiate separat în cadrul capitolului dedicat așa-numitelor „Proiecte imposibile” – *„La piccola casa”* – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, 1981, p. 34, 41-43

[301] Ibid., p. 8

[302] Ibid., p. 54

[303] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 70

plus. Întregul proiect este asamblat conform unei **ordini carteziene interioare,** lăsând adesea loc de reglaje în punctele de coliziune dintre limita propriu-zisă a terenului și înserierea de unități minime de locuit.

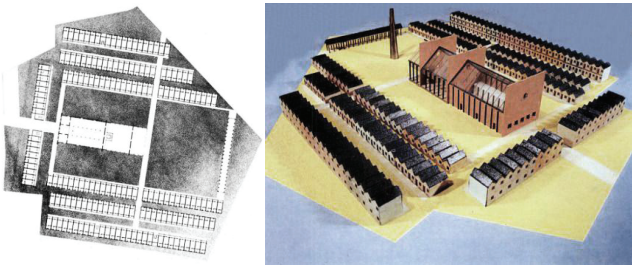


Fig. 72 – Proiectul din Chieti – A (stânga) – planul de situație / B (dreapta) - machetă

Piața descrisă de etalarea uniformă de mici case care o privesc este **locul deschis**, *il campo,* forumul ocupat de **„templu”,** marea casă comună și de **„coloana monumentală”,** turnul tronconic al coșului de fum. Pe latura estică a pieței, singura dintre cele patru rămasă neocupată de locuințe, se poate observa o piesă de limită mult mai discretă, porticul acoperit cu șarpantă continuă dispusă după axul longitudinal. Odată pus în vecinătatea celor două piese centrale ale proiectului, „templul” și „coloana”, **porticul** își pierde din absolutismul geometric și simbolismul întâlnit în cazul proiectelor din Parma sau Segrate. La Chieti, colonada deschisă pare să se îndepărteze de filiații de natură clasică, reducându-se la **adevărul constructiv al unei construcții vernaculare arhaice.** Casa mare a „templului” păstrează încă trăsăturile tipic *rossiene* de ruină monumentală sau construcție nefinalizată; construcția este delimitată de trei timpane-ghilotină ce par să subîmpartă casa în secvențe de tipul celor întâlnite în cazul bazilicilor creștine – nartex, navă tripartită și altar, lăsând chiar o parte de exo-nartex, înspre turnul tronconic. Partea deschisă a templului este logia accesului principal și, totodată, sera care adăpostește mai tot timpul câțiva palmieri în schițele lui Rossi.

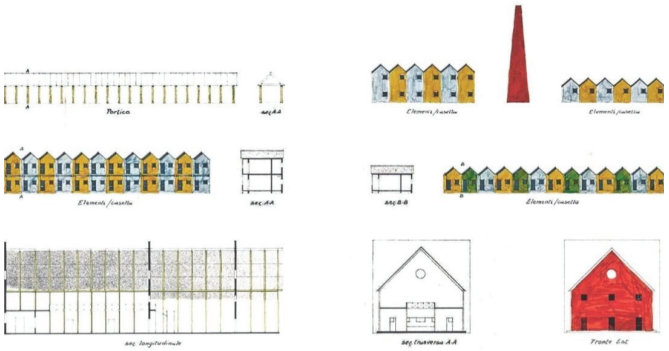


Fig. 73 - Proiectul din Chieti – A (sus) – porticul, casele mici și turnul tronconic / B (jos) – „templul” cu timpane

Aflăm chiar din descrierea inițială făcută de Rossi în planșele de concurs că aspectele tehnico-economice ale proiectului se pot modifica în funcție de nevoi fără a afecta integritatea propunerii. Spiritul proiectului nu rezidă deci, pentru Rossi, în precizarea exactă a detaliilor de execuție, ci mai degrabă în calitatea dispunerii pieselor în interiorul asamblajului, în expresia lor **dincolo de problematica corespondenței dintre aparență și autenticitate constructivă.** Turnul tronconic și pereții nestructurali ai „templului" sunt realizați din zidărie de cărămidă, în vreme ce structura și închiderea casei mari a comunității sunt realizate din elemente metalice acoperite cu sticlă la partea superioară.

Unitățile de locuit apar de cele mai multe ori reprezentate în culorile uzuale ale caselor obișnuite italiene – ocru-pământiu; totuși, în câteva dintre schițele lui Rossi, cromatica chiliilor pentru studenți supralicitează tocmai **dematerializarea constructivă** despre care vorbeam. Imaginea alb-albăstruie a colibelor din Chieti sugerează o închidere minimală din scânduri din lemn, sau chiar un înveliș de pânză propriu construcțiilor temporare ridicate de triburi nomade. Intenția lui Rossi trece mai departe însă de acest aparent provizorat, încercând, în spiritul căutării libertății și a fericirii, să recreeze **atmosfera estivală a Mediteranei.** Întâlnim o intenție similară în cazul camerei Zeltzimmer din interiorul palatului Charlottenhof proiectat de Schinkel în Potsdam.



Fig. 74 – A (stânga) – *„Un'altra estate"* (O altă vară) – crochiuri pentru *„La Cabina dell'Elba"* (1979) / B (centru) perspectiva principală a proiectului din Chieti / C (dreapta sus) – Zeltzimmer (Charlottenhof, Potsdam) / D (dreapta jos) – fotografii cu cabine de schimb de pe plajele din Italia

„La piccola casa" va constitui, așa cum a fost deja menționat anterior, un studiu de caz esențial în parcurgerea tuturor celor trei categorii de proiecte. În completarea observațiilor legate de spiritul mediteraneean al proiectului, trebuie amintit faptul că primele schițe pentru *casa mică rossiană* – ***„La Cabina dell'Elba"*** – datează din 1973, cu trei ani înainte de elaborarea proiectului din Chieti. În mod cert acest episod este o dovadă a felului în care proiectele lui Rossi se contaminează și se deformează în sensul unui apel din ce în ce mai recurent la fondul referențial afectiv.

Cabinele de schimb de pe plajele insulei Elba, palmierii de pe malurile Mării Mediterane și, în general, atmosfera destinsă a vacanțelor din copilărie, devin coordonatele principale ale proiectului pentru locuințele studențești din Chieti. În același timp, se regăsește aici un prim moment în care distincția dintre **situația reală** a unui proiect de arhitectură și **imaginarul *rossian*** este indiscernabilă. Proiectele anterioare explorau capacitatea arhitecturii de a se asambla în *„configurații osteologice"* cu țeastă, tors și membre și, totodată, schelete enorme devenite arhitecturi-ruină. Odată cu momentul proiectului din Chieti, asistăm la un altfel de

antropomorfizare a arhitecturii care nu mai vorbește despre structura fizică a trupului, ci despre **potențialul artefactului de a deveni obiect viu, însuflețit.**

Casele mici din Chieti sunt, pentru Rossi, *„nenumăratele colibe care înconjoară teatrul”*[304] – un omagiu adus „Teatrului Incomparabilor” din romanul lui Raymond Roussel, ***„Impressions d'Afrique”***[305]**.** Unitatea minimă de locuit este spectator și martor al piesei de teatru de pe scena din mijloc, piața cu templul și coloana tronconică. Proiectul din Chieti este readaptat și redenumit ***„Souvenir d'Afrique”*** în imaginea de pe covorul produs după schițele lui Rossi în 1988. Aici, imaginea curții este idealizată în varianta unui desen naiv cu câte un singur rând de colibe pe fiecare latură; fațadele caselor sunt rabătute de jur împrejurul curții, iar la interior „templul” este înlocuit de cubul gol din proiectul cimitirului *„San Cataldo”.* La mai bine de un deceniu după momentul proiectului din Chieti, în 1988, Rossi **suprapune din nou începutul cu sfârșitul,** „interesul adolescentin pentru moarte” (cubul din Modena, 1971) ajunge să fie conținut în interiorul „căutării fericirii ca o condiție a maturității” (colibele din Chieti, 1976). **Simbolul unei preocupării timpurii cu problematica morții este însă acaparat de gândurile despre fericire – palmierul din logia din Chieti se găsește acum în interiorul cubului, iar tot acest amestec devine reprezentație teatrală,** teatrul lui Roussel cu colibe de jur-împrejur.



Fig. 75 – modelul desenat de Aldo Rossi pentru covorul *„Souvenir d'Afrique”* produs de ARP Studio în 1988

[304] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, 1981, p. 41

[305] *„În fața mea se întindea nemărginita Piață a Trofeelor aflată chiar în inima Ejurului, capitala impozantă alcătuită din nenumărate colibe și aflată aproape de Oceanul Atlantic, al cărui vuiet îndepărtat se auzea din stânga mea (...) În dreapta mea, chiar vizavi de punctul median al șirului de copaci, s-a înălțat, ca un teatru de păpuși gigantic, un edificiu roșu pe al cărui fronton stăteau, dispuse pe trei rânduri, cuvinte scrise cu litere argintii, «Clubul celor Incomparabili»; pornind de aici în toate direcțiile, ca de jur-împrejurul unui soare, și-au făcut coroana raze mari aurii. Cortina era deschisă și pe scenă se vedeau o masă și un scaun stând parcă în așteptarea protagonistului unei conferințe. Pe fundal atârnau câteva portrete neînrămate însoțite de o etichetă explicativă: «Alegătorii din Brandenburg».”* – Raymond ROUSSEL, Impressions d'Afrique”, 1909, ediție digitală, Dalkey Archive Press, Londra, 2011, p. 1

*

Dacă până acum intervalul cronologic dintre două proiecte-bornă considerate a fi importante parcurgerii critice a proiectului *rossian* a fost, de obicei, de 1-2 ani, între proiectul de la Chieti și următorul inclus în acest capitol trec aproximativ 5 ani de zile. În tot acest răstimp asistăm la **sedimentarea teoretică și metodologică treptată a gândurilor *rossiene* despre arhitectură,** un proces îndelungat constituit de câteva momente cheie care vor reprezenta studii de caz separate: *„Città Analoga"* (1976) și experimentul colectiv *„Roma Interrotta"* (1978), *„Il Teatrino Scientifico"* (1978), sau *„Il Teatro del Mondo"* (1979). Totodată, intervalul 1976-1981 corespunde unei perioade de veritabilă recunoaștere profesională internațională a lui Aldo Rossi. În această perioadă se cimentează relația lui Rossi cu colaboratorii săi din Zürich (Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, sau Eraldo Consolascio), prietenia lui cu Peter Eisenman, colaborările importante în domeniul designului industrial și, poate cel mai important, la finalul acestui interval va fi publicată *„Autobiografia științifică"* la MIT Press.

Pentru a așeza și mai bine cronologic această desfășurare de proiecte, trebuie amintit și faptul că dintr-un număr total de mai bine de două sute de proiecte realizate de Aldo Rossi și colaboratorii lui, numai în jur de treizeci dintre ele sunt cuprinse în intervalul 1931-1981, deci înainte de împlinirea vârstei de cincizeci de ani. Acest lucru descrie indirect **ritmul frenetic al proiectării în ultimii ani de viață** și orientarea lui Rossi înspre o necesară eficientizare a metodei de proiectare. În această perioadă, metoda de cercetare și conturare a **discursului teoretic** se va concentra mai puțin pe texte, eseuri și publicații, și mult mai mult pe **schițe și crochiuri naive imprimate aproape impulsiv pe hârtie** prin diferite metode. Această denaturare și metamorfozare s-a produs în paralel cu **renunțarea la vocația academică a profesiei** și dezvoltarea unui fel de pedagogie itinerantă de tip „archistar" prin prelegeri și conferințe.

Unità residenziale Südliche Friedrichstadt

Kreuzberg, Berlin, Germania, 1981-1987

Proiectul rezidențial din cartierul Kreuzberg este amplasat la intersecția străzilor Kochstraße și Wilhelmstraße și a fost realizat ca parte a unui program amplu de **restaurare și redobândire a orașului** desfășurat în Berlinul de vest în anii 1980. Inițiativa s-a concretizat sub forma expoziției internaționale de arhitectură **IBA 1987.** Politica orașelor din Germania stătea atunci sub semnul restaurării urbane și a reconstruirii critice; pentru prima dată în cazul unei expoziții internaționale de arhitectură, participanții erau invitați să ofere soluții care să poată reintegra în oraș fragmente întregi de cartiere și zone rezidențiale care se aflau sub amenințarea demolării sau a substituirii brutale cu o nouă arhitectură străină memoriei orașului. Dintre arhitecții invitați să ia parte la amplul program de restaurare critică a

orașului au făcut parte, pe lângă Aldo Rossi, arhitecți ca: Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, John Hejduk, James Stirling, sau Alvaro Siza.



Fig. 76 – Fotografii cu orașul Berlin după cel de-al Doilea Război Mondial (1945) – A (stânga) – imagine de pe una din străzile din centrul istoric / B (dreapta) – imagine aeriană cu zona Porții Brandenburg

Dacă până în acest punct, discursul *rossian* preocupat cu **recuperarea orașului și memoria colectivă a lui, artefacte și tipologii, fragment și ruină etc.** era mai degrabă unul pur teoretic, în cazul Berlinului, toate aceste principii se suprapun unei **situații concrete** și capătă dimensiunile **realității dramatice** a orașului. De-a lungul istoriei, puține orașe au cunoscut amenințarea imediatei ruinări într-o măsură similară Berlinului postbelic. **Distrugerea violentă și aproape imediată a unui oraș** a atras după sine un refuz justificat al orașului în față reconstrucției prin orice mijloace, în orice fel și cu orice preț. Capitala germană a fost aproape nimicită în decursul unei singure generații, iar acest lucru explică faptul că, chiar și astăzi, întâlnim adesea în Berlin intervenții de totală reconstrucție istorică de la zero – ***„com'era, dov'era"***[306]**.** Aceeași mentalitate a făcut și ca la sfârșitul anilor 1970 și începutul anilor 1980 orașul să cadă sub voalul unui **scepticism generalizat** față de proiectele noi care aplicau peste situația preexistentă a orașului rețete neo-moderniste ciudat hibridate cu influențe mai recente. Pe acest fond de teamă în fața **alienării imaginii și memoriei unui oraș** s-a grefat expoziția IBA 1987 și proiectul clădirii proiectate de Rossi alături de Gianni Braghieri și Christopher Stead.

Incapacitatea avântului iluzoriu al Mișcării Moderne de-a face față acestui **colaps al orașului** este una dintre temele recurente ale discursului *rossian;* de această dată însă, este vorba nu despre romantismul inerent ruinei, ci despre drama nefastă a puterii distrugătoare a unui război total:

> *„Frumoasa iluzie a Mișcării Moderne, atât de rațională și moderată, a fost spulberată de prăbușirea violentă și definitivă provocată de bombardamentele din cel de-al Doilea Război Mondial. Am căutat totuși să găsesc răspunsuri nu privind la*

[306] Sintagma *„com'era, dov'era"* (limba română: așa cum era, acolo unde era) a fost consacrată după momentul prăbușirii campanilei din Piața San Marco din Veneția (14 iulie 1902) și exprima dorința venețienilor de a reconstrui cu fidelitate simbolul orașului; reconstrucția campanilei a durat aproape zece ani. Multe dintre clădirile istorice din Berlin dispărute în urma vicisitudinilor celui de-al Doilea Război Mondial au fost reconstruite sau urmează a fi reconstruite conform aceluiași principiu venețian, *„com'era, dov'era"* (Berliner Schloss, Bauakademie etc.).

ceea ce a rămas, ca și cum aș investiga urmele unei civilizații pierdute, ci mai degrabă privind la fotografiile tragice cu Berlinul de după război, imaginile cu Poarta Brandenburg rămasă încă în picioare într-un peisaj total ruinat.

Aceasta a fost poate și victoria avangardei; nu mai întâlnești rămășițe ale locuințelor tradiționale din Frankfurt și nici modernism olandez amestecat cu peisaje amiabile din timpul lui Umberto I. Numai printre ruinele acestor locuri avangarda a câștigat și a pierdut deopotrivă, în peisajul suprarealist tangibil și straturile de moloz care sunt cu siguranță gesturi, fie ele și distructive. ***Nu arhitectura a fost doborâtă însă, ci orașul oamenilor, iar ceea ce a rămas nu a aparținut arhitecturii, ci a fost mai degrabă un simbol, un semn, o amintire obositoare."***[307]

Orașul fusese redus la munți de moloz; mult visata *tabula rasa* alimentată de un refuz categoric al istoriei lovise fulgerător, însă tot ce rămăsese nu era speranța salvării, ci dureroasa nostalgie. **Situația fragilă post-traumatică a orașului Berlin** stabilește clar premisele proiectului pentru ansamblul de locuințe din cartierul Kreuzberg; în același timp predispoziția lui Rossi pentru recuperarea orașului și importanța fragmentului se vor dovedi a fi esențiale. **Strada,** componentă a orașului care se depreciase considerabil în teoria și practica urbană de început de secol al XX-lea, era acum din nou recunoscută ca **element urban constitutiv cu adevărat fundamental orașului;** conturul străzilor trebuia deci să fie din nou materializat prin construcție și astfel restaurat. Aliniamentele stradale și limitele de proprietate, înălțimile la cornișă și registrele, curțile interioare și grădinile devin importante în demersul necesar al recuperării unei bucăți de oraș, garantând permanența lui. În cazul proiectului Südliche Friedrichstadt, toți acești **parametri care descriu situația reală** trec în prim planul procesului de proiectare, mutând în plan secund reflexele metodologice *rossiene*, însă nu eliminându-le complet.

Proiectul inițial prevedea **reconfigurarea parțială și completarea unei întregi insule urbane** delimitată de patru străzi, iar propunerea se constituia ca un ansamblu de elemente diferite așezate de-a lungul aliniamentului. Toate intervențiile noi erau prevăzute astfel încât să poată **integra în mod natural construcții preexistente.** Pe colțul de sud-est, astăzi rămas încă liber, s-ar fi aflat, conform propunerii inițiale, două turnuri monumentale, **parcările-bastion** din imediata vecinătate a clădirii secției de poliție. Pe latura de sud, între clădirea școlii existente și cea a secției de poliție, ar fi fost așezată o casă ce pare să amintească de tipologia caselor gotice tradiționale; **casa gotică** proiectată de Rossi ar fi avut fronton cu orologiu spre stradă și ar fi reprezentat un fals martor al istoriei, amintirea unui trecut îndepărtat, uitat de timp, dar reamintit simbolic.

[307] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, 1981, p. 82

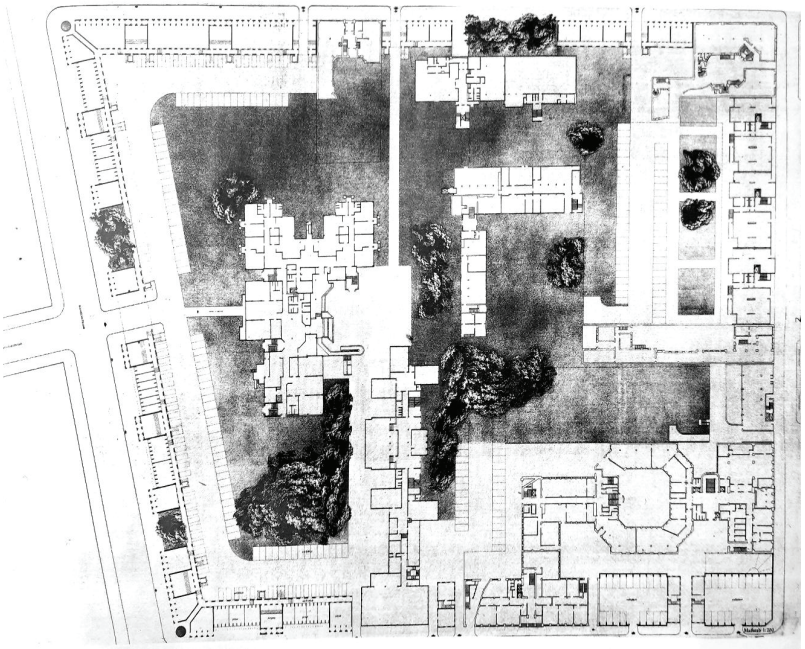


Fig. 77 – planul inițial al proiectului Südliche Friedrichstadt – colțul care a fost construit (NV) este cel din stânga sus

Colțul nord-vestic al propunerii lui Rossi a fost singurul care a fost construit, iar colțul sud-vestic și fragmentul median al laturii nordice ar fi trebuit să fie continuări ale acestuia într-o manieră similară. Edificiul construit în final se ancorează de o parte și de alta a colțului în care este așezată **coloana monumentală,** elementul-balama care leagă corpul de clădire aferent străzii Kochstraße (Nord) de cel atașat străzii Wilhelmstraße (Vest). Aripa de pe latura de Nord este fragmentată la rândul ei în cinci intervale separate printr-o serie de elementele înguste și înalte care adăpostesc scările și lifturile, în vreme ce fragmentul mai scurt de pe latura de Vest este alcătuit ca o înșiruire de cinci subansambluri alternante de tip turn sau seră, respectiv două fâșii cu scări și lifturi așezate simetric, de o parte și de alta a celor trei corpuri centrale.

Clădirea are șapte niveluri supraterane, iar singurele excepții care întrerup continuitatea cornișei sunt șarpantele elansate ale corpurilor cu scări și lifturi, așezate ca niște **prisme triunghiulare zvelte** de sine stătătoare, respectiv acoperirea serelor de pe latura vestică, unde cota cornișei coboară cu două niveluri către stradă. Apare și aici, din nou, renumita **fereastră cvadripartită** repetată obsesiv pe latura de Nord la etajele de peste parter și mărită pe latura de Vest în dispuneri monumentale a căror scară pare să fie cea a coloanei de pe colț. Nivelul parterului este negociat în secvențe alternate de porticuri și prăvălii, iar accesul principal în curtea din interiorul insulei este disimulat chiar în spatele cilindrului

colosal sub forma unei **crevase înguste și înalte** care decupează clădirea. Probabil din rațiuni economice, deși în proiectul inițial corpurile cu scări și lifturi erau poziționate către curtea interioară și atașate unor cursive, ele au fost în final asimilate clădirii întrerupând desfășurarea continuă a unităților de locuit către stradă și împărțind casa în tronsoane.

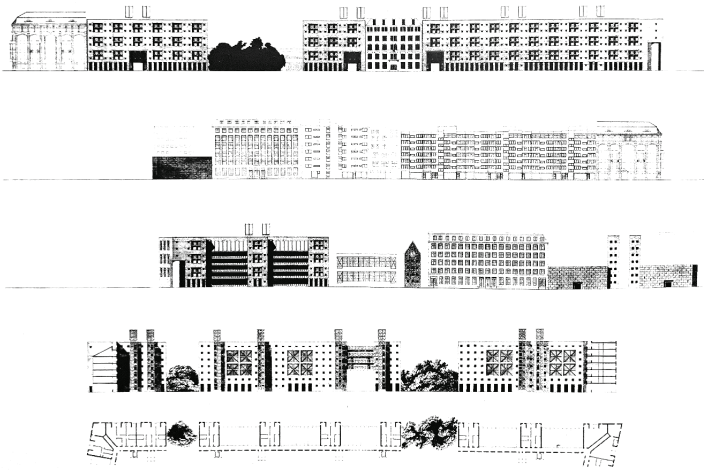


Fig. 78 – elevațiile proiectului inițial – E1 – elevație Nord / E2 – elevație Est / E3 – elevație Sud / E4 – elevație Vest (curte interioară + plan aferent)

Autoritatea unui oraș ancorat nu doar în tipologii generice care pot fi schematizate diagramatic sau în regulamente de urbanism, ci și într-o **pronunțată tradiție constructivă,** s-a suprapus peste fascinația *rossiană* pentru **natura structurală și constructivă compozită a arhitecturii.** Zidărie de cărămidă așezată în asize alternante cromatic (roșu/galben) care sprijină lintouri metalice vopsite „verde feroviar", închiderile cvasi-industriale ale serelor-bovindou în ochiuri de sticlă de dimensiuni mici fixate pe structuri metalice ușoare, „turlele" corpurilor cu scări și lifturi amprentate în fațadă și închise cu panouri metalice acoperite în aceeași nuanță de verde *rossian,* pinaclurile cu șarpantele argintii din tablă fălțuită ale „turlelor", silueta clară a coloanei monumentale, sau fațadele tencuite dinspre curtea interioară alcătuiesc împreună un asamblaj amalgamat care pare să caute definitiv **concilierea primelor manifestări moderne** ale așa-numitei **„arhitecturi a inginerilor"** din secolul al XIX-lea cu ceea ce numim astăzi în mod uzual **„stilul internațional"**



Fig. 79 – Fotografii cu fragmentul de proiect construit – A (stânga) – colț NV / B (dreapta) – elevație V

Casa proiectată de Rossi la intersecția străzilor Kochstraße și Wilhelmstraße este un tip de **arhitectură-*capriccio*,** un fantastic colaj urban, de tipul celor pictate de Canaletto, care suscită multiple citiri paralele și descifrări continue. Unitatea de locuit evocă, după cum spuneam, „arhitectura inginerilor", sau chiar impresionantele **structuri neo-gotice** ale lui Viollet-le-Duc în care zidăria de piatră se sprijină pe coloane și „atele" viguroase din oțel. O plimbare prin Berlin este însă suficientă pentru a putea descoperi **piese exemplare și subansambluri constructive analoge proiectului lui Rossi** chiar în felul propriu de a fi al artefactelor ce aparțineau deja orașului german: podurile feroviare cu grinzi zăbrelite sprijinite pe picioare robuste din zidărie de cărămidă și piatră, structura magnifică a halei industriale AEG Turbinenfabrik proiectată de Peter Behrens etc. Un exemplu aparte îl reprezintă clădirile proiectate de Karl Friedrich Schinkel unde alternanța monumentalelor vitralii gotice cu pinacluri elegante (biserica Friedrichswerder) sau ritmul obsesiv al fațadelor fostei școli de arhitectură (Bauakademie) par să fi avut ecouri în particularitățile proiectului *rossian*; poate că folosirea în reprezentările tehnice ale proiectului a unor fragmente de peisaje decupate chiar din gravurile lui Schinkel și lipite ca atare peste piesele reprezentative ale proiectului este indiciul care devoalează una dintre sursele de inspirație mai puțin evidente ale lui Rossi. În cele din urmă dincolo de filiațiile mai mult sau mai puțin directe, **proiectul Südliche Friedrichstadt este o ipostază deopotrivă gotică, industrială și modernă ca spirit și materie construită propriu-zisă, nicidecum ca stil.**



Fig. 80 – A (1) – AEG Turbinenfabrik, Berlin (Peter Behrens, 1909) / B (2) – Oberbaumbrücke, Berlin (1895) / C (3) – Friedrichswerdersche Kirche, Berlin (K. F. Schinkel, 1831) / D (4) – Bauakademie, Berlin (K. F. Schinkel, 1836)

Dincolo de alcătuirea complicată de materiale și particularități constructive familiare care provoacă analogii continue, trebuie amintit și faptul că aici apare pentru prima dată, ca element autonom și piesă importantă a proiectului, **coloana cilindrică *rossiană* de ordin colosal.** Coloana amintește de aprecierea lui Rossi pentru „Chicago Tribune" al lui Adolf Loos, dar mai cu seamă de așa-numita *„coloană a lui Filarete"*, care aici, spre deosebire de alte proiecte, este extrasă din amintirile lui Rossi despre Veneția și reprodusă cu un

„pantograf imaginar” la dimensiunile unui monument uriaș. Acest lucru pare că se întâmplă în cazul mai multor elemente din proiect: fereastra cvadripartită, serele etc.

Coloana monumentală captivă la vinclul construcției va deveni și ea laitmotiv *rossian* recunoscut în chipul multor proiecte ulterior; întâlnim elementul cilindric în proiectul pentru centrul administrativ din Perugia (1982), în trilitul monumental din colțul casei Aurora din Torino (1984), în proiectul pentru unitatea de locuit din Vialba, Milano (1985), sau chiar în proiectul pentru zona de sud a cartierului *„La Villette”* din Paris (1986). Proiectul din Paris este însă unul aparte; coloana este eliberată complet de orice ar putea ține loc de arhitravă și devine un edificiu-rotondă autonom, o casă-coloană captivă în vinclul de zidărie al întregului proiect.



Fig. 81 – A (1) – coloana de la colțul palatului *„Ca' del Duca”* din Veneția; așa-numita „coloană a lui Filarete” / B (2) – proiectul din Perugia (1982) / C (3) – casa Aurora din Torino (1984) / D (4) – proiectul din Vialba, Milano (1985) / E (5) – proiectul din Paris (1986)

Observăm că acesta este momentul în preajma căruia metoda *rossiană* își mai adaugă **un procedeu nou** foarte important ce are legătură, din nou, cu glisarea interpretărilor figurate ale arhitecturii spre particularități propriu-zise ale acestora. În această perioadă, mai ales după două episoade foarte importante care vor fi studiate separat – *„Il Teatrino Scientifico”* (1978) și *„Il Teatro del Mondo”* (1979) –, interesul lui Rossi pentru copilărie, joc și joacă devine o reală obsesie ce ajunge să fie aproape determinată științific și transformată în metodă. Totodată, cam în același interval de timp, Rossi începe să se preocupe de proiectarea unor obiecte de uz casnic, artefactele domestice din universul locuinței. Tot acest complex angrenaj *rossian* face ca **lucrurile să se confunde între ele ca într-un ciudat aparat fabulos care este imaginarul lui Aldo Rossi.**

Am fost martori până acum la multe dintre curioasele particularități metodologice ale operei lui Aldo Rossi*:* timpul s-a putut suspenda fiind deopotrivă trecut istoric fragmentar sau potențial viitor încă neîmplinit, tipologiile au devenit transferabile putând stabili premisele unor dislocări și relocări bizare, casele au devenit mașinării industriale sau monumente-schelet fantastice, arhitectura a deprins capacitatea de a se antropomorfiza sau de a se constitui ca obiect al memoriei afective etc. Toată această fantastică acumulare de **„formule alchimice” calibrate spre folosul arhitecturii** își adaugă acum încă un element care fusese anterior probat mai degrabă cu timiditate – **disoluția și manipularea scării obiectelor.** Momentul nu este deloc întâmplător dacă îl suprapunem peste fragmentele din *„Autobiografia științifică”* în care aflăm despre calitatea artefactelor de a-și modifica scara pentru a deveni arhitectură: statuile colosale cu interior, micile altare devenite teatre-dioramă sau chiar cafetierele și sticlele devenite turnuri, domuri și minarete.

Teatro Carlo Felice

Genova, Italia, 1983

Similar situației proiectului de locuințe Südliche Friedrichstadt, proiectul pentru restaurarea teatrului Carlo Felice din Genova a avut ca prim scop **restaurarea și recuperarea unui loc al orașului** care fusese aproape distrus în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Teatrul Carlo Felice era de foarte mulți ani abandonat și se afla într-o stare avansată de degradare. Totuși, spre deosebire de proiectul din Berlin, este vorba în acest caz despre necesitatea **unei restituții sensibil diferite,** anume reactivarea unei permanențe a orașului, a unui monument important. Teatrul din Genova este, conform teoriilor *rossiene* despre oraș, un artefact urban a cărui importanță este **indisociabilă de caracterul iconografic pronunțat** și, totodată, de particularitățile unui element urban pe care Rossi îl numește, în *„Arhitectura orașului”*, ***locus solus*** (capacitatea unui fragment de oraș de a descrie o situație irepetabilă și excepțională prin punerea împreună a **parametrilor fizici ai locului** – forma, geografia, topografia etc. – cu **arhitectura care ocupă acel loc** – alcătuirea constructivă și spațială, expresia și semnificația ei etc.). Calitatea de *locus solus* a artefactului urban îl validează ca **important receptacul al memoriei colective,** „teatru” urban *rossian* al desfășurării continue de evenimente trecute și viitoare ce aparțin vieții și locuitorilor orașului.

Teatrul din Genova se constituie deci ca *locus solus* – artefact-monument, mecanism teatral al aducerii aminte și, totodată, mașinărie dramatică ce poate asambla și declanșa noi scenarii posibile în oraș. **Situația suprapunerii unui monument de arhitectură al artei teatrale peste ipoteza *rossiană* a monumentului ca teatru al orașului** este cea care face ca acest proiect-bornă să fie unul cu adevărat important pentru studiul de față. Perspectiva lui Rossi asupra orașului devenise enunț teoretic în anii 1960-1970 – *„Arhitectura orașului”* și ipoteza *„Orașului analog”* – pentru ca mai apoi aceasta să fie probată prin proiecte-experiment „de laborator” în anii 1970-1980 – *„Il Teatrino Scientifico”, „Il Teatro del Mondo”, „La città analoga”;* începând însă cu anii 1980, gândurile lui Rossi despre potențialitatea orașului ca teatru capătă și mai multă consistență desăvârșind discursul teoretic și experimentul prin suprapunerea acestora peste situația reală și concretă a unor teatre propriu-zise – *„Carlo Felice”* din Genova și *„La Fenice”* din Veneția.

Discursul teoretic formulat de Rossi lăsa mai tot timpul să se întrevadă fragmente din convingerile sale ideologice și orientările sale politice. Totuși, în cazul proiectului pentru teatrul din Genova, raportarea arhitecturii și a monumentului la realitatea socio-politică a orașului este indicată de Rossi însuși ca fiind cu adevărat esențială.[308] La fel ca în situația proiectului din Segrate, se discută aici, din nou, **despre o intenție evidentă de democratizare a locurilor publice ale orașului și de luare în posesie a monumentelor.** Cu toate acestea, dacă la Segrate vorbeam despre un monument construit de la zero în spiritul acestui discurs despre oraș, la Genova întâlnim cazul redobândirii unui monument abandonat deja imprimat în memoria colectivă a orașului.

[308] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 124-127

În descrierea proiectului din Genova extrasă din monografia publicată în 1999, Rossi reamintește de capacitatea monumentelor de a supraviețui în oraș și de a deveni **artefacte esențiale chiar dincolo de utilitatea lor.** Aflăm despre felul în care catedralele medievale, vârfuri de lance ale progresului tehnologic la momentul la care au fost ridicate, au capacitatea de a fi astăzi importante artefacte urbane și chiar simboluri dincolo de caracteristici care au fost, la un moment dat, legate de particularități anume ale ritului creștin. Un alt exemplu amintit de Rossi în sprijinul teoriei **permanenței artefactelor urbane și al democratizării monumentelor** este cel al clădirilor-simbol ale micii burghezii europene: Opera din Milano, Opera din Paris, teatrul Bolshoi din Moscova sau Stadttheater din Vienna. Discursul despre apartenența acestor exemple *rossiene* la **oraș ca bun comun** este, de fapt, o reeditare a situației paradigmatice din timpul Revoluției Franceze – reevaluarea noțiunilor de monument și patrimoniu.



Fig. 82 – Teatro Carlo Felice, gravură de Attilio Zuccagni Orlandini, 1845

În cazul restaurării insulei din Berlin printr-un nou proiect, validitatea răspunsului lui Rossi pentru situația dramatică a orașului postbelic ținea mai degrabă de minime conformări ale proiectului – reglementări urbanistice (strada, cornișa, curtea interioară), soluții constructive cunoscute și proprii tradiției orașului gotic/industrial etc. Cazul teatrului din Genova era însă unul mult mai delicat; situația impunea **o anumită cumpătare a exceselor estetice și a reflexelor manieriste** ale arhitectului, iar acest lucru a făcut ca majoritatea procedeelor metodei *rossiene* de proiectare să fie **conținute la interiorul teatrului** care se afla în ruină, urmând ca **exteriorul să fie restaurat în spiritul imaginii deja consacrate a monumentului.**



Fig. 83 – Teatrul în ruină după cel de-al Doilea Război Mondial – A (stânga) – fotografie din exterior / B (centru) – fotografie din sala mare peretele unde se aflau lojele / C (dreapta) – fotografie cu peretele opac al ferestrei scenice

La momentul lansării concursului de soluții pentru restaurarea teatrului din Genova, sala mare a acestuia era o **enormă ruină goală pe interior și neacoperită;** construcția fusese măcinată de timp și abrutizată până în punctul în care părea să semene cu *cavea* unui mare amfiteatru roman ranversat. Peretele cavernos al fostelor loje avea ceva din grandoarea ruinelor monumentale ale Romei, iar delimitarea acestei mari camere a orașului părea conturată de un enorm apeduct încovoiat și ancorat în cele două cupluri de pilaștri corintici ai scenei. Fereastra scenică însăși era acoperită de un mare ecran opac care întrerupea tocmai posibilitatea evenimentului în jurul căruia se constituie orice teatru – întâlnirea dintre două lumi, cea a reprezentațiilor teatrale și cea a spectatorilor. În final, **teatrul din Genova era un teatru mort și abandonat,** la fel ca o piesă extrasă din orașul analog descris de Rossi în proiectul cimitirului *„San Cataldo”.*

Orașul era complet decuplat de teatru și, în consecință, viața fusese evacuată din marea sală care era nimic mai mult decât o cutie goală inaccesibilă. Recuperarea monumentului însemna deci restituirea marii încăperi locuitorilor din Genova; Rossi a tradus acest lucru printr-o **revărsare propriu-zisă a orașului în interiorul sălii.** Ignazzio Gardella, arhitectul care s-a ocupat în amănunt de coordonarea proiectului lui Rossi, mărturisește faptul că, încă de la început, sala a fost imaginată ca o ***„piață închisă de fațadele palatelor genoveze.”***[309]

Se poate adăuga, de altfel, și faptul că inclusiv tavanul sălii, așa cum apare în schițele proiectului inițial, trebuia să fie de ***„albastrul cerului senin”***[310]**;** acest lucru nu s-a mai întâmplat datorită unor nefericite erori din timpul șantierului, însă intenția inițială este încă perceptibilă. Restaurarea sălii teatrului *„Carlo Felice”* pare să fie o reeditare a **aspirațiilor *palladiene*** exprimate prin proiectul Il Teatro Olimpico din Vicenza. În același timp, noua „piață” *rossiană* acoperită amintește de anumite **caracteristici ale arhitecturii manieriste** recunoscute și în alcătuirea interioarelor fabuloase proiectate de Michelangelo (Biblioteca Medicea Laurenziana, Sagrestia Nuova etc.) – este vorba în mod cert despre **difuzia vieții exterioare a orașului în viața din interiorul arhitecturii** prin decorarea interioarelor încăperilor – locurile închise – în felul în care erau în mod obișnuit decorate piețele și palatele renascentiste – locurile deschise).

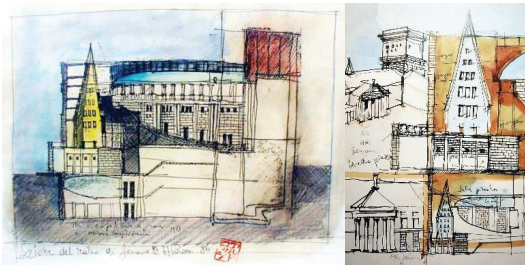


Fig. 84 – schițe preliminare ale proiectului – A (stânga) – succesiunea foaier-sală-turn scenic / B (dreapta) – crochiuri cu teatrul din exterior și schițe cu decupajul tronconic al foaierului

[309] Paolo PORTOGHESI, „Il teatro di Genova”, *Aldo Rossi. Il teatro e la città,* Sagep Editori, Genova, 2021, p. 54-73
[310] Ibid.

Cu ocazia altor proiecte studiate anterior, a fost adusă în discuție alcătuirea construcțiilor lui Rossi sub forma unor **înșiruiri de elemente dispuse de-a lungul unei axe principale de compoziție.** În cazul proiectului pentru teatrul din Genova, acest tip de asamblaj, conținut, așa cum a fost deja menționat anterior, la interiorul „cutiei"-monument, se potrivește întocmai succesiunii de spații principale ale teatrului – **foaier, sală și turnul scenei;** fiecare dintre cele trei secvențe stabilește un raport particular cu orașul.

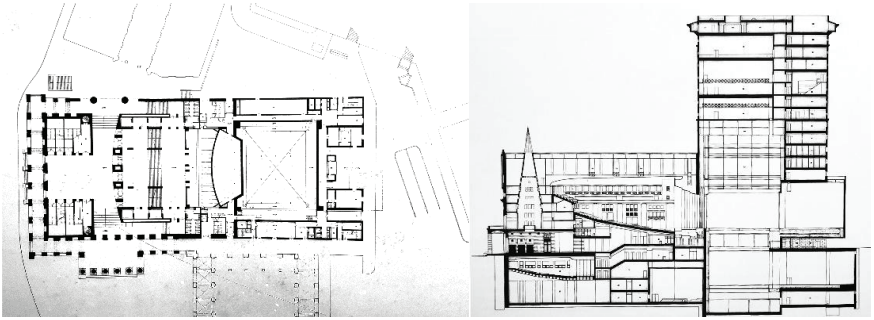


Fig. 85 – proiectul lui Rossi pentru teatrul „Carlo Felice" – A (stânga) – plan parter / B (dreapta) secțiune longitudinală

Prima piesă din această desfășurare, **foaierul,** se află într-o legătură directă cu Piazza de Ferrari prin alveola Largo di Alessandro Pertini, deschizându-se complet ca un spațiu exterior acoperit chiar dincolo de colonada clasică din zona accesului principal. Continuitatea pieței cu camera foaierului este accentuată apoi și de materialele folosite care nu par să aibă nimic din fastul și somptuozitatea saloanelor burgheze, ci par mai degrabă să aparțină piețelor din orașele italiene. **Imaginea austeră și organizarea rațională** a intrării în teatrul *„Carlo Felice"* este opusul parcurgerii amețitoare de scări și a decorațiunilor eclatante din Opera Garnier din Paris, semănând mai degrabă cu un pasaj urban sau o zonă de acces la rețeaua de metrou; completând poate discursul despre democratizarea orașului și a monumentelor, observăm că foaierul devine nimic mai mult decât **o trecere firească și întâmplătoare dintr-un loc al orașului într-un altul.**



Fig. 86 – fotografii din zona de acces a foaierului dinspre piață

Singurul element mai aparte din alcătuirea intrării în teatrul din Genova este deja-cunoscutul **turn tronconic**. De această dată însă, turnul este una din piesele captive în masa construită a clădirii; turnul este, de fapt, o excavație ca un con de lumină care înțeapă șarpanta cu un lanternou din sticlă ascuțit. În completarea observațiilor legate de transferul metodei din zona unei anume rigidități științifice în cea a unei relaxări aproape copilărești, se poate vedea cum amintirea periferiilor industriale, **coșul de fum *rossian*, devine aici mai degrabă far, *„casa luminii”*[311],** anunțând un nou laitmotiv care va reapărea din ce în ce mai des în proiectele lui Rossi. Decupajul prin foaier are însă și rolul de a distorsiona sensibil percepția primei încăperi a teatrului; perspectiva ascendentă accentuată și sentimentul de vertij au trăsăturile parcurgerilor năucitoare din foaierele teatrelor clasice cu scări răsucite și trasee amețitoare până la sala de spectacol propriu-zisă. Proiectul *rossian* păstrează așadar tradiția acestei complicate regii a foaierului clasic, **mecanismul de desprindere a spectatorului de la viața cotidiană și oraș și de pregătire a lui pentru timpul suspendat al sălii și al piesei de teatru.**



Fig. 87 – fotografii cu turnul tronconic – A (stânga) – imagine din interiorul ultimului etaj străpuns de decupajul tronconic / B (dreapta) – imagine din foaier privind către lanternoul care înțeapă șarpanta

Cea de-a doua secvență este cea a **sălii principale**, piesa cea mai adânc ascunsă în inima teatrului și **încăperea complet decuplată de exterior;** desprinderea totală de exterior, deconectarea camerei mari de la timp și loc, face ca raportul cu orașul să fie redus, de fapt, **la o îngânare ușor bizară a spațiilor deschise ale orașului.** Sala spectatorilor devine piață urbană acoperită; locul de unde este privită piesa de teatru, ca prin fereastra unei enorme diorame montate în turnul scenei, devine el însăși o diorama, un oraș *trompe l’oeil* captiv în interiorul teatrului. Cortina este punctul de incidență al celor **două diorame în care protagoniștii sunt deopotrivă actori și spectatori,** iar **t**eatrul se transformă într-un loc în care **două lumi analoge se privesc față în față** completând și accentuând și mai mult discursul *rossian* despre **oraș ca mare teatru al vieții.**

[311] Vorbind adesea despre pasiunea lui pentru faruri în baza denumirii lor din limba engleză (lighthouse), Rossi le asociază adesea unor „case ale luminii” – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, 1981, p. 65-67

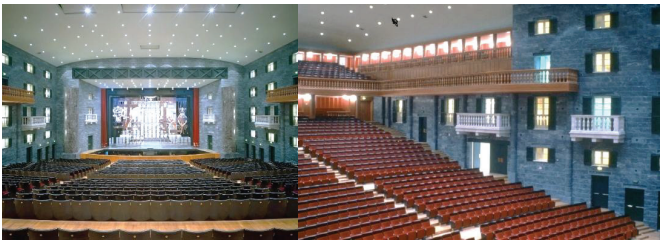


Fig. 88 – fotografii din sala principală – A (stânga) – către scenă / B (dreapta) – către public

Foaierul este primul element care se interpune între sală și oraș, **desincronizând spectatorii de la viața cotidiană;** de partea cealaltă, **turnul scenei** este ultimul element al desfășurării, mecanismul care **recalibrează spectatorii la lumea imaginară** prezentată în piesă, mașinăria de recuplare la timpul și locul unei alte lumi, una ireală, dar posibilă, analogă. Turnul scenei este deci aparatul care confecționează lumea analogă a teatrului. Regulile care guvernează modul de funcționare al acestui element sunt similare asamblajelor *rossiene* din micul teatru științific, *„Il teatrino sceintifico”,* dar și fizionomiei teatrului lumii, *„Il teatro del mondo”* – semn al orașului și teatru-pasager.



Fig. 89 – fotografii cu turnul scenei – A (stânga) – dinspre nartex / B (dreapta) – turnul pe fondul orașului Genova

Scena teatrului din Genova are o profunzime egală cu cea a sălii spectatorilor; dublajul încăperii de cealaltă parte a cortinei produce către oraș un mic decalaj la baza turnului scenic. Piesa teatrului care în mod uzual era „un spate” al arhitecturii contrabalansează acum colonada clasică a foaierului printr-un nartex analog cu coloane cilindrice monumentale pe care se sprijină peretele posterior al scenei. În cazul volumului tronconic decupat din foaier, **procedeul *rossian* al manipulării scării** avea de-a face cu sensibile deformări spațiale de tipul corecțiilor optice, în cazul turnului el capătă din nou calitățile coloanei colosale proiectate pentru proiectul de locuințe din Berlin. Ultima piesă a proiectului pentru teatrul din Genova pare un edificiu monumental de tipul cenotafurilor lui Boullée, o **construcție *„fuori scala”*** (în limba română: scoasă din scară) nu doar din punct de vedere al gabaritului total, ci și prin deformarea raportului dintre ferestrele de dimensiuni minime și elementele de arhitectură devenite **piese ciclopice** (soclu, cornișă etc.). Turnul scenic a fost, de altfel, elementul cel mai contestat pe parcursul tuturor dezbaterilor publice iscate de proiectul lui Rossi din Genova.

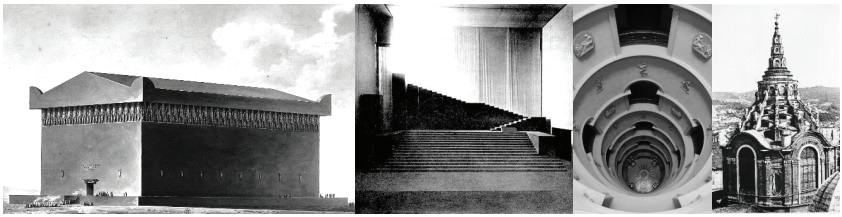


Fig. 90 – A (1) – Tombeau des Spartiates, Etienne Louis Boullée, 1782 B (2) – decor proiectat de Adolphe Appia / C (3) – atriumul Hôtel des Beaux Arts din Paris / D (4) – turla de la Cappella della Sacra Sindone din Torino

Ținând cont de aflarea proiectului sub autoritatea restaurării imaginii și spiritului unui monument important al orașului, materialele și soluțiile constructive folosite de Rossi nu mai sunt atât de evident discursive ca în cazul altor proiecte. **Analogiile declanșate adesea de proiectele *rossiene* sunt așadar mai greu de identificat.** Totuși, vor fi semnalate câteva dintre acestea făcând apel la mărturisirile lui Paolo Portoghesi[312] – scările austere ale foaierului sunt similare construcțiilor scenografice proiectate de Adolphe Appia; decupajul tronconic din foaier pare să fie analog turlei de la Cappella della Sacra Sindone din Torino, atriumului din Hôtel des Beaux Arts din Paris, dar și fixației lui Rossi pentru faruri; în final, turnul scenei este deopotrivă mecanismul teatral și actorul colosal al orașului ce amintește de stoicismul monumental și rigoarea proiectelor lui Loos. Multe dintre referințele numite de Portoghesi nu sunt doar simple speculații, ci lucruri de care Rossi însuși amintește în jurnalele lui. Este dificil să depistăm ecouri ale proiectul teatrului din Genova în configurația altor proiecte ulterioare. Totuși, merită menționate aici două situații anume care insistă în direcția particularităților manieriste: noul Palat al Congresului din Milano (1990), unde atmosfera de loc exterior și piață urbană a conturului acesteia se traduce într-o estetică de inspirație industrială, sau proiectul pentru teatrul *„La Fenice”* din Veneția (1997), care va fi ultimul proiect sudiat în cadrul acestui subcapitol.

Momentul concursului și proiectului teatrului din Genova este însă important ca proiect-bornă și dincolo de studiul lui Aldo Rossi; teatrul *„Carlo Felice”* este martorul **ciocnirii dintre două lumi ale teoriei și practicii de arhitectură.** În data de 24 mai 1984, la puțin timp după anunțarea rezultatelor concursului, în sala teatrului Margherita din Genova are loc o dezbatere publică privind proiectul câștigător. Oponentul principal al lui Rossi din acea seară era Bruno Zevi, arhitectul care nu s-a ferit niciodată să aducă invective furibunde la adresa lui Rossi.[313] În tabăra susținătorilor proiectului lui Rossi se aflau atunci Paolo Portoghesi, Carlo Aymonino și Gino Valle.

[312] Paolo PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città,* Sagep Editori, Genova, 2021, p. 102

[313] Istoria disensiunilor dintre Bruno Zevi și Aldo Rossi era mult mai veche și își avea originile în perioada „tinerilor coloanelor” și a redacției *„Casabella Continuità”.* Dintr-un interviu acordat de Arduino Cantafora pentru *Gizmo Architectural Review* (Nicolò Ornaghi, Francesco Zorzi, 14 decembrie 2015) aflăm că, la momentul inaugurării Trienalei din Milano din 1973, Zevi îi spune lui Rossi: *„Ești un porc! Un porc minunat, dar ești un porc!”* – http://www.gizmoweb.org/2015/12/arduino-cantafora-intervista-su-aldo-rossi/

Cunoaștem câteva detalii despre această confruntare extraordinară atât din declarațiile lui Paolo Portoghesi[314] și din articolele publicate la acel moment în presă[315], cât și din amintirile arhitectului Paolo Zermani[316], pe atunci un tânăr arhitect în vârstă de 25 de ani. Bruno Zevi insista asupra faptului că proiectul nu reprezintă o restaurare, ci un fals istoric care aduce ofense teatrului proiectat inițial de arhitectul Carlo Barabino la începutul secolului al XIX-lea. Totodată, Zevi se declara oripilat de turnul scenei, o apariție incertă pe care o considera a fi deopotrivă neoclasică și medievală, dar și de aspectul sălii mari, despre care spunea că este o *„bătaie de joc pentru cultură”*. Tot proiectul era acuzat că face apel la glume academice, caraghioslâcuri și ironii însă, în locul unui discurs ponderat sau al unei dezbateri argumentate, pledoaria lui Zevi aluneca vertiginos spre jigniri și chiar veritabile lozinci de partid:

> *„Rog consiliul local sau cel regional să desconsidere această soluție retrogradă! Rog forțele de stânga, în special PCI și PSI, să refuze să mai susțină astfel de forme de arhitectură de dreapta!”*

Uneori, în fervoarea acestei avalanșe de injurii, criticile lui Zevi căpătau chiar dimensiunile unor anecdote de rezonanță biblică:

> *„Am fost sfătuit să închei prin a spune că Turnul Babel nu a fost niciodată terminat... Vreau să îmi termin pledoaria prin a spune că proiectul pentru «Carlo Felice» nu trebuie nici măcar să înceapă!”*

Precipitarea vehementă de insulte aduse proiectului a fost acompaniată de aplauze și scandări din sală. Părea că proiectul era condamnat la recuzare unanimă, însă răspunsul cerebral al lui Paolo Portoghesi a readus confruntarea în zona unui discurs teoretic și a unei dezbateri despre tradiția arhitecturii, aducând în discuție o anume schimbare de atitudine în cadrul profesiei:

> *„La fel ca acest proiect, fac apel la rațiune când spun că munca celor care l-au elaborat este foarte ușor de năruit cu cuvinte. Chiar și «post-modern» este un cuvânt fragil care poate să nu însemne absolut nimic. Oricine nu înțelege acest proiect se dovedește a fi incapabil să reflecteze. Domnul Zevi nu îl acceptă pentru că este scris într-un limbaj care-i este străin. În realitate, proiectul câștigător dă dovadă de o profundă modernitate, fiind unul dintre multele semne ale unei lumi în schimbare și ale unui posibil drumul spre un oraș al viitorului.”*

În ciuda criticilor, proiectul a fost construit și, chiar dacă nu a deschis drumul orașului viitorului în accepțiunea salvatoare a ultimilor moderniști, marea calitate a lui este că pare să fi aparținut dintotdeauna orașului Genova.

---

[314] Paolo PORTOGHESI, „Il teatro di Genova”, *Aldo Rossi. Il teatro e la città,* Sagep Editori, Genova, 2021, p. 54-73

[315] Aflăm amănunte despre confruntarea publică legată de proiectul noului teatru din Genova și dintr-un articol de ziar publicat la acel moment: „Per il «Carlo Felice», Battaglia d’Architetti”, *La Repubblica,* 25 mai 1984 – https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/05/25/per-il-carlo-felice-battaglia-architetti.html

[316] Duccio PRASSOLI, Paolo ZERMANI, „Paolo Zermani: warning on the idea of architecture”, *Agorà magazine no. 1,* Milano/Genova, 2018 – http://www.agora-magazine.com/en/2018/08/01/paolo-zermani/

Complesso Alberghiero e Ristorante Il Palazzo

Fukuoka, Japonia, 1987

Ansamblul Hotelier *„Il Palazzo”* din Fukuoka este **proiectul-*capriccio* prin excelență,** o analogie *rossiană* materializată în superpoziția unui ciudat palat italienesc peste fundalul unui **decor urban străin și exotic, însă aparent familiar.** Topografia și hidrografia orașului, portul cu cheiuri și pontoane și, în general, tipul de atmosferă agitată și vie atașată de obicei de-a lungul falezei unui râu recompun pentru Rossi un veritabil oraș analog:

> *„Într-o analogie imaginară pe care o putem face între Japonia și Europa, într-un joc al corespondențelor și reflecțiilor, Fukuoka poate aparține familiei de orașe din care fac parte Napoli, Marseille sau Barcelona.”*[317]

Forfota diurnă a vieții este însă dublată și de un ***vibrato* nocturn eclatant** instalat sub forma manifestărilor comerciale spontane adăpostite în **construcții temporare** de tip *yatai*[318] – tarabe volante și, totodată, case minimale ale vânzătorului ambulant. Rossi recunoaște în caracterul acestor banale construcții chioșcurile și gheretele modeste ale comercianților stradali din Italia, elogii involuntare aduse vernacularului și provizoratului, analoge micilor temple-felinar din Fukuoka. Continuând și mai clara definire a procedeelor metodei *rossiene* dincolo de exagerări interpretative, se poate spune că se observă în proiectul din Fukuoka nu doar o aluzie suprarealistă la realitatea orașului, ci **o deformare a realității înspre o situație propriu-zis suprareală.**



Fig. 91 – vânzători ambulanți – A (stânga) – *yatay*-uri japoneze / B (dreapta) – gherete mobile pe străzi din Italia

[317] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 174

[318] Yataiul este o tarabă volantă, specifică în cultura japoneză, în interiorul căreia se comercializează, în mod uzual, mâncare tradițională (ramen, gyoza, tempura etc.). Astfel de construcții mobile din lemn existau în Japonia încă din secolul al XVII-lea, însă ele au devenit cu adevărat populare spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Astfel de tarabe cu două roți, tejghea și o acoperire simplă în două ape există și astăzi în Japonia.

Proiectul din Fukuoka a fost elaborat alături de arhitectul american Morris Adjmi și cu arhitecții japonezi T. Horiguchi și S. Uchida. Colaborarea cu tânărul arhitect american a fost prilejuită de vizitele dese ale lui Rossi în SUA și a început odată cu proiectul pentru unitatea de locuit din Berlin, când Adjmi avea în jur de 20 de ani. Mai târziu, Adjmi avea să devină asociatul lui Rossi în cadrul biroului-satelit din New York (1986-1997). **Hotelul-monument** de pe malul râului inaugurează așadar **și un nou mod de lucru în biroul lui Rossi.** Modul de funcționare al unui birou bicefal trans-atlantic (Milano/New York) a fost prilejuit de invenția faxului și a fotocopiatorului, iar instrumentele de acest fel au modificat tehnica de lucru apropiind-o și mai mult **gândurilor despre potențialitatea colajului și a translocării artefactelor.** Situația biroului a atras totodată modificarea legăturilor dintre arhitect și șantier; așa se face că, de fapt, Rossi nu a vizitat proiectul din Fukuka decât după încheierea lucrărilor.

Situația proiectului este tradusă de Rossi în proiect nu printr-un elogiu al specificității locului ca excepție, ci mai degrabă printr-o **potențare a caracterului recognoscibil și familiar** al acestuia; lucrul excepțional pare însă căutat prin proiect ca **artefact-catalizator capabil să devină monument și simbol,** iar această intenție se traduce în cele mai mici amănunte și particularități ale obiectului propriu-zis. Mai mult decât atât, proiectul *„Il Palazzo”* apărea adesea ca citat autoreferențial care își generează propriul context *rossian* analog situației reale, la fel cum se întâmplă și în cazul capriciului *palladian* pictat de Canaletto.



Fig. 92 – *Capriccio rossian* pentru proiectul *„Il Palazzo”;* pot fi recunoscute în imaginea locuințelor lacustre de pe râu construcțiile *rossiene* pe picioroange acoperite cu boltă „mâner de coș” (vila din Borgo Ticino)

Hotelul din Fukuoka se găsește la o cotă superioară față de cea a falezei râului Naka, pe un **soclu monumental** cu două scări de o parte și de alta a axului de simetrie. Între cele două scări, chiar aproape de marginea trotuarului, se află portalul de acces către clubul de noapte din subsol. Podiumul pe care stă așezat hotelul este totodată piesa care adăpostește spațiile de serviciu și una dintre sălile restaurantului; de o parte și de alta a acestuia se află două construcții independente cu parter și etaj și acoperite cu șarpantă în două ape dispusă longitudinal. Șarpantele celor două corpuri laterale sunt prevăzute cu timpane pe capete și întrerupte median de câte o construcție cu orologiu care face legătura cu străzile laterale și cu recepția hotelului.

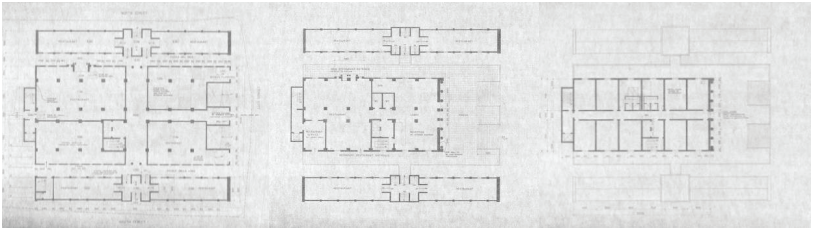


Fig. 93 – A (stânga sus) – plan parter (secțiune prin soclu) / B (dreapta sus) – plan etaj curent / e1-e6 (planul camerelor de cazare) / C (jos) – plan etaj 1 (secțiune prin recepție și zona de acces public a hotelului)

Hotelul cu camerele de cazare este „palatul" propriu-zis expus monumental deasupra podiumului și desfășurat pe șapte niveluri; primul nivel de deasupra soclului este mai înalt decât celelalte și adăpostește recepția și restaurantul. La etajele superioare, camerele de hotel sunt grupate de o parte și de alta a coridorului median, având ferestrele orientate către fațadele laterale. Pereții laterali ai „palatului" se continuă cu cel posterior, iar singurul element dispus în afara soclului este corpul cu scara secundară și cel de-al doilea lift.

Elevația dinspre râu a hotelului este cu siguranță elementul cel mai iconic al proiectului. Fațada principală este alcătuită dintr-o **suprapunere verticală de coloane cilindrice;** coloanele sunt grupate pe registre orizontale delimitate de lintouri metalice continue captive între pereții laterali similar fațadei unui templu clasic *in antis.* O particularitate ciudată a fațadei este dublajul colonadelor suprapuse cu o **fațadă oarbă** a cărei singură deschidere este cea prin care se face accesul principal. Un alt element aparte al fațadei cu colonade este **cornișa monumentală,** similară celei întâlnite la turnul scenic al teatrului din Genova, însă reluată aici ca element care nu urmărește perimetral construcția, ci depășește discret limita clară a antelor laterale; această particularitate este adesea întâlnită în cazul palatelor renascentiste italiene construite ca parte a unei insule urbane.

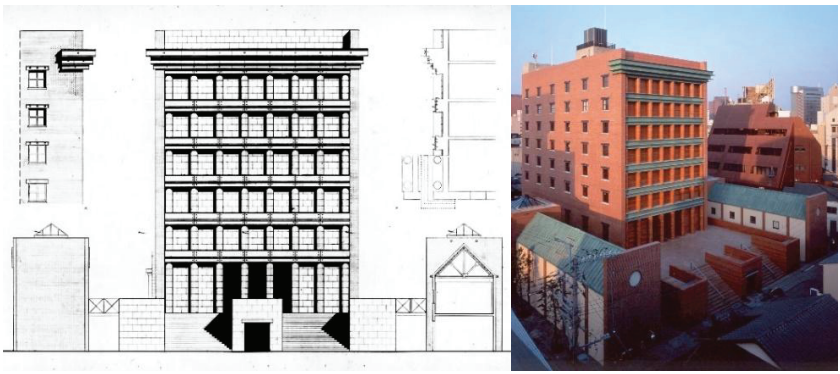


Fig. 94 – A (stânga) – fațadă principală și secțiune prin corpul lateral, detaliu cornișă monumentală și detaliu profilaturi fațadă principală / B (dreapta) – fotografie aeriană

Soclul monumental și coloanele fațadei principale sunt realizate din travertin iranian, o piatră lustruită de culoare brun-roșiatică; fațadele laterale și cea posterioară sunt din zidărie de cărămidă, iar volumul posterior cu scara secundară este din beton aparent. Fațadele lungi ale corpurilor laterale sunt organizate ca o dispunere ritmică alternantă de pilaștri angajați din zidărie de cărămidă și pereți tencuiți, cu excepția timpanelor și a corpului central cu orologiu, care sunt integral din cărămidă aparentă. Lintourile dintre rândurile de coloane, cornișa monumentală, șarpanta corpurilor laterale și buiandrugii metalici ai ferestrelor au o stridentă nuanță verzuie obținută prin oxidarea chimică a cuprului.

Un detaliu inedit, poate mai puțin relevant ca trăsătură definitorie a proiectului, însă cu siguranță important în linia discuțiilor despre **disoluția scării obiectelor** și categoria proiectelor-artefact, are legătură cu amenajarea barului *„El Dorado”* aflat în interiorul uneia dintre aripile corpurilor aflate în afara soclului. Timpanul de pe unul din capetele construcțiilor este decorat către interior cu o **machetă la scară a fațadei principal a hotelului** transformată în corp de mobilier al barului. Fațada auriu-gălbuie a hotelului devine un fel de artefact-altar, un chivot al memoriei cetății de aur căutate de conchistadorii spanioli, dar poate și un semn al idealului alchimic de a transforma materia în aur, memento al unei căutări încă neîmplinite.



Fig. 95 – barul „El Dorado” – A (stânga) – schițe pentru amenajarea barului / B (dreapta) – macheta la scară a fațadei hotelului montată pe peretele din spatele barului

Piesa colosală este casa unui program arhitectural heterotopic, un artefact de porfir care își **revendică o anume autonomie** atât prin natura constructivă și materială, cât și prin imaginea iconică, nefamiliară și chiar absurdă a fațadei oarbe dinspre râu. Hotelul din Fukuoka nu este însă doar *un* palazzo generic, ci este *il* palazzo, un **artefact *rossian* analog** care pare să amintească de cubul roșiatic din Modena dar și de turnul teatrului din Genova. Hotelul depășește însă simpla referință la opera lui Rossi și acceptă „corespondențe și reflecții” ale tuturor palatelor din Italia – Palazzo della Civiltà, Palazzo Massimo alle Colonne, Palazzo Chiericati, Palazzo Medici-Ricardi etc. – devenind însă ceva straniu și nefamiliar dincolo de orice referință.



Fig. 96 – A (stânga) - Palazzo della Civiltà (1), Palazzo Massimo alle Colonne (2), Palazzo Chiericati (3), Palazzo Medici-Ricardi (4) / B (dreapta) – *„Il palazzo”*

Orașul analog și artefactul analog sunt particularități ale discursului *rossian* materializate propriu-zis în situația reală a hotelului din Fukuoka, „demonul analogiei” la superlativ, așa cum o recunoaște chiar Rossi:

> *„Proiectul din Fukuoka face referiri la alte experiențe, la alte dimensiuni, la alte voci. Dar despre ce voci să fie vorba oare?*
>
> *Poate despre vocea unică a arhitecturii: demonul analogiei capabil să facă legături între baptisteriul din Parma și templul lui Buddha din Gifu, între cheiurile portului din Trieste și cele de pe malurile râului din Fukuoka. Sunt însă și alte voci mai ascunse, amintiri, replici anume dintr-o piesă de teatru sau obiecte uitate.”* [319]

Glisarea metodei de proiectare din ce în ce mai accelerat înspre **domeniul obscur al alchimiei** reușește să atașeze din ce în ce mai des particularităților proiectelor anumite oglindiri și analogii imaginare care depășesc contururile arhitecturii și chiar pe cele ale amintirilor despre locuri și obiecte afective. Metamorfozarea vibrantă a proiectelor *rossiene* atât în **scene de un curios misticism,** cât și în **amănunte banale ale vieții cotidiene** este tradusă într-o efervescentă **înlănțuire de imagini bogate cromatic,** de licăriri stridente și uneori disonante care amintesc de construcțiile legendare ale Imperiului Ahemenid, dar și de amintirile copilăriei petrecute în Italia:

> *„Fukuoka are, ca multe alte orașe japoneze, multe yatai-uri (...) mici case mobile pentru comerț ambulant.*
>
> *(...)*
>
> *Îmi amintesc din copilărie de micile gherete ale vânzătorilor ambulanți așezate în lungul străzilor la care opreau de obicei cicliști și șoferi de camion; vânzătorii obișnuiau să servească granita, o băutură din solzi de gheață mărunți amestecată cu siropuri aromate de cele mai incredibile culori, incredibile tocmai prin acest*

[319] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 175

amestec de pigment cu dulceață: verde mentolat, roșu rodie, galben acid, tamarind întunecat și dens.

Toate culorile erau într-un ciudat contrast cu trupurile prăfuite ale bicicliștilor, dar păreau să se armonizeze cu culorile stridente de pe costumele lor. La ce bune oare aceste punți între amintiri și hotelul din Fukuoka? ***Numai un cititor distras poate ignora legăturile subtile care ancorează opera de artă în peisajul lumii interioare a artistului sau în cel al realității însăși.***

O clădire nu există în vacuum sau, cel puțin, este cu atât mai bogată în înțelesuri cu cât este mai mult înconjurată de viață cotidiană, imersată în viața agitată evocată de poet, sau chiar în cea a poetului însuși. *Probabil că, la fel ca în basme și povești nemuritoare, se afla în aceste culori de granita elixirul care făcea posibilă ivirea unor alte lumi. «Il Palazzo» din Fukuoka este înghițit parcă de verdeața minerală și acidă a pietrelor abandonate într-o grădină și acoperite în timp de o patină vegetală bolnăvicioasă. Este chiar verdele care se oglindește în nuanța sclipitoare roșu-gălbuie a pietrei venite din cel mai vechi imperiu al lumii, imperiul Persan, poarta către Est și părintele Vestului."*[320]

Caleidoscopul impresionant de imagini suprasaturate cromatic și succesiuni suprarealiste de scene imaginare și amintiri este anticipat în *„Autobiografia științifică"*. Povestind despre vacanțele din copilărie, Rossi „pictează" un tablou similar de nuanțe contrastante în povestirile despre *stucco*-ul de un *„verde violent de vulgar"* al fațadei hotelului Sirena și *„sentimentul de roșu"* al numelui unei fete pe nume Rosanna/Rossana.[321] Această ciudată pornire a metodei *rossiene* amintește de ceea ce anunțam a fi, în ultimele subcapitole ale teoriei, *„combustia alchimică efervescentă și policromă care se diluează în pâcla alb-opalescentă a uitării arhitecturii"*.



Fig. 97 – A (sus) – scene din filmul *„Amarcord"*, Federico Fellini, 1973 / B (jos) – scene din filmul *„Culoarea rodiei"*, Serghei Paradjanov, 1969

În același timp, în completarea anumitor observații făcute tot pe marginea teoriei vizavi de **vocația cinematografică** a arhitecturii *rossiene,* se poate spune că înlănțuirea bogată de imagini suscitată de proiectul *„Il Palazzo"* este și indiciul unor mutații care se produc la

[320] Ibid.
[321] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 25-26

nivelul afinităților lui Rossi. În prima parte a vieții, **discursul raționalismului exaltat** se suprapunea cu **estetica austeră a cinematografiei neorealiste** italiene și, în consecință, cu opera unor regizori al căror profil ideologic era favorabil orientărilor lui Rossi de la acel moment: Roberto Rossellini, Luchino Visconti sau Pier Paolo Pasolini.

Mai târziu, suprapunerea referințelor profesionale cu **imaginarul afectiv și o anumită predispoziție mistică,** dar și coincidența dintre teoria arhitecturii și rememorarea de **scene autobiografice de tip *tableaux vivants*** îl apropie pe Rossi de un alt tip de cinematografie. În spiritul analogiilor dintre lumea europeană și cea a îndepărtatului orient pe care Rossi le amintește în descrierea proiectului din Fukuoka, se poate spune că lumea imaginară a proiectelor lui se găsește la intersecția dintre filmul ***„Amarcord"*** al lui Federico Fellini și ***„Culoarea rodiei",*** regizat de Serghei Paradjanov. Este vorba pe de-o parte despre **filmul autobiografic ca elogiu satiric adus banalităților vieții italiene obișnuite prin cadre dinamice** – *„Amarcord"* – și, pe de alta, despre **filmul biografic dedicat vieții trubadurului Sayat-Nova prezentat ca epopee mistică și succesiune de cadre fixe simbolice** – *„Culoarea rodiei".* Imaginarul *rossian* are deci dimensiunile acestui amestec autobiografic/biografic eterogen de **pură cotidianitate și profunde reverii spirituale,** un fantastic conglomerat referențial care are capacitatea de a determina existența monumentală a hotelului-monolit stacojiu prin simple observații și considerații legate de banalitatea fascinantă a chioșcurilor japoneze ambulante, *yatai*-urile.

Villa Alessi

Verbania, Italia, 1989

Proiectul de vilă elaborat de Aldo Rossi pentru Alessandra și Stefano Alessi este indisociabil de colaborarea începută de acesta cu firma Alessi pentru faimoasele obiecte de uz casnic care vor face parte dintr-un subcapitol separat cuprins în proiectele-artefact. Amănuntele legăturii cu familia Alessi și vila din Verbania sunt însă importante pentru proiect și din perspectiva unui atașament sentimental profund al lui Rossi față de ***„la villa sul lago"*, locuirea boemă prin excelență și, de fapt, locuirea ideală în accepțiunea *rossiană*.** Situația particulară a casei de pe lac era amintirea copilăriei petrecute pe malurile lacului Como și totodată vacanțele petrecute în zona Lago Maggiore însă, mai presus de orice genealogie afectivă, această ipostază descria cel mai fidel **măsura universului domestic *rossian*.**



Fig. 98 – fotografie Polaroid de pe malul lacului Maggiore, Aldo Rossi, 1990

Spre sfârșitul anilor 1980, Rossi locuia alături de familia lui într-o casă aflată pe malul lacului Mergozzo pe care soția lui, Sonia, o moștenise de la un unchi. Momentul proiectului-bornă pentru Villa Alessi este cu atât mai important cu cât coincide din punct de vedere cronologic celui în care Rossi hotărăște să își caute o nouă locuință în apropierea lacului. Aflăm despre toate aceste lucruri chiar din mărturisirile lui Alberto Alessi care povestește amănuntele prieteniei sale cu Rossi în paginile antologiei și catalogului companiei Alessi publicate în 2014.[322] Alberto Alessi povestește, printre altele, despre faptul că încerca adesea să-l convingă pe Rossi să-și cumpere o casă aproape de zona în care locuia el, în apropierea lacului Orta. În cele din urmă aflăm că Rossi cumpără o casă *„nu neapărat frumoasă și destul de departe de Milano”*[323] în localitatea Ghiffa, aproape de granița Italiei cu Elveția.

Casa din Ghiffa este esențială studiului de față și proiectului *rossian* în totalitatea lui mai ales din punct de vedere al identificării ei cu *„vila cu interior”* și *„casa de pe lac”.* Aceste interpretări au o foarte strânsă legătură cu sentimentul dezrădăcinării care îl cuprinde pe Rossi și, totodată, cu calitățile *„uitării arhitecturii”* anterior menționate spre finalul studiului teoriei *rossiene.* Aldo Rossi vorbea adesea despre casa din Ghiffa numind-o *„Villa Vera”,* după fiica lui. Vila de pe lac devine treptat cel mai de preț lucru pentru el, locul unde mergea *„să scrie, să citească, dar mai ales să nu facă absolut nimic”*[324] și **teatrul intim al vieții familiei.** Atașamentul lui Rossi pentru casa din Ghiffa era într-atât de profund încât se identificase cu momentul de absolută intimitate a oricărui om, moartea – *„dorea să fie îngropat în subsolul vilei înconjurat de apele lacului.”*[325] Deși subiectul va fi abordat mai în amănunt în cadrul subcapitolului dedicat proiectului imposibil pentru *„la villa con interno”,* se poate spune că această digresiune era necesară unei mai bune înțelegeri a proiectului pentru Villa Alessi din Verbania.

[322] Alberto ALESSI, *Officina Alessi,* Litopat, Verona, 2014, p. 64-68
[323] Ibid., p. 64
[324] Ibid., p. 66
[325] Ibid., p. 66



Fig. 99 – fotografii cu locuința lui Rossi din Ghiffa extrase din paginile ultimului jurnal din colecția *„Quaderni Azzurri”,* decembrie 1991 (Quaderno Azzurro no. 47)

Înainte de studiul propriu-zis al vilei și ținând cont de faptul că foarte puține dintre proiectele amintite până acum sunt locuințe, este necesară amintirea câtorva precedente importante care nu sunt cuprinse ca subcapitole separate în această carte. De cele mai multe ori, pare că gândurile lui Rossi despre casa unifamilială sunt analoge celor despre oraș; un studiu despre Rossi dedicat doar proiectelor de locuințe poate fi considerat un rezumat suficient de cuprinzător al conturării și deformării teoriei și metodei sale.



Fig. 100 – A (stânga) – vila din Ronchi (1960) / B (centru) – capela funerară din Giussano (1980) / C (dreapta) – Villa Vattani (1981)

Primul proiect de locuință este cel pentru vila din Ronchi (1960) realizat alături de Leonardo Ferrarri. Casa din Ronchi divulgă afinitățile lui Rossi pentru opera lui Adolf Loos lăsând să se întrevadă intenția unei recuperări a spiritului modern al arhitecturii de dinainte de Stilul Internațional. În paralel cu studiile pentru unitatea de locuit densă ca fragment de oraș autonom (San Rocco, Galllaratese), au fost încercate și diferite variante de locuințe unifamiliale înșiruite sau cuplate: Broni (1972), Mozzo (1977), Goito (1979), sau Pergognaga (1979), dar s-a ivit totodată și proiectul deja studiat pentru vila extraurbană din Borgo Ticino (1973).

Momentul proiectului pentru cimitirul din Modena (1971) este unul aparte; discursul *rossian* despre cimitir ca ipostază analogă orașului se regăsește parțial, aproape un deceniu mai târziu, în corespondențele dintre proiectul unei „case a vieții”, Villa Vattani (1981) și cel pentru o „casă a morții”, capela funerară din Giussano (1980). Alte proiecte care merită menționate sunt cele pentru casele din Mount Pocono, Pennsylvania, SUA (1988); casele din lemn din SUA sunt primul contact al lui Rossi cu „lumea nouă” în calitate de arhitect

proiectant și par tributare arhitecturii coloniale americane de inspirație palladiană. Proiectul pentru Villa Alessi și, puțin mai târziu, cel pentru restaurarea și modificarea casei din Ghiffa sunt cele care închid căutările *rossiene* în direcția locuirii unifamiliale.



Fig. 101 – locuințele proiectate de Aldo Rossi în SUA (1988)

Proiectul casei din Verbania este unul dintre puținele proiecte *rossiene* care lucrează cu un fond preexistent. **Vila Alessi** este, de fapt, un proiect de **consolidare, reabilitare, reamenajare și modificare** a unei locuințe postbelice abandonate și aflate într-o stare avansată de degradare. Primele schițe ale lui Rossi par să descrie **intenția unui proiect nou de tipul unei alcătuiri *palladiane*** care amintea de Villa Serego din Santa Sofia di Pedemonte. Este interesant de urmărit însă felul în care primul proiect al lui Rossi a avut un destin similar proiectelor lui Andrea Palladio din Vicenza. Șlefuirea continuă a primului gând absolut și total despre casa din Verbania și calibrarea acestuia la situația reală întâlnită *in situ*, în special la prezența casei abandonate, a făcut ca în final proiectul să fie mai degrabă **o minimă ajustare sau, cel mult o grefare a repertoriului *rossian* pe un fond preexistent**.

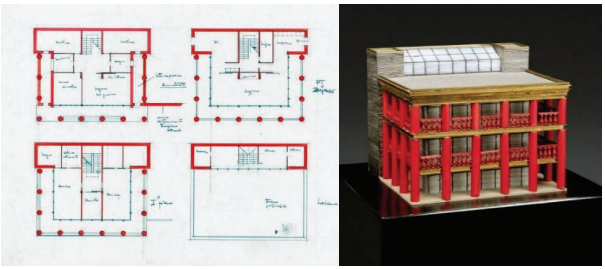


Fig. 102 – prima variantă a proiectului pentru Villa Alessi

Primele planuri ale lui Rossi descriu proiectul unei case simetrice înconjurate cvasi-total de o colonadă împărțită în trei registre orizontale suprapuse. Deși proiectul pare similar intervenției realizate de Andrea Palladio pentru Palazzo della Ragione din Vicenza (astăzi cunoscută ca Basilica Palladiana), acesta presupunea învăluirea unei colonade în jurul unui nucleu de sticlă construit ca parte a aceluiași proiect. **Adevărata confirmare a demersului *palladian*** în cadrul metodei lui Rossi vine odată cu momentul în care proiectul casei din Verbania își **apropriază pe deplin situația preexistentă fixând-o ca o ancoră esențială,**

adevăratul nucleu. În final, deși expresia actuală a casei nu arată acest lucru, proiectul vilei Alessi poate fi descris ca **o formă aparte de minim intervenționism;** se poate spune că intervenția lui Rossi, deși pare să fie subiectul unor discuții aprinse chiar și astăzi, este una cu adevărat esențială în direcția **recuperării unui adevăr constructiv** care conservă efortul și materia clădită a unei case, și nu cutia, fațadele decuplate violent de sistemul de încăperi care le ține împreună.

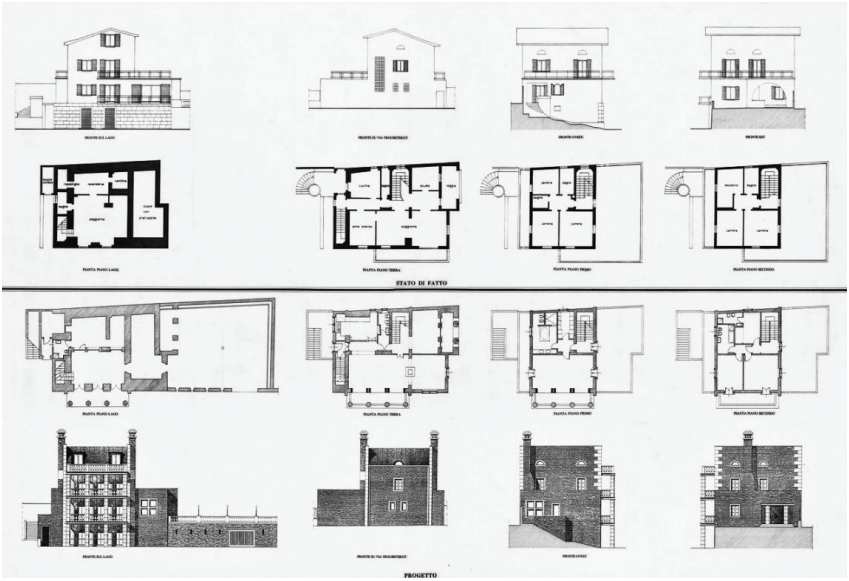


Fig. 103 – proiectul final pentru Villa Alessi – A (sus) – casa preexistentă / B (jos) – propunerea finală a lui Rossi

Proiectul lui Rossi propune deci o serie de ajustări care reușesc să păstreze într-o foarte mare măsură pereții inițiali ai casei existente, fără a altera semnificativ dispunerile încăperilor și chiar fără a modifica unele deschideri ale acestora către exterior. Privită superficial, intervenția poate părea a fi rezultatul muncii unui decorator iscusit. Deși nici măcar asta nu este puțin lucru, trebuie recunoscut faptul că, în cazul vilei din Alessi, este vorba cu siguranță despre ceva mai mult de atât. Proiectul este tributar **„fațadismului" renascentist *palladian*** întâlnit la Vicenza, o atitudine care nu este doar o simplă înfrumusețare, ci o intenție de a evidenția un anume **caracter clasic, încă neîmplinit, al proiectului,** un tip de înnobilare care scoate în față ceva ce era, până la acel moment, latent în proiectul existent.

Intervenția lui Rossi împlinește proiectul casei din Verbania potențându-i spiritul clasic și **desăvârșind-o ca vilă veritabilă.** Organizarea interioară a încăperilor casei părea în mod cert să țină anumite camere secundare spre stradă și altele către grădină și lac, însă intenția părea una desprinsă mai degrabă dintr-un rețetar funcționalist îmblânzit către exterior de mici concesii stilistice. Structura bipartită a casei devine cu adevărat esențială în momentul

în care **camerele orientate către lac sunt eliberate și devin mari saloane.** Mai mult decât atât, odată cu conturarea saloanelor, colonada nu mai poate fi încadrată în categoria unor capricii estetice cu rol decorativ, ea devine un element necesar provocat din interiorul casei și nu o piesă aplicată artificial din exterior.



Fig. 104 – A (stânga) – fotografie din timpul șantierului vilei Alessi / B (dreapta) – axonometria proiectului final

Totuși, dincolo de **elogiul *palladian* monumental** care pare să amintească de Il palazzo del Capitaniato din Vicenza, Aldo Rossi recunoaște că nu poate rămâne indiferent la **tradiția vernaculară** a caselor din zona Lago Maggiore.[326] Locuințele din zonă erau de obicei construcții risipite, compacte și robuste, mici case-bastion zidite din resturi mărunte de piatră considerate adesea a fi materie nevaloroasă. Rossi utilizează acest tip de sistem într-o foarte mare măsură, dublând pereții din zidărie de cărămidă deja existenți. Vila Alessi se situează deci **la granița dintre *palazzo* și *casa rustica*,** fragmentul unui monument apărut neașteptat pe malul lacului. „Palatul" este dat de măsura colonadei prinsă între două timpane din piatră fixate pe capete cu blocuri de marmură albă zidită în ștrepi – materia brută ancorează **citatul *palladian*** și stabilește premisele unei anume aderențe a lui într-un loc improbabil.



Fig. 105 – A (stânga) – Il palazzo del Capitaniato / B (centru) – fațada dinspre lac a Villei Alessi / C (dreapta) – ruina unei locuințe tradiționale din zona Lago Maggiore

[326] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 216

Casa din Verbania este un **artefact hibrid,** un proiect care evocă simultan banala **locuința-adăpost** montană, refugiul de piatră, și, totodată, **palatul-monument** din piața publică a orașului cu logie de ordin colosal. Villa Alessi este o apariție neașteptată întreruptă uneori de elemente familiare, o suprapunere ciudată de lucruri contradictorii care **dă măsura unei anume atitudini romantice.** Pentru romantici însă, reiterarea sau reinterpretarea arhitecturii vernaculare, a aspirațiilor clasice sau a stilurilor istorice este doar un subterfugiu pentru un scop ce are de-a face cu căutarea sublimului, a frumosului și, într-o oarecare măsură, a grotescului și nefamiliarului. Atitudinea lui Rossi aparține parțial acestui curent, după cum chiar el o recunoaște:

> „Arhitectura vilei Alessi prezintă pentru mine un interes aparte; pentru prima dată m-am inspirat din stilul romantic, mi-am dorit chiar să-l imit!"



Fig. 106 – A (stânga) – fotografie cu Aldo Rossi între coloanele Partenonului / B (centru) – fotografie din Villa Alessi către lac / C (dreapta) – fotografie făcută de Aldo Rossi în camera de pe insula Samos din Grecia

Dimensiunile acestui tip de romantism *rossian* este însă mai mult decât îngânarea stilistică de manieră *palladiană*, sau apelul la tehnici constructive locale; la fel ca în cazul vilelor neogotice și neoromanice construite de nobili la malul mării în secolul al XIX-lea, logia monumentală din inima Alpilor pare să-și confecționeze **peisaj propriu cu un timp atmosferic autonom.** Nu este vorba însă despre un caz similar celui descris de curțile-seră acoperite ale palatului administrativ din Trieste, ci despre nostalgia unui alt loc materializată prin artefact. Casa din Verbania își construiește o sferă imaginară de sticlă în care se află o Mare Mediterană analogă, amintirea Greciei întâlnite adesea în jurnalele lui Rossi. Logia monumentală a vilei Alessi stabilește **un interval imaginar al vieții domestice** între **amintirea coloanei viguroase** și a soarelui arzător de pe Acropola din Atena și **fotografia unui oarecare balustru** surprins la întâmplare în briza după-amiezilor din Samos. Rolul esențial al insulei Samos din Marea Egee în raport cu idealul *rossian* al casei de pe lac va fi studiat mai în amănunt în cadrul subcapitolului despre proiectul imposibil pentru *„la villa con interno"*.

Bonnefantenmuseum

Maastricht, Țările de Jos, 1990-1994

Similar situației proiectului de restaurare urbană dezvoltat în Berlin prin intermediul expoziției IBA din 1987, cartierul *„Céramique”* din Maastricht devine obiectul unui amplu proiect de **regenerare urbană.** De această dată, nu este însă vorba despre salvgardarea unei insule urbane devastate de război, ci despre **recuperarea unei foste zone industriale** aflate relativ aproape de centrul orașului istoric, chiar pe malul estic al râului Maas. O bună parte dintre corpurile de clădire abandonate ale companiei *„Société Céramique”* fuseseră deja desființate spre finalul anilor 1980 și începutul anilor 1990. Cu toate acestea, unele dintre construcțiile fostei fabrici au fost păstrate ca **amintire a trecutului industrial al orașului.** În acest context, în 1991, arhitectul neerlandez Jo Coenen a elaborat proiectul general pentru stabilirea reglementările urbanistice ale zonei în cauză. Noul cartier *„Céramique”* a fost reconstruit și reconfigurat treptat atât pe baza unor investiții private și a unor proiecte realizate de arhitecți locali, cât și prin contractarea unor arhitecți de prestigiu internațional: Aurelio Galfetti, Luigi Snozzi, Mario Botta, Alvaro Siza și, desigur, Aldo Rossi.

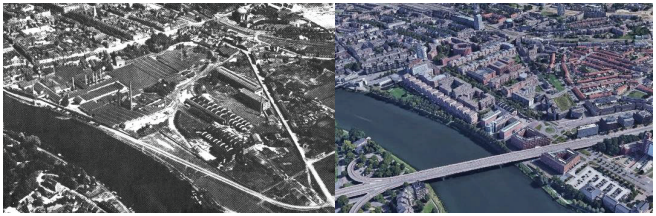


Fig. 107 – A (stânga) – fotografie aeriană de la începutul secolului al XX-lea cu fabrica *„Société Céramique”* / B (dreapta) – imagine din satelit cu noul cartier *„Céramique”*

Situația fostului ansamblu industrial prezentată de fotografiile aeriene de la sfârșitul anilor 1980 arată faptul că, dincolo de păstrarea ordinii carteziene a pavilioanelor fostei fabrici prin pregătirea traseelor pentru noile străzi, nu mai rămăseseră decât **două construcții-martor** care să amintească de compania neerlandeză de obiecte ceramice înființată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Piesele păstrate erau **coșul de fum cu rezervor de apă** și **hala *„Wiebengahal”*** – prima clădire din beton armat construită în Țările de Jos (1910-1911) și proiectată de arhitectul și inginerul Jan Gerko Wiebenga.

Construcțiile păstrate din fosta fabrică se găseau chiar în apropierea locului unde se intenționa amplasarea noului sediu al muzeului *„Bonnefanten”*. Până la momentul ridicării noii clădiri proiectate de Aldo Rossi, tezaurul *„Bonnefantenmuseum”* se găsea în interiorul unei foste mănăstiri. Din motive ce țin de modificarea datelor de sit din timpul proiectării noului sediu, coșul de fum a fost însă demolat. Situația este una paradoxală și chiar ironică dacă ținem cont de faptul că, în mod normal, acest tip de ***memento*** **industrial** fusese atât de vehiculat în proiectele lui Rossi, uneori fiind construit chiar odată cu proiectul ca semn al unei **ciudate amintiri a peisajelor urbane de la periferiile orașelor italiene.**



Fig. 108 – A (stânga) – fotografie aeriană cu coșul de fum și *„Wiebengahal”* de la sfârșitul anilor 1980 / B (centru) – coșul de fum cu rezervor de apă / C (dreapta) – *„Wiebengahal”* înainte de demolarea celorlalte corpuri

Mai mult decât atât, coșul de fum cu rezervor de apă se găsea chiar în apropierea locului ocupat ulterior de foaierul muzeului lui Rossi. Laitmotivul *rossian,* recunoscut deopotrivă în tablourile lui Giorgio De Chirico și în cele ale lui Mario Sironi, este **simbolul *rossian* al nostalgiei față de un lucru pierdut,** iar **imposibila regăsire** a acelui lucru este cu atât mai dramatică în cazul proiectului din Maastricht dacă luăm în calcul faptul că figura emblematică își ratează șansa de a se suprapune artefactului autentic. Cu toate acestea însă, se poate spune că amintirea vechiului turn al fabricii sau, mai degrabă, **amintirea *absenței* lui** se regăsește în atriumul telescopat de deasupra intrării principale în muzeu. La fel ca în cazul teatrului din Genova, decupajul vertical din zona foaierului este un far-lanternou, semnalul luminos către oraș și legătura directă a casei cu cerul.

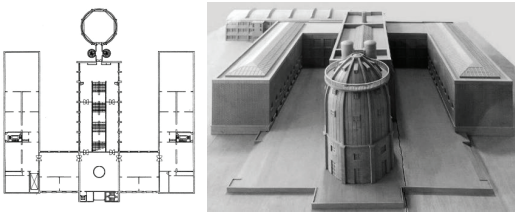


Fig. 109 – noul sediu al Bonnefantenmuseum – A (stânga) – plan / B (dreapta) - machetă

Wiebengahal, monumentul proiectat la începutul secolului al XX-lea, făcea parte dintr-un ansamblu mai mare a cărui alcătuire amintea pur întâmplător de vila cu dormitoare pavilionare din Borgo Ticino. Hala era ultima construcție supraviețuitoare, un ultim fragment care urma să adăpostească tezaurul arheologic al muzeului. Rossi vorbește despre acest **mare cufăr arheologic** ca despre o veritabilă „stelă funerară” a fostei fabrici, un artefact în sine, de această dată chiar în sensul unei arheologii urbane. **Coincidența surprinzătoare dintre obiectul-conținut și obiectul-conținător** amintește de fațada-mobilier a barului din proiectul *„Il Palazzo”*, dar și de încântătoarea anecdotă *rossiană* care confundă, ca prin vis, cafetierele și sticlele cu domuri și minarete. Acest discurs despre **disoluția scării și analogia ca sursă a capacității tuturor lucrurilor de a fi egale între ele –** de la instrumente-artefact și până la arhitecturi monumentale – pare să fie, de fapt, **o supralicitare a axiomei *albertiene*** despre echivalența casei mari cu orașul și a orașului mic cu casa; acest tip de interpretare *rossiană* este una din cheile înțelegerii subcapitolului următor – proiectele-artefact.

„Să ne amintim că în apropierea muzeului se află hala care va deveni clădirea noului Lapidarium Roman. Știm suficient de bine că o simplă piatră funerară, un oarecare fragment tangibil, poate fi o mărturie cu adevărat prețioasă a trecutului."[327]

Asamblajul clădirii noului muzeu *„Bonnefanten"* este unul tipic *rossian,* o alcătuire de tipul **configurațiilor osteologice,** „scheletele cu cap și brațe" întâlnite de la proiectul din Muggio (1972) și până la cel pentru noul muzeu de istorie din Berlin (1989). Acest tip de alcătuire s-a consacrat în cadrul proiectului din Modena; tot cu ocazia proiectului pentru extinderea cimitirului *„San Cataldo"* s-a cimentat și predispoziția lui Rossi pentru **structura tripartită a proiectelor** lui. La fel ca la Modena, spina proiectului muzeului este ancorată în două elemente importante, iar drumul dintre cele două este unul esențial; dacă, în cazul cimitirului, calea dintre turnul tronconic al „coșului de fum" și cubul-columbar era metafora vieții ca drum neîntrerupt către moarte, muzeul din Maastricht reia acest tip de organizare sub forma unui drum ascensional, o posibilă materializare a pasiunii lui Rossi pentru cartea Sfântului Ioan al Crucii, *„Subida al Monte Carmelo"*, amintită adesea în *„Autobiografia științifică"*.[328]

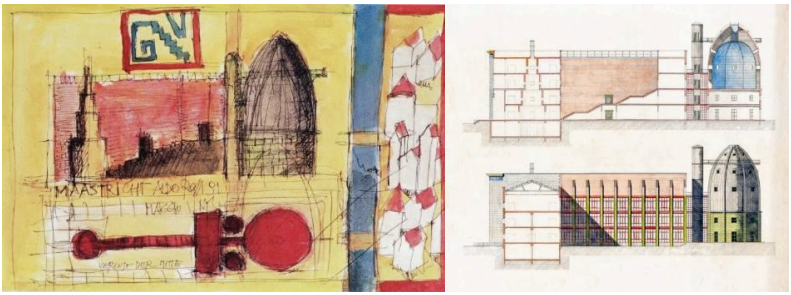


Fig. 110 – A (stânga) – schiță preliminară pentru muzeul din Maastricht, *„Verlust der Mitte",* Aldo Rossi, mai 1991 / B (dreapta) – secțiunile finale pentru proiectul muzeului

Spina tripartită a proiectului este axul de simetrie al proiectului, elementul principal care apare adesea secționat în schițele lui Rossi pentru proiectul din Maastricht, desenele intitulate ***„Verlust der Mitte"*** (limba română: pierderea mijlocului)[329]. Drumul procesional care face legătura între atriumul foaierului și domul de pe malul râului este **o stradă în trepte acoperită și iluminată zenital, tradițională *„treppenstraße"* nordică.** În același timp însă, strada interioară a muzeului este o monumentală crevasă, similară galeriilor comerciale urbane și pasajelor acoperite, dar cu pereți orbi, zidiți. De pe drumul principal care pornește din foaier se pot accesa sălile de expoziție din corpul central al muzeului.

[327] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 271

[328] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 50, 81

[329] Sintagma este folosită de Rossi ca titlu pentru schițele în care apare secțiunea prin muzeul din Maastricht și apare folosită totodată într-un articol despre proiectul pentru Bonnefantenmuseum – „Back to the future. Over de betekenis van Aldo Rossi's museum in Maastricht voor de Nederlandse architectuur", *OASE Journal no. 31*, 1991, p. 52-55



Fig. 111 – A (stânga) – scările din interiorul muzeului din Maastricht / B (dreapta) - *„treppenstraße”,* Montagne de Bueren, Liège, Belgia

La capătul urcării cvasi-ceremoniale se află **domul cu dublă șarpantă –** capelă circulară și observator astronomic, un ciudat obiect care se găsește la **convergența dintre infinite sensuri și referințe** ce aparțin deopotrivă memoriei colective și fondului memorialistic afectiv al lui Rossi. Pe de-o parte, rotonda *rossiană* de pe râul Maas pare să fie un siloz sau un rezervor de apă, o piesă care divulgă afinitățile lui Rossi pentru **arhitectura industrială.** Pe de altă parte însă, cupola monumentală amintește și de domurile îndrăznețe proiectate de unul din arhitecții aflați la loc de cinste în panteonul imaginar *rossian,* **Alessandro Antonelli.**

Pentru Rossi însă, domul este, poate, dincolo de orice analogie care face trimiteri către domeniul arhitecturii, cazul exemplar al artefactului urban devenit artefact propriu-zis. **Construcția este transformată de Rossi în obiect/instrument de uz casnic,** cafetieră și recipient conținător regăsit adesea în inventarul de pe masa din schițele lui; la rândul ei, masa este laboratorul imaginar unde repertoriul formal *rossian* se construiește continuu confundând adesea tot felul de obiecte între ele.

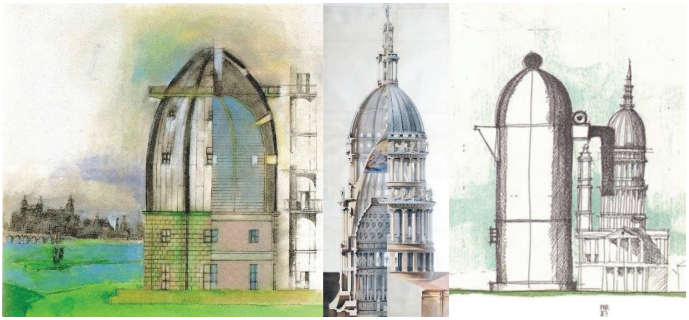


Fig. 112 – A (stânga) – elevație și secțiune prin domul Bonnefantenmuseum cu orașul Maastricht în fundal (Aldo Rossi, 1991) / B (centru) secțiune și elevație prin turla bisericii Basilica di San Gaudenzio / C (dreapta) schiță pentru cafetiera „La Cupola” (Alessi) cu Basilica di San Gaudenzio în fundal (Aldo Rossi, 1987)

Sunt importante de amintit aici câteva aspecte legate de **dubla-coajă** a domului de pe malul râului; acest tip de alcătuire constructivă este adesea întâlnit la cupolele bazilicilor italiene și reprezintă o materializare a dublei condiții a monumentului: pe de-o parte, raportarea la pneuma interioară a templului creștin și, pe de alta, raportarea exterioară la imaginea orașului. Domul muzeului din Maastricht modifică sensibil sensul și spiritul acestui tip de configurație structurală de descendență barocă. Percepția sau proporția sunt însă prea puțin importante în această situație, iar Rossi chiar manipulează aceste coordonate distrăgând atenția de la genealogia tipologică și concentrând proiectul pe ceea ce este cu adevărat important – **caracterul evocativ și aura arhetipală a artefactului indiferent de scară și funcțiune și, totodată, contactul direct cu obiectul.** La fel ca în amintirile despre *„San Carlone”*, domul din Maastricht este parcurs de jur împrejur aproape într-o manieră tactilă, de jos, din interior și chiar de sus, de deasupra șarpantei, de pe pasarela-nimb care încununează propriu-zis țeasta argintie a proiectului devenind punct de observație și belvedere. De o parte și de alta a cupolei, în intervalul dintre aripa centrală și dom, se găsesc cei doi cilindri argintii care adăpostesc scara și liftul, punctele care articulează cu pasarele și poduri metalice fabrica-muzeu proiectată de Rossi.

În afară de spina centrală, muzeul mai are încă două aripi paralele în care se află sălile mari de expoziție, și un al patrulea corp, dispus perpendicular, care este întrerupt de rezalitul aferent intrării principale în dreptul aripii centrale. Corpul dinspre piața publică este prevăzut cu ferestre mari către curțile interioare; golurile ferestrelor înalte sunt dispuse la pasul structurii și sunt împărțite în ochiuri de sticlă mărunte. Tot acest sistem constructiv pare să fie analog **catedralelor gotice cu vitralii/contraforți/pinacluri,** dar și **arhitecturii industriale de secol al XX-lea.** Dacă spre curți observăm deschideri mari ale ferestrelor, către exterior fațadele aripilor muzeului sunt aproape închise ermetic sau, cel mult, perforate cu mici ferestre pătrate cvadripartite.



Fig. 113 – Bonnefantenmuseum – A (stânga) – fotografie piață cu zona accesului principal / B (dreapta) – fotografie dinspre râu cu una din curțile muzeului

Trecând dincolo de elementele ce țin strict de repertoriul *rossian*, planul muzeului pare să indice totodată și o anume **alcătuire clasică** care nu ține doar de reguli compoziționale, ci și de asamblarea tuturor pieselor sub forma a ceea ce pare să fie un **edificiu-fragment** al primului muzeu-instituție, clădirea neoclasică a Altes Museum proiectată de Karl Friedrich Schinkel și inaugurată în 1830. Sala centrală proiectată de Schinkel este analogă domului lui Rossi; cu toate acestea, la Maastricht, camera circulară pare evacuată din inima construcției, ca și cum i-ar lipsi cealaltă jumătate de muzeu care să o țină ascunsă în interiorul clădirii; **muzeul este deschis către oraș, iar rotonda devine artefact-exponat** pe malul râului Maas, recipientul aflat aproape de marginea mesei. Multe dintre numele de arhitecți amintite

în studiul proiectelor lui Rossi nu sunt aduse în discuție pur speculativ, ci sunt ivite chiar din jurnalele lui Rossi; așa se face că, după Boullée, Loos și Palladio, cele mai des menționate nume sunt cele ale lui Schinkel, Alberti și Antonelli.

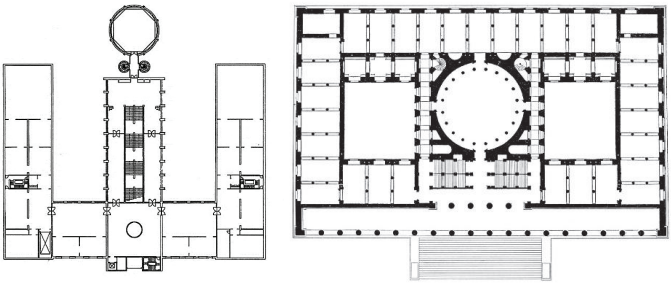


Fig. 114 – A (stânga) – planul muzeului din Maastricht / B (dreapta) – planul Altes Museum

Revenind la proiectul din Maastricht în încercarea de a pune capăt seriei amețitoare de analogii, mai adăugăm câteva observații făcute pe baza textului explicativ al lui Rossi din monografie. Drumul central al muzeului nu este doar o legătură între turnul luminii din foaier și domul cu coajă dublă, ci devine un simbol al rolului muzeului ca **mecanism-balama între lumi.**

> *„Prima încăpere este foaierul caracterizat de silueta telescopică a lui. Acest tip de spațiu este caracteristic unui Lichtraum, sau chiar Lichtoff-ului Universității din Zürich. Soluția nu este însă una tipic nordică, ci este principalul punct de contact dintre grandioasa arhitectură castiliană și lumea coloniilor. O urmă de firimituri leagă lumea flamandă de Spania, pe Vermeer de Zurbaran. Lumina caselor și mănăstirilor fixează în monument efemeritatea vieții cotidiene."*[330]

Dincolo de această ultimă analogie însă, proiectul este și un discurs despre dubla condiție salvatoare și distrugătoare a muzeului. La fel ca în cazul studiului formării teoriei *rossiene,* actul clasificator și reasamblarea fragmentelor și a părților nu sunt garanții definitivi ai validității metodei – „Cutia Pandorei". Și în cazul muzeului există același pericol care păstrează totuși o urmă de speranță. Muzeul poate fi în același timp ***„început și sfârșit al decadenței culturale"***[331]**.** Pe de-o parte, este vorba despre o colosală mașinărie de clasificare a lumii, de **mortificare** a ei prin fixarea definitivă în chihlimbar, și, pe de altă parte, despre **potențialul salvator** al acestui mare inventar care este muzeul. La fel ca în cazul stabilirii metodei *rossiene,* observăm că, deși conștient de pericolul analizării și ordonării raționale a lumii și apoi a re-alcătuirii ei „pe părți", Rossi nu reduce tot acest proces la sentința categorică a lui Mefistofel:

---

[330] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 270

[331] Aldo ROSSI, „Architettura per i musei", *Teoria della progetazzione architettonica,* Dedalo, Bari, 1968 (fusese inițial parte a unei prelegeri de seminar din cadrul IUAV, 1965-1966) – extras din cartea cu eseurile lui Aldo Rossi curatoriată de Rosaldo BONICALZI, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, CLUP, Milano, 1975, p. 325

„Cel ce încearcă un corp viu să înțeleagă,

Cată s-alunge din acesta duhul mai întâi.

În mână-atunci el părțile le ține,

Lipsește însă spiritul ce leagă.

Encheiresin naturae e numit*

Secretul în chimie.

Ea râde singură de sine și n-o știe”[332]

** Sintagma în limba latină a fost folosită de Jacob Reinbold Spielmann, apropiat al lui Goethe, în lucrarea sa, „Institutiones chemiae praelectionibus adademicis adcommodatae”, pentru a descrie capacitatea omului de a manipula natura. În alchimie, „encheiresin naturae” are legătură cu ipoteza conform căreia există o anumită dimensiune spirituală a lumii care legiferează legătura trupului cu sufletul; alchimiștii căutau să descopere această forță misterioasă și să o folosească în procesul miraculos al confecționării „pietrei filozofale”.*

Obiectele „omorâte” de muzee, la fel ca tipologiile atât de importante pentru procesul anevoios de fundamentare științifică a teoriei *rossiene,* nu sunt semnul unui lucru definitiv pierdut, ci posibile **recipiente pentru noi „însufleți̦iri”,** artefacte autonome la care pot adera noi înțelesuri și, totodată, semne ale memoriei colective care pot fi apropriate și instrumentalizate conform regulilor propriului imaginar. Poate că, de fapt, asta este cea mai autentică modalitate prin care cultura se poate perpetua, fie că este vorba despre cultură în sens general, sau despre cultura profesiei de arhitect. Muzeul este deci **încercarea imposibilă de a reprezenta imaginarul colectiv** printr-o sumă de obiecte și prin arhitectura muzeului însăși, un proiect dificil care-și propune să traducă în materie concretă și măsurabilă ceva continuu volatil, memoria.

„Arhitectura și memoria sunt dificile, de nedescris. Din acest motiv, felul nostru de a înțelege și de a simți muzeul poate fi doar unul fragmentar, unul care caută să nu se explice prin cuvinte care pot fi mai degrabă patologice decât lămuritoare. Vom demonstra poate că muzeul, la fel ca orice istorie personală, la fel ca toate viciile și virtuțile, pe scurt, la fel ca toți oamenii, este redus și silit să încapă în dimensiunile constrângătoare ale pietrei funerare de marmură pe care doar absurditatea iluministă și-a dorit să o măsoare în metri și centimetri.”[333]

În spiritul discuției despre **insuficiența rațională̦ții savante** de a calibra artefactul și muzeul la dimensiunile indiscernabile ale memoriei, dar și în completarea gândurilor legate de **incapacitatea cercetării științifice** de a produce exclusiv prin procedee logice arhitecturi

[332] Mefistofel în Faust (Johann Wolfgang von GOETHE, *Faust. Eine Tragödie,* 1790, tradusă în limba română de Lucian Blaga) – *Faust,* Humanitas, București, 2015, p. 89
[333] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 270

și metode de proiectare, adăugăm o ultimă observație făcută de Rossi despre arhitectura lui Boullée:

> *„Boullée declară că a descoperit arhitectura umbrelor și, deci, pe cea a luminii. Cu ajutorul acestei observații am învățat de la el că lumina și umbra nu sunt decât celelalte fețe ale timpului cronologic, contopirea timpului atmosferic cu cel cronologic prezintă arhitectura, o pune în lumină, și mai apoi o consumă, lăsând în urmă doar o imagine a ei.*
>
> *Și-a dat oare seama maestrul francez de toate aceste lucruri? Sau s-a întâmplat ca, având în vedere faptul că era un copil al Iluminismului, să reducă teoria umbrelor, distanțelor și rezistențelor doar la o serie de alte moduri de a înțelege natura care erau tributare paleontologiei, clasificării și, dacă ni se permite, mortificării ei? Prin acest ultim lucru mă refer la căutarea dementă pentru specimenul perfect, ca în muzeele de istorie naturală prin care mergeam în copilărie, însă cu ce rezultate, dacă nu doar simpla plictiseală.”*[334]

*

Observăm că, în cazul proiectelor realizate în anii 1990, înțelegerea și interpretarea critică în contextul operei complete a lui Aldo Rossi devin din ce în ce mai anevoioase. Dificila misiune de a pătrunde în rețeaua densă de referințe și semnificații *rossiene* seamănă cu imposibila încercare de a descifra cuvintele aceleiași fraze rostite neîncetat într-o cameră ecou; izolarea unui singur element și decriptarea lui este imposibilă câtă vreme acesta pare să se confunde cu toate celelalte care se năpustesc asupra lui în ecouri accelerate. **Artefactele *rossiene* sunt în mod repetat acaparate de avalanșe de sensuri și imagini analoge,** iar confundarea continuă a lucrurilor cu arhitecturi sau a amintirilor cu simboluri universale atinge punctul alarmant în care **referentul și referința ajung să fie concomitent obiect determinat și determinant.**

Acest vertij care ține proiectele lui Rossi suspendate la granița dintre realitate și fantezie, rațiune și delir, pare un ciudat joc machiavelic cu obiecte seducătoare care te invită insistent să le recunoști; în schimb, ori de câte ori te găsești aproape de a putea discerne un anume lucru, se ivește imediat un altul care te dezorientează și te îndreaptă spre nenumărate alte direcții. **Arhitectura lui Rossi este un ciudat *deja-vu,*** o apariție deopotrivă stranie și familiară care pare să fie tot ceea ce cunoști și, totodată, nimic din toate acestea; în final, pus în fața obiectelor *rossiene,* te vezi nevoit să le accepți ca atare de teama prăbușirii alienante care ți-ar putea epuiza memoria dacă ai încerca să-ți amintești un loc, un timp sau un vis anume din care au evadat.

---

[334] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 47; lucrurile la care Rossi face referire au, desigur, legătură cu introducerea scrisă de el în 1967 – Aldo ROSSI, „Introduzione a Boullée”, introducere la cartea lui Étienne-Louis Boullée, *„Architecture : essai sur l'art” – Architettura. Saggio sull'arte,* Marsilio Editori, Padova, 1967 – extras din Rosaldo BONICALZI, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, CLUP, Milano, 1975, p. 346-364

Unità residenziale e commerciale Schutzenstrasse

Schutzenstrasse, Berlin, Germania, 1992-1998

Imobilul Schutzenstrasse face parte din aceeași categorie de proiecte în care se înscriu și cele realizate cu ocazia expoziției IBA 1987. Proiectul este deci o materializare a intenției de recuperare a orașului prin **„reconstrucție critică”.** Intervenția prevedea **redefinirea unei insule urbane** a Berlinului, iar locul propriu-zis se afla la doar câteva străzi distanță de imobilul Südliche Friedrichstadt. Parcela aferentă insulei era definită de patru străzi: Schützenstrasse, Markgrafenstrasse, Zimmerstrasse și Charlottenstrasse, iar situația era una mult mai dramatică decât în cazul primului proiect din Berlin. Zona în cauză suferise **distrugeri masive în timpul celui de-al doilea Război Mondial,** iar deflagrația lăsase neatinsă o singură construcție-martor din întreaga insulă, un edificiu construit spre sfârșitul secolului al XIX-lea aflat pe latura de Nord. Clădirea supraviețuitoare urma să fie restaurată și integrată în noul proiect.

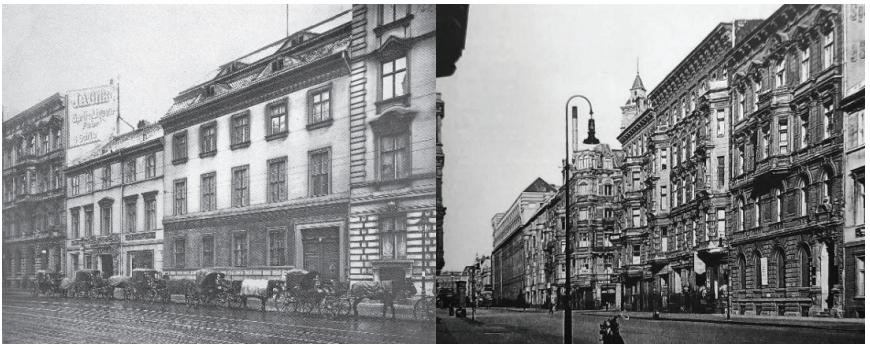


Fig. 115 – imagini cu insula din Berlin înainte de distrugerile provocate de cel de-al Doilea Război Mondial; imobilul din extrema stânga a primei imagini este același cu cel din extrema dreaptă a celei de-a doua imagini, iar imobilul aflat imediat în stânga acestuia în cea de-a doua imagine este singurul care se păstrează și astăzi

Noul *hof* berlinez proiectat de Rossi este construit în intervalul dintre cele patru străzi de pe conturul exterior și rețeaua interioară de incinte interconectate, curțile precis delimitate geometric și atent amplasate în masa construită. Proiectul Schutzenstrasse schițează o imposibilitate istorică și, poate, **reminiscența unui ideal politic *rossian* demult uitat: *hof*-ul devenit *schloss;*** tradiționala insulă rezidențială a lumii gotice devine o mare casă ridicată la rangul de reședință nobiliară, iar transformarea în cauză dă o nouă formă avântului *rossian* timpuriu preocupat cu democratizarea simbolică a monumentelor și clădirilor publice ale orașului.

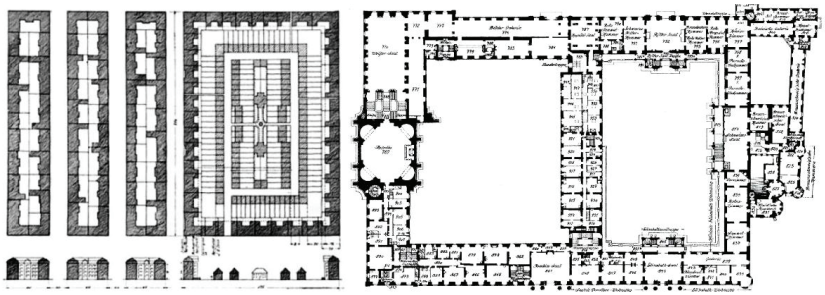


Fig. 116 – A (stânga) – planul propunerii de reconstrucție a unui *hof* Berlinez (*„Groß Berlin”,* B. Möhring, R. Eberstadt, R. Petersen, 1910) / B (dreapta) – planul palatului regal din Berlin (*„Berliner Schloss”*, Andreas Schlüter, 1689-1713)

Prilejul proiectării aproape de la zero a unei insule urbane dezvăluie așadar potențialul ascuns al celei mai banale permanențe a orașului – locuirea – de a deveni monument. În cazul Schutzenstrasse este vorba despre **materializarea unei situații imaginare ideale,** diferită de adevărul istoric al orașului, în care voința colectivă a cetățenilor pare să se fi materializat într-un neașteptat consens; surprinzătoarea ipoteză a punerii de acord a îngăduit, în limitele experimentului *rossian,* un destin comun al proprietăților private cuprinse în interiorul limitelor insulei.

Refuzul reconstituirii precise a contururilor fostelor parcele nu este doar o consecință a existenței unui unic investitor, ci și un prilej pentru completarea discursului împotriva imitării artificiale a creșterii istorice a orașului. În plus, așa cum a fost deja menționat anterior, situația este o **ipostază contrafactuală din punct de vedere istoric,** un cumul de circumstanțe imaginate care permite apariția în oraș a unui „falanster” sensibil denaturat. Așa se face că realitatea de dinainte de război a curților de lumină fragmentare se recompune în chipul grădinilor luxuriante sau în cel al curților de onoare care au strălucirea unui *palazzo.*

Curțile ansamblului Schutzenstrasse nu sunt însă doar o căutare ideologică sau o materializare a teoriei *rossiene* despre oraș, ci și un răspuns pragmatic la datele de temă ale proiectului prin dispunerea echivalentă a tronsoanelor edificiului și raportul just dintre adâncimea lor și deschiderea către cele patru incinte. Masa construită în care sunt decupate curțile este dispusă într-o manieră convențională ca edificiu cu dublu tract, de secțiune relativ constantă, cu camere orientate către exterior (spre oraș) sau către interior (spre curți).

Totodată, ordinea structurală și măsura încăperilor din proiect permite o necesară adaptabilitate funcțională a construcției; în condițiile unei supralicitări a potrivirii dintre contextul socio-politico-economic și convingerile lui Rossi, se poate observa cum mai vechile **idealuri personale de stânga se suprapun unui context eminamente capitalist care pare să valideze teza „naivității funcționalismului”.** Dimensiunea *rossiană* a insignifianței funcțiunii nu mai este acum verificată doar teoretic și istoric de volatilitatea oricăror exemple de arhitecturi cu direcții unice de utilizare, ci și de realitatea unui nou *statu-quo.*



Fig. 117 – A (stânga sus) – planul insulei cu siutația inițială de dinainte de război și proiectul propus de Rossi (cu roșu) / B (dreapta sus) – schițe preliminare pentru proiectul Schutzenstrasse / C (jos) – imagini din curțile interioare

Se poate spune până în acest moment că a fost descris mai ales contextul proiectului și alcătuirea lui în linii mari. Odată stabiliți acești primi parametri, poate fi acum studiată mai amănunțit natura elementului cel mai controversat și totodată stimulant al proiectului – **coaja exterioară** expusă către oraș, suprafața care dă chip artefactului. Învelișul insulei urbane este tributar unui anume **spirit propriu orașului gotic** caracterizat de imaginea fragmentată și discontinuă a fronturilor stradale. În mod evident, există o contradicție între falsa disociere a fațadelor segmentelor construite și realitatea proiectului total construit deodată, însă acest aspect este strâns legat de intenția lui Rossi de a **esențializa iconografic memoria orașului tradițional.** Va trebui insistat asupra clarificării acestui lucru mai ales datorită generalizării unei interpretări a proiectului care poate fi considerată drept eronată; se poate spune așadar că imobilul Schutzenstrasse este mult mai mult decât o pastișă istoristă indiferentă față de oraș, sau o banală reinterpretare a trecutului.

Fațadele ansamblului sunt, de fapt, o **reconstrucție analogică a Berlinului** prin asamblarea unor artefacte străine lui; Rossi reconstituie un Berlin plauzibil, și nicidecum un fals istoric, iar situația este similară Veneției *palladiene* din tabloul lui Canaletto, o ipoteză imaginară, dar verosimilă, a orașului din lagună. Proiectul nu este deci o refacere *„à la Berlinaise"* care caută să reproducă fidel stiluri istorice locale, ci un **elogiu adus orașului european printr-un asamblaj de factură gotică.** Din descrierea proiectului cuprinsă în monografie aflăm chiar de la Rossi însuși că ansamblul este tributar deopotrivă arhitecturii lui Schinkel și construcțiilor *haussmaniene* cu mansardă.[335] Totuși, atmosfera de inspirație clasică, gotică sau chiar bozartistă nu ține de particularități stilistice, ci pare să se sprijine mai degrabă pe imaginea generală a unui edificiu recognoscibil, o casă a cărei raportare la stradă și oraș este eminamente firească în ciuda soluțiilor tehnice moderne, a cromaticii aparent stridente sau a alterării dimensiunilor unor anumite elemente componente; în cele din urmă, este vorba despre același ciudat *deja-vu rossian* deopotrivă straniu și familiar.

[335] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 402-403

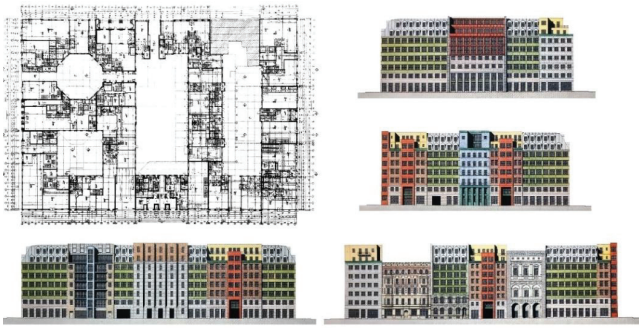


Fig. 118 – proiectul Schutzenstrasse – A (stânga sus) – plan parter / B (stânga jos, dreapta) – fațade spre străzile perimetrale reprezentate la aceeași scară cu planul / fațada din dreapta jos este cea de pe latura de Nord unde se găsesc atât construcția existentă care a supraviețuit războiului, cât și fragmentul *farnesian*

Cu toate acestea însă, există un element anume care trebuie discutat separat, anume segmentul proiectului de pe latura de Nord care reproduce la scară un fragment din fațada curții interioare a *Palazzo Farnese* din Roma. Până acum, **mijloacele de descendență manieristă,** chiar *michelangiană,* ale metodei *rossiene* erau adaptate discursului și repertoriului formal propriu în scopul regizării codependenței dintre oraș și arhitectură – Teatro *„Carlo Felice"* (revărsarea orașului în interiorul sălii principale), sau în folosul consacrării unui monument prin scara elementelor care îl alcătuiesc – *„Il Palazzo"* (peretele orb transformat în retablu cu colonade suprapuse și cornișă monumentală). În cazul Schutzenstrasse, filiația metodei *rossiene* cu Manierismul devine mult mai evidentă prin dublarea procedeelor deja încercate cu transpuneri propriu-zise de **citate arhitecturale *„à la manière de".***



Fig. 119 – A (stânga sus) – fațada curții interioare a Palazzo Farnese (ordinele clasice suprapuse) / B (dreapta sus) – fațada dinspre piață a Palazzo Farnese (cornișa monumentală) / C (stânga jos) – citatul *farnesian* prins între timpanele fațadei dinspre strada Schutzenstrasse / D (centru și dreapta jos) – pasajul de legătură dintre curtea octogonală și grădina centrală a ansamblului

Criticile aduse citatului *farnesian* reprodus ca atare „între ghilimelele" a două timpane laterale omit însă adesea să menționeze un lucru esențial, anume **amplasarea ranversată** a lui. Arhitectura clasică a curții interioare proiectate de Michelangelo este răsturnată către exterior și așezată la stradă în Berlin. Citatul manierist devine așadar un semn, o fereastră oarbă care dezvăluie ceea ce nu se vede, anume rigoarea geometrică a lumii idealizate din interiorul *hof*-ului, fără a fi însă o poartă către această lume.

Cornișa monumentală, prevăzută de Michelangelo spre exteriorul palatului din Roma, apare și în Berlin tot către exterior, însă este montată deasupra copiei parțiale a curții interioare. Acest lucru amplifică **natura contradictorie a semnului clasic,** transformându-l într-o ciudățenie a întregului asamblaj, o atenționare asupra faptului că, deși pare o imagine a Berlinului autentic, în fapt, este vorba doar despre martorii unei **fabuloase scenografii urbane analoge.** Se regăsește în proiect, totodată, încă un fragment din Palazzo Farnese atașat pasajului de legătură dintre curtea octogonală și grădina centrală. Deși s-a evitat folosirea în mod direct a acestei sintagme la proiectele precedente, trebuie menționat acum că este vorba în mod evident despre **colaj ca instrument ce aparține metodei de proiectare *rossiene* de tip *ars combinatoria.***

> *„Considerând întregul proiect drept un colaj arhitectural, am propus ca o parte a fațadei să amintească de un anume palat din Roma. Acest fel de a proiecta prin încrucișarea și suprapunerea referințelor poate fi întâlnit și la doi mari maeștri ai orașului Berlin: Schlüter și Schinkel."*[336]

Ciocnirea lumii gotice cu clasicitatea italienească vorbește despre coincidența dintre două lumi, suprapunerea a două tipuri de abordare și întâlnirea a două maniere etc. Această particularitate pare să fie o piesă fundamentală a metodei *rossiene* și, mai mult decât atât, **apropierea până la tangență sau totală suprapunere a două lucruri contradictorii** devine cu adevărat *intrigantă* în sensul *intrigii* unei reprezentații dramaturgice. Acest tip de interpretare literalmente teatrală devine esențială intensificării discursului *rossian* despre oraș ca *„mare teatru al vieții"*. În încercarea de a descifra fațadele proiectului Schutzenstrasse, vorbeam mai devreme, deloc întâmplător, despre **„coaja exterioară"** a clădirii; „coaja" este, de fapt, un colosal **montaj scenografic sub forma unei duble butaforii: teatrul gotic** al orașului, către exterior, și **teatrul clasic** al vieții interioare.

Acest mare decor scenic, departe de a fi simplă decorație arhitecturală, devine partea cea mai esențială a proiectului; artefactul poate fi redus pur și simplu la cele două suprafețe, iar existența intervalului dintre ele este mai degrabă una accidentală, sau cel puțin irelevantă pentru Rossi. **Ipoteza *rossiană* a arhitecturii-butaforie** poate fi explicată și de câteva dintre proiectele realizate spre sfârșitul anilor 1980 și începutul anilor 1990: alcătuirea „dulgherească" atehnică și ușor naivă a pavilionului octogonal din proiectul pentru birourile Disney din Orlando, Florida (1991), decorurile teatrale (Lucia di Lammermoor – Ravenna, Italia, 1986, Elektra – Taormina, Italia, 1992; Raymonda – Zürich, Elveția, 1993), sau proiectul-soră din Berlin, clădirea de birouri din Landsberger Allee care fusese comandată de aceiași investitori care finanțaseră și proiectul Schutzenstrasse.

[336] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 402-403

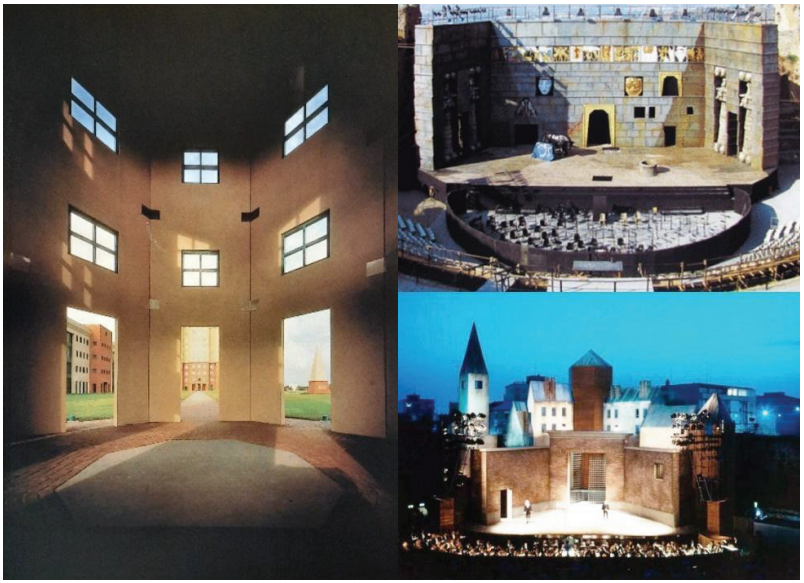


Fig. 120 – A (stânga) – pavilionul octogonal al birourilor Disney (Orlando, Florida, SUA, 1991) / B (dreapta sus) – decorul pentru Elektra de Richard Strauss (Taormina, Italia, 1992) / C (dreapta jos) – decorul pentru Lucia di Lammermoor de Gaetano Donizetti (Ravenna. Italia, 1986)

Arta decorului teatral a fost aproape dintotdeauna o imitație a arhitecturii, de la fundalurile teatrelor romane și până la faimoasele schițe ale lui Sebastiano Serlio; acest lucru poate fi observat însă și în cazul pieselor de teatru și al spațiilor scenice mai recente. Cuplul celor două proiecte din Berlin – Landsberger Allee / Schutzenstrasse – pare să se înscrie în categoria arhitecturilor-butaforie, un elogiu adus artei teatrale formulat prin calibrarea amănuntelor profesiei de arhitect și ale arhitecturii însăși la exigențele dramaturgiei. Arhitectura devine așadar o imitație a cadrului scenic teatral, deci o imitație de grad doi – **imitația imitației arhitecturii,** o situație care deschide dezbaterea legată de autenticitatea artefactului în raport cu copia, tipul sau modelul. Acest tip de atitudine îi permite lui Rossi să reproducă identic obiecte de arhitectură consacrate pe care să le înzestreze apoi cu noi înțelesuri.

Aldo Rossi renunță deci la alcătuirea proiectelor lui ca lucruri care ***par a fi*** palazzo, templu, portal, turn etc. și se orientează tot mai mult în direcția unor proiecte care ***chiar sunt.*** Așa se face că fragmentul care anunță configurația clasică a curților interioare ale proiectului Schutzenstrasse *chiar este* fațada clasică a unui faimos *cortile*, iar portalul-propilee din proiectul pentru clădirea de birouri din Landsberger Allee *chiar este* un monument clasic cu coloane dorice, și nu doar o trimitere discretă la o anume tipologie. Există apoi, desigur, și anumite aspecte ce țin de **detaliile tehnice constructive** ale proiectelor denumite arhitecturi-butaforie; pe lângă exuberanța cromatică și disoluția scării unor elemente, este vorba despre ipostaze ce par să aibă per total un **aspect artificial.** De cele mai multe ori este

vorba despre asamblaje și articulări mecanice de piese, încadraturi ce par confecționate meșteșugărește/dulgherește; butaforiile *rossiene* sunt similare unor subansambluri scenografice construite în atelier, decoruri monumentale ce par să poată fi detașate și demontate în bucăți, iar apoi transportate și reasamblate în alte locuri. Acest lucru este sugerat uneori chiar de articularea fragmentelor între ele sau de separarea lor clară cu piese intermediare, de materialele folosite, dar și de subtilitatea unor detalii mărunte – un exemplu bun în acest sens este decuplarea discretă de la pământ a obiectelor *rossiene* prin inserarea de nuturi tocmai la partea cea mai portantă a casei.

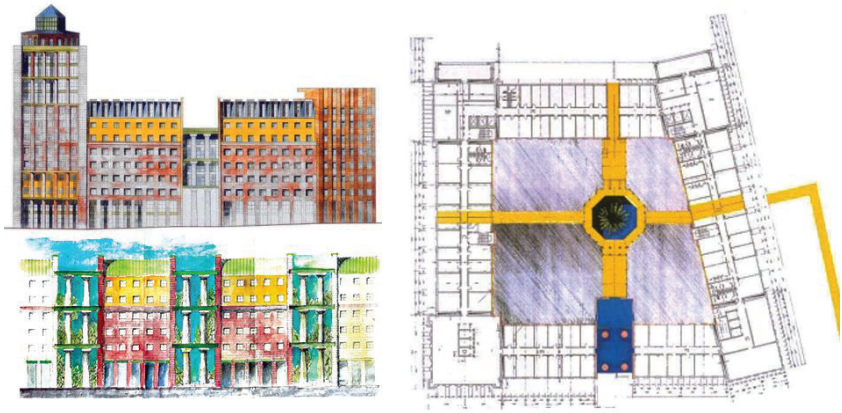


Fig. 121 – proiectul Landsberger Alee / A (stânga) – elevație cu colonada dorică și studii de fațadă / B (dreapta) - plan

Deși nu are o importanță deosebită pentru parcursul acestui capitol, merită totuși amintit un ultim aspect inedit legat de proiectul Schutzenstrasse. Rossi urma să onoreze prin prezența sa inaugurarea oficială a fragmentului *„La facciata Farnese”*, dar evenimentul din Berlin a fost adumbrit de moartea neașteptată a lui, care a avut loc chiar cu o zi înainte. Dramatismul situației a transformat festivitatea de onoare într-o solemnă ceremonie de comemorare. În spiritul discursului *rossian* despre coincidența de lucruri contradictorii și suprapunerea începuturilor cu sfârșiturile, este însă interesant să observăm cum episodul Schutzenstrasse pare să fie analog și totodată opus episodului *„San Cataldo”*. În ambele cazuri se discută despre proiecte alcătuite ca scenografii *rossiene* monumentale – teatrul morții (cimitirul din Modena) și teatrul vieții (orașul Berlin). Teatrul morții este precedat de accidentul tulburător care cristalizează gândurile lui Rossi despre proiect, în vreme ce fastul inaugural al teatrului vieții berlineze este cu adevărat pus sub semnul tragismului odată cu un alt accident care se dovedește a fi fatal.

Progetto di Ricostruzione del Teatro La Fenice

Venezia, Italia, 1997-2003

Proiectul din Veneția a fost elaborat în vederea reconstrucției teatrului *„La Fenice”* care fusese distrus în urma unui incendiu în anul 1996. Concursul și licitația publică pentru restaurarea teatrului au fost lansate la puțin timp după tragedia care lovise unul dintre reperele culturale cele mai importante ale orașului din lagună. După numeroase contestații și dezbateri în contradictoriu, se hotărăște ca soluția câștigătoare să fie cea a firmei de construcții A.T.I. Holzmann, realizată în colaborare cu Aldo Rossi. Din cauza unor neînțelegeri și a unor decalaje considerabile ale termenelor de predare, contractul inițial este anulat; proiectul lui Aldo Rossi rămâne încă valabil însă, în urma desfășurării unei noi etape de licitații publice, lucrările încep abia la data de 5 octombrie 2001 sub coordonarea unei noi antreprize care preia șantierul – A.T.I. Sacaim – C.C.C. – Gemmo Impianti – Mantovani.



Fig. 122 – A (stânga) – sala mare a teatrului *„La Fencie”* cu acoperișul prăbușit după stingerea incendiului din 1996 / B (dreapta) – imagine din interiorul teatrului din timpul începerii lucrărilor de șantier

Situația dificilă avea de-a face deci cu recuperarea unui artefact urban consacrat ca **emblemă culturală importantă** a Veneției, orașul în care se fixase, cu un secol înainte, sintagma ***„dov'era e com'era”.*** [337] Expresia deja renumită a devenit și motto-ul proiectului lui Rossi. Toate circumstanțele descrise stăteau, de fapt, sub pecetea reticenței venețienilor față de orice eventuale modificări apărute în oraș. Acest lucru a determinat o anume atitudine ezitantă a lui Aldo Rossi față de proiectul restaurării teatrului încă din primele clipe. Aflăm amănunte despre parcursul proiectului chiar de la colaboratorii lui Rossi de atunci, membrii fondatori ai biroului ARASSOCIATI din Milano și, totodată, arhitecții care s-au ocupat de coordonarea proiectului după moartea lui Rossi.[338]

[337] Sintagma *„com'era, dov'era”* (așa cum era, acolo unde era) a fost consacrată după momentul prăbușirii campanilei din Piața San Marco din Veneția (14 iulie 1902) și exprima dorința venețienilor de a reconstrui cu fidelitate simbolul orașului; reconstrucția campanilei a durat aproape zece ani.

[338] Biroul de proiectare Arassociati a fost înființat în 1997 de Marco Brandolisio, Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer și Michele Tadini, principalii colaboratori ai lui Aldo Rossi din Milano, care, după

Familiarizarea proiectanților și a constructorilor cu situația reală a făcut ca, dincolo de lozinci conservatoriste imprimate monumentelor importante ale orașului, teatrul să poată fi refăcut *acolo unde era,* însă cu siguranță nu într-o manieră total fidelă *felului în care era.* Cu excepția elementelor considerate a fi reprezentative – fațada principală, foaierul, sau sala mare – celelalte încăperi și spații secundare, în special cele aflate în aripile de la Nord și Sud de sala principală, urmau să fie restructurate și reorganizate. Chiar și privit în afara studiului de față, proiectul este un **caz paradigmatic de recuperare a unui monument** printr-o justă și delicată calibrare între mai multe tipuri de atitudini: conservare și renovare, reconstrucție filologică, restructurare și modernizare sau interpretare critică și intervenție nouă.

Toate tipurile diferite de abordare a proiectului sunt discutate, nuanțate și diferit dozate în fiecare dintre cele cinci piese importante ale teatrului: camerele apolinice din foaier, sala principală, turnul scenei, aripa sudică și aripa nordică. Elementele care alcătuiesc teatrul sunt dispuse cvasi-cruciform cu sala mare aflată chiar în centrul construcției. *Cavea* sălii mari nu mai lasă loc de reinterpretări *rossiene* de tipul celor practicate în cazul teatrului din Genova; sala este elementul simbolic, vechea bijuterie Rococo care se impune a fi restaurată întocmai cu înfățișarea ei cunoscută dintotdeauna. Pentru Rossi, sala mare a teatrului *„La Fenice”* era locul remarcabil surprins în debutul filmului „Senso” al lui Visconti, o adaptare a romanului lui Camillo Boito, a cărui acțiune avea loc în 1866, în timpul ocupației austriece a zonei Veneto. Scena care deschide filmul se petrece chiar în sala teatrului *„La Fenice”* în timpul operei *„Trubadurul”* de Verdi; locurile cele mai importante din sală erau ocupate de ofițerii austrieci, iar italienii de rând stăteau înghesuiți la balcoanele de pe contur. Opera este întreruptă de protestul neașteptat al naționaliștilor italieni care inundă *cavea* în care se aflau ofițerii cu manifeste și flori în culorile steagului Italiei, scandând în favoarea eroului național Alfonso La Marmora și a independenței Regatului Italiei – *„Viva La Marmora! Viva l'Italia”.* Scena este un simbol al rezilienței poporului italian și este inseparabilă de fascinația lui Rossi pentru *„Il Risorgimento”* și *„La Resistenza”.* Totodată însă, începutul filmului lui Visconti surprinde **spectacolul impresionant al răsturnării actului dramatic de partea cealaltă a cortinei** înspre adevăratul teatru, cel al realității orașului și locuitorilor lui.



Fig. 123 – cadre extrase din scena de început a filmului „Senso” (Luchino Visconti, 1954)

moartea lui Rossi, au continuat să lucreze în aceeași echipă și sub un nume care amintește de maestrul sub care și-au făcut ucenicia – A.R. Associati; detaliile despre proiectul teatrului „La Fenice” – https://www.arassociati.it/progetto/teatro-la-fenice-2/

Dincolo de încărcătura simbolică a scenei surprinse în filmul lui Visconti, vor fi parcurse în continuare detaliile proiectului analizând fiecare dintre cele cinci piese amintite. Fațada care corespunde accesului principal dinspre Campo San Fantin este cea care ține în spatele ei așa-numitele săli apolinice, foaierul și atriumul, **mecanismele detașării de oraș.** Renovarea încăperilor din zona foaierului este realizată într-o **manieră filologică,** prin utilizarea materialelor și a tehnicilor originale și restaurarea elementelor decorative de dinainte de incendiu. Totuși, în spiritul discursului *rossian* coagulat în jurul **puterii memorialistice evocative a fragmentului și ruinei,** Rossi păstrează pe alocuri anumite cicatrici discrete care să amintească tragedia care lovise teatrul venețian. Deasupra foaierului, în mansarda corpului de acces, se aflau anterior ateliere de producție și spații de depozitare; proiectul lui Rossi transformă aceste încăperi într-un mare salon pentru expoziții și evenimente culturale.

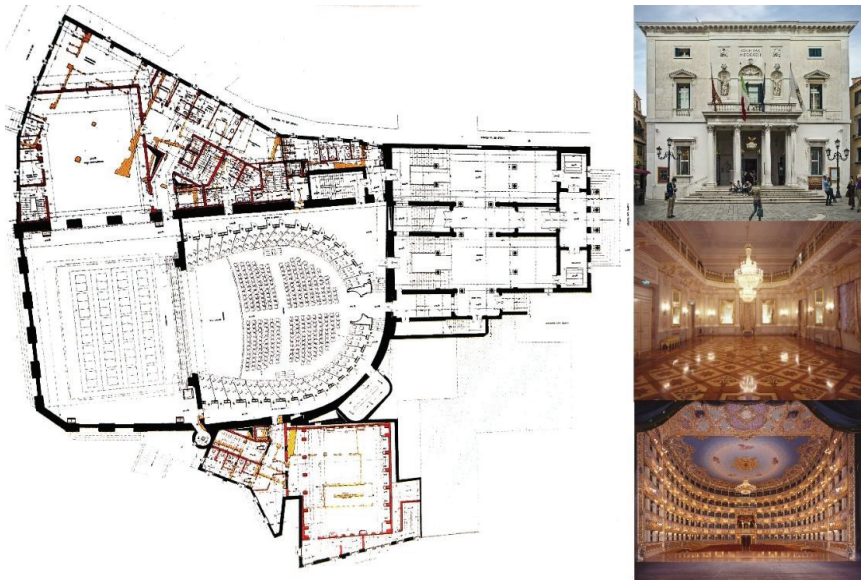


Fig. 124 – A (stânga) – planul teatrului *„La Fenice”* (cu galben – elemente desființate, cu roșu – elemente noi) / B (dreapta) – fațada principală a teatrului (sus) / sala apolinică de la primul etaj de deasupra intrării în foaier (mijloc) / sala mare văzută de pe scenă (jos)

Sala principală a teatrului a fost restaurată în baza unui studiu amănunțit al releveelor, documentației fotografice și proiectului original, recăpătându-și splendoarea. În același timp însă, proiectul a prevăzut și anumite ajustări și îmbunătățiri minore; mai precis, a fost suplimentat numărul încăperilor de repetiție și s-au făcut câteva modificări în ceea ce privește legătura dintre ele, zona orchestrei și scena propriu-zisă. Turnul scenic, ultimul element al triadei de piese despre care vorbeam și în cazul proiectului din Genova, a fost consolidat, modernizat și echipat mecanic conform standardelor moderne, iar aripa nordică a fost readaptată pentru a putea adăposti mai bine decorurile, culisele, vestiarele și sălile de repetiție.

În cazul fragmentului din partea de Nord, este interesant de urmărit felul în care se suprapun noile încăperi peste vechile ziduri de dinainte de incendiu. Piesa atașată la Nord de turnul scenic fusese inițial reședința familiei Lavezzera, iar încăperile vechii case erau determinate de alinierea ei la stradă, pereții fiind perpendiculari pe fațada principală. Odată cu proiectul lui Rossi, ordinea interioară a acestui fragment este răsucită și fixată în alcătuirea și **orientarea mecanismului scenic,** vechea casă fiind acum determinată de această nouă **ordine interioară,** și nu de stradă sau oraș.

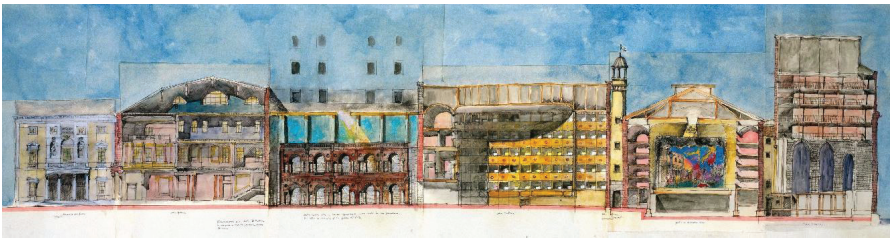


Fig. 125 – schiță desfășurată cu elevații/secțiuni prin încăperile principale ale teatrului *„La Fenice”* – fațada principală / secțiune prin foaier cu sălile apolinice și sala expozițională din mansardă / noua sală din aripa de Sud și citatul *palladian* / secțiune longitudinală prin sala principală a teatrului / secțiune transversală prin sala principală a teatrului și fereastra scenică / secțiune longitudinală prin turnul scenei cu cele trei arce ogivale care fac legătura cu aripa de Nord

Aripa sudică este cea desprinsă de aparatul scenei, fiind în imediata vecinătate a sălii mari. Aici se găsesc birourile administrative și tot aici se conturează prin proiectul lui Rossi un nou salon ce pare să aparțină și orașului, nu doar teatrului, **o cameră mare** cu acces propriu care poate funcționa paralel cu viața teatrului. Apartenența noii săli la viața orașului mai degrabă decât la lumea interioară a teatrului este **tradusă iconografic** printr-o imediată trimitere la proiectul lui Palladio pentru **Palazzo della Ragione din Vicenza.** Reîntâlnim din nou aici indicii ale tendinței metodei *rossiene* de a răsturna lucruri – dacă la Genova orașul se revarsă în sala mare a teatrului, iar la Berlin citatul *farnesian* este expus către stradă, în cazul proiectului pentru teatrul *„La Fenice”* se discută despre o reproducere a proiectului Palladian care decorează marea cameră publică a orașului. **Decorul urban devine însă decor teatral** confecționat din lemn la scara 1:3, **retablul unei noi săli publice a Veneției.**

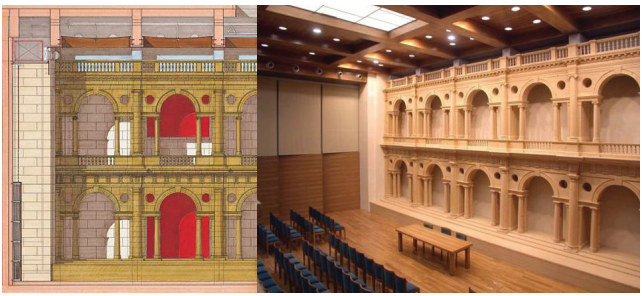


Fig. 126 – noul salon al teatrului, Sala Rossi – A (stânga) – elevația din proiect / B (dreapta) - fotografie

Încăperea interioară atașată teatrului devine ***piazza-simulacro,* o falsă-piață analogă** cu Piazza dei Signori din Vicenza și, totodată, un loc aflat simbolic sub autoritatea fațadei cu *serliane*, **garantul vocației civice** a sălii. Este nevoie aici de o scurtă digresiune în folosul lucrurilor anterior enunțate – **tradiția arhitecturii** în general, dar mai ales tradiția arhitecturii italiene, este consolidată istoric pe astfel de legături genealogice constituite odată cu **actul reflex al arhitectului de a repeta lucruri care îl precedă,** de a le imita din pură admirație și, uneori, chiar de a da nume evocative obiectelor obținute în urma acestui proces.

În cazul de față, este vorba despre o primă situație în care Palladio reformulează importanța *bazilicii* ca artefact excepțional al orașului cu o importantă funcție civică, făcând apel la casa mare a adunărilor publice din Antichitate și nu la istoria devenirii ei de după transformarea în templu al Creștinismului. Tot acest efort *palladian* se cristalizează sub forma dublei colonade cu logii monumentale așezate de jur împrejurul Palazzo della Ragione din Vicenza. Redefinirea *palladiană* a idealului comun al cetățenilor de a-și clădi casa mare, monumentul eminamente civic al orașului, devine în timp un simbol bine întipărit iconografic în memoria colectivă a italienilor, mai ales a italienilor din zona Veneto. Retablul sălii mici a teatrului *„La Fenice"* este un elogiu adus de Rossi acestei impresionante izbânzi a lui Palladio.

> *„Am modificat foarte puține lucruri – noua sală care are o bucată din Basilica Palladiana în fundal, un fragment frumos care reproduce atmosfera lumii venețiene; a fost o dorință de a recompune în interiorul clădirii un mod de viață eminamente venețian, o manieră captivă între istorie și invenție."*[339]

Invenția, deși pare a fi pentru Rossi o imposibilitate faptică, apare accidental de-a lungul procesului îndelungat descris anterior, o transformare anevoioasă care imprimă obiectului memoria inventării și re-inventării lui constante – *„serliana feniciană"* din lemn asamblată de Rossi în Veneția nu este doar o trimitere la proiectul lui Palladio, ci și la iterațiile anterioare acestuia. Chiar dincolo de consacrarea ei ca motiv recurent al Manierismului (Sebastiano Serlio, Raffaello, Giulio Romano etc.), *serliana* lui Rossi păstrează totodată memoria precedentelor antice (palatul lui Dioclețian din Split, templul lui Hadrian din Efes). Cu toate acestea însă, *serliana* lui Rossi este în primul rând *palladiană* pentru că nu este vorba doar despre o rezolvare clasică a unei colonade, ci despre semnificația ei pentru oraș așa cum a fost fixată de opera lui Palladio odată cu reinventarea bazilicii. Mărturia încântătoare a acestui proces este marcată poate și de consacrarea Palazzo della Ragione din Vicenza cu numele de Basilica Palladiana și, mai târziu, a Sala Nuova a teatrului *„La Fenice"* sub numele de Sala Rossi.

[339] Alberto FERLENGA, Aldo ROSSI, *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect,* Konemann, 2001, p. 423

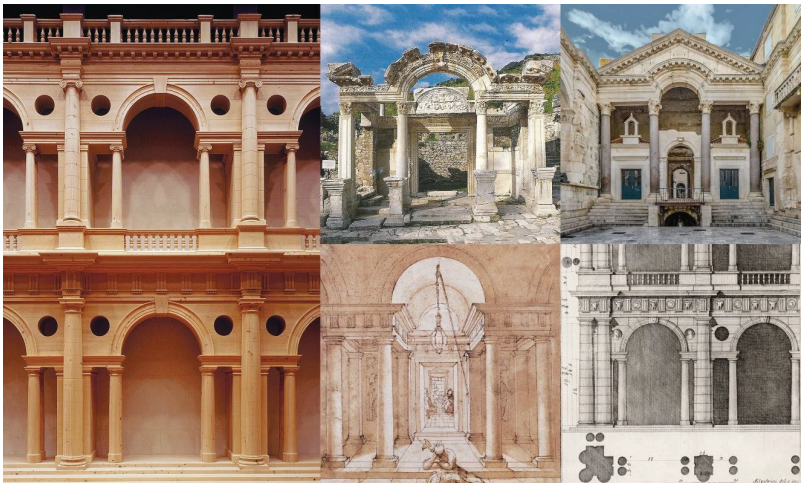


Fig. 127 – Serliana – A (stânga) – *„La Fenice”* (Aldo Rossi, 1997) / B (centru sus) – templul lui Hadrian din Efes (sec. II e.n.) / C (dreapta sus) – palatul lui Diocleţian din Split (sec. IV e.n.) / D (centru jos) – schiță perspectivă (Raffaello Sanzio, cca. 1500) / E (dreapta jos) – Basilica Palladiana din Vicenza (Andrea Palladio, 1546)

Serliana, elementul alcătuit dintr-un arc în plin cintru acompaniat de coloane cu arhitrave de o parte și de alta, devine deci **depozitar al unei memorii colective și, totodată, al memoriei profesiei;** *serliana* este un simbol ce pare să aibă capacitatea de a vorbi despre toate ipostazele devenirii sale și chiar despre autorii acestora și, mai mult decât atât, pare să poată imprima iterațiilor viitoare coordonate esențiale pentru alinierea la acest drum. Deși poate părea o exagerare atâta vreme cât este vorba despre un element de arhitectură, se poate spune că **povestea *serlianei* este analogă procesului prin care sunt conturate tipurile și modelele în arhitectură.**

Arhitectura se află, așadar, **sub autoritatea acestei situații ereditare** care descrie **datoria patrimonială a arhitectului.** Transferul patrimonial nu este unul liniar, de-a lungul acestui fir roșu al memoriei profesiei apar desigur și salturi, însă salturile nu se pot produce *din nimic.* Creația absolută, invenția *ex nihilo,* pare deci imposibilă, însă acest lucru nu trebuie înțeles ca un blestem, ci ca o binecuvântare, o legătură a arhitectului cu marele depozitar al memoriei colective a profesiei (semne, simboluri, ordine, soluții constructive, tipologii spațiale, modele etc.), dar și a culturii în general.

Chiar dacă **invenția este improbabilă,** dacă nu chiar imposibilă, ea **nu exclude posibilitatea adăugirii.** Aldo Rossi refuză ipostaza Veneției ca oraș a cărui formă este definitivă și invariabilă, la fel ca în descrierea lui Henry James – *„Nu mai poate fi spus nimic în plus despre Veneția!”.* Rossi admite că este imposibil să recreeze pasiunea și violența teatrului la fel ca în scena din filmul lui Visconti – *„Numai timpul poate imprima astfel de lucruri în arhitectură”* – însă recunoaște că situația teatrului *„La Fenice”* nu este ca orice altă restaurare într-un centru istoric:

*„Rezultatul acestui proiect va fi o restaurare în interiorul căreia cu toții ne vom fi lăsat nu doar o măsură a propriului talent, ci și o **discretă adnotare personală.** Arhitectura este făcută din atât de multe lucruri și atâția oameni încât poate teatrul este cea mai convingătoare formă de a o exprima pe deplin, iar arhitectul este un simplu regizor în tot acest asamblaj.*

*Am lucrat așadar pentru a reconstrui «La Fenice», nu doar pentru a repara un dezastru, ci pentru a recrea un monument al Veneției. O reconstrucție importantă chiar dacă afirmația lui Henry James pare să limiteze acest efort – așa cum o dovedește acest proiect, **va mai fi întotdeauna ceva de spus!**"*

Se poate spune acum, în completarea mărturiilor lui Rossi, că monumentul construit este nu doar simplă construcție, ci depozitar de memorie colectivă și, mai mult decât atât, sumă a memoriilor afective și a *„discretelor adnotări personale"* – **colecția de subiectivități și inflexiuni afective autobiografice** a tuturor autorilor trecuți, prezenți și chiar viitori, atâta vreme cât *„va mai fi întotdeauna ceva de zis"*, indiferent de faptul că acel ceva a mai fost zis înainte. Rossi vorbește în *„Autobiografia științifică"* despre pasiunea lui de a *„revedea aceeași piesă de teatru sau același film de mai multe ori, eliberat de nevoia de a-i cunoaște finalul"*[340]*;* observăm în entuziasmul mărturisirii lui potențiala frumusețe a repetării aceluiași cuvânt deja spus, saturația semantică despre care vorbeam în studiul teoriei sau, de ce nu, povestea *serlianei.* În cazul proiectului *„La Fenice",* discursul despre această dimensiune a tradiției în accepțiunea *rossiană* este încununat de festivitatea de redeschidere a teatrului din 2004 cu spectacolul *„La Traviata"* la un secol și jumătate după premiera capodoperei lui Verdi care avusese loc în aceeași sală din Veneția.

[340] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 38

Collezione Alessi

1980-1992

Înainte de a vorbi strict despre colaborarea cu compania Alessi, se va face o scurtă introducere în acest subcapitol pentru a putea amplasa mai bine proiectele artefact în opera lui Rossi, dar și pentru a stabili mai clar contextul istoric și cultural în care ele se încadrează. Noțiunea de artefact în teoria și practica *rossiană* este sensibil diferită de cea acceptată în mod convențional (ustensile, obiecte, recipiente, instrumente etc.), însă nu este vorba despre o definiție alternativă dată de Rossi termenului folosit, ci despre o amplificare și o extindere a sensului prin apropierea lui de definiția mai generală a lui, anume aceea de ***obiect produs de activitatea umană.***

Atât cafetiera din bucătărie cât și cupola monumentală sunt artefacte, obiecte artificiale confecționate de om, iar echivalența dintre cele două este o consecință directă a felului *rossian* de a vedea și înțelege lumea. Nu este vorba deci despre pură fabulație, ci despre particularități anume ale metodei de proiectare construite pe o atentă observare a lucrurilor, o atitudine față de profesie pe care Rossi însuși o numește ***„mărul lui Newton ca școală de arhitectură".***[341] Până acum s-a putut observa faptul că arhitecturile *rossiene* au fost adesea asimilate unor obiecte, confundându-se uneori chiar cu lucruri dragi din copilărie; **proiectele-artefact** devin însă instrumente veritabile care **desăvârșesc metoda *rossiană.***

Deloc întâmplător, majoritatea proiectelor-artefact imaginate de Rossi apar începând cu anii 1980, o perioadă în care, la fel ca în cazul proiectelor-bornă, **alegoria, alchimia, transgresarea și manipularea dimensiunilor fizice a obiectelor sau procedeele suprarealiste sunt coordonate principale, sau chiar certitudini ale metodei de proiectare.** Mai mult decât atât, nu de puține ori se întâmplă ca **proiectele-artefact să fie adevărate vehicule transcendentale ale discursului *rossian*,** ipostaze care se dovedesc a fi mai eficiente decât proiectele-bornă în studiul subconștientului, imaginației și memoriei – **lumea aflată *dincolo de* realitate** pe care Rossi se străduiește să o decripteze odată cu *uitarea arhitecturii*. Așadar, deși pot părea neînsemnate, proiectele-artefact sunt de fapt piese importante în studiul lui Rossi, iar încadrarea lor în contextul istoric și cultural este esențială unei înțelegeri depline a fenomenului.

Episodul colaborării cu compania Alessi este precedat de același context conturat de neajunsurile începutului de secol XX care au facilitat glisarea arhitecturii din zona artizanatului și a meșteșugului specializat înspre cea a producției industriale. Sinteza

[341] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 16* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992,* Electa/The Getty Research Institute, 1999)

absolută a aspirațiilor progresiste și a mirajului tehnologiei a fost deviza consacrată a lui Le Corbusier: ***„Une maison est une machine à habiter!”*** și, desigur neașteptata paralelă făcută între evoluția templelor grecești și transformarea treptată a primelor modele de automobile din *„Vers une architecture”*. În mod inevitabil, producția în masă a avut repercusiuni și în cadrul **designului de obiect,** un domeniu în care mecanizarea, standardizarea sau ergonomia s-au dovedit a fi mai posibile și care s-a bucurat chiar de cazuri remarcabile – școala Bauhaus.

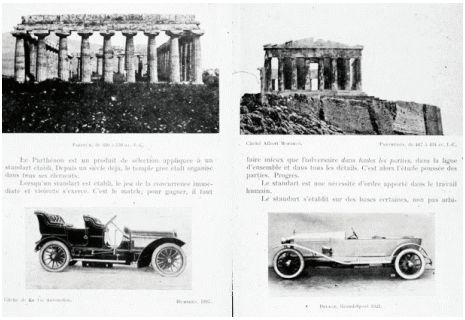


Fig. 128 – Comparația făcută de Le Corbusier în *„Vers une architecture”* între templele din grecești (Paestum/Atena) și automobile (Humber/Delage)

La fel cum Stilul Internațional a fost adoptat și adaptat cu circumspecție și moderație de grupuri de arhitecți de tip *„Gruppo 7”,* MIAR sau BBPR, **tradiția artizanatului italian va nuanța moștenirea modernistă** din domeniul designului de obiect. Aceste lucruri nu au însă de-a face doar cu o calitate sporită a industriei despre care discutăm, ci și cu o anume **atitudine critică.** Un episod important de pe parcursul acestui proces a fost cea de-a 39-a ediție *La Biennale di Venezia* (1980)*,* evenimentul în cadrul căruia a avut loc și prima ediție a expoziției internaționale de arhitectură coordonată de Paolo Portoghesi.



Fig. 129 – obiecte prezentate în cadrul expoziției *„L’oggetto banale”,* organizată de *Studio Alchimia* în cadrul *La Biennale di Venezia* (1980)

Pe lângă momentele excepționalele *„La Strada Novissima”* și *„Il Teatro del Mondo”*, două puncte cheie în istoria recentă a profesiei, a fost organizată în cadrul Bienalei și expoziția ***„L’oggetto banale”,*** organizată de ***Studio Alchimia,*** un grup din Milano înființat în 1976 a cărui misiune declarată era *„materializarea lucrurilor inexistente”;* din acest grup făceau

parte, printre alții, Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Andrea Branzi, Trix & Robert Haussmann și Michele De Lucchi. Expoziția din 1980 a fost un demers critic care aducea împreună obiecte din viața de zi cu zi, un **elogiu al banalității** materializat prin manipularea și alterarea lucrurilor ce aparțineau mai ales universului domestic: covorul, lampa, fotoliul, masa, fierul de călcat, cafetiera etc. Obiectele expuse **erau împinse dincolo de simpla lor utilitate** prin procedee și modificări superficiale, uneori exagerate, care confundau kitsch-ul cu înalta cultură și rațiunea cu emoția. În foarte multe dintre aspectele definitorii ale acestei mișcări culturale, *Studio Alchimia* a fost similar grupului *La Tendenza;* ambele inițiative căutau **un drum de mijloc, al continuității, între poziția modernișilor și cea a noilor radicali.** În final, inventarul de artefacte al expoziției *„L'oggetto banale"* părea analog repertoriului *rossian* și manierei raționalismului exaltat.

> *„Pentru Studio Alchimia obiectele sunt deopotrivă «obișnuite» și «neobișnuite». Naturalețea lor este cea care le ancorează în viața cotidiană, în realitate și anonimat, în vreme ce stranietatea le face să fie extra-ordinare, imprevizibile, accidentale și chiar metafizice."*[342]

Obiectele lui Rossi studiate în cadrul proiectelor-artefact se înscriu în familia de artefacte bizare descrisă de Alessandro Mendini. Dacă gândurile despre oraș și arhitectura *rossiană* par tributare atât realismului pitoresc al peisajelor lui Mario Sironi și încadraturilor metafizice ale lui Giorgio de Chirico, obiectele proiectate de Rossi par să se găsească la întâlnirea dintre naturile moarte pictate de Giorgio Morandi și neobișnuitele opere ale lui Picasso sau Duchamp, materializări ale procedeelor suprarealiste care au capacitatea de a pune lucrul banal într-o altă lumină și chiar de a-l ridica la rang de capodoperă artistică. Proiectele-bornă sunt ipostazele care vorbesc despre **recuperarea de factură *rossiană* a orașului,** în vreme ce proiectele-artefact dezvăluie preocuparea lui Rossi pentru **recuperarea universului domestic.**

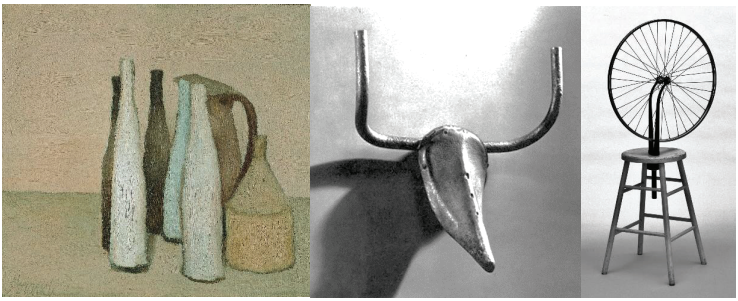


Fig. 130 – A (stânga) – Giorgio Morandi, *Natură moartă,* 1951 / B (centru) – Pablo Picasso, *Cap de taur,* 1942 / C (dreapta) – Marcel Duchamp, *Roată de bicicletă,* 1913

[342] Alessandro MENDINI, „Manifesto di Alchimia, 1985" extras din cartea lui Guia SAMBONET, *Alchimia,* Umberto Allemandi & C., Torino, 1987, p. 14-15

Acest preambul extins explică, pe de-o parte, încadrarea metodei *rossiene* într-un etos general al profesiei și, pe de altă parte, conjunctura prin care Rossi a ajuns să proiecteze pentru Alessi. Compania Alessi a fost înființată în 1921 de Giovanni Alessi odată cu deschiderea unui mic atelier artizanal care producea obiecte de uz casnic. Începând cu anul 1935, compania a fost condusă de fiul lui Giovanni Alessi, Carlo. Situația politică dintre anii 1950-1970 și tendința generalizată a unei orientări socialiste a fost un important factor decizional în schimbările care au avut loc în cultura italiană. Pe tot acest fond, compania Alessi s-a orientat în această perioadă din ce în ce mai multă spre o reacție critică împotriva consumerismului și a designului standardizat care încă mai funcționa după manualele moderniste.

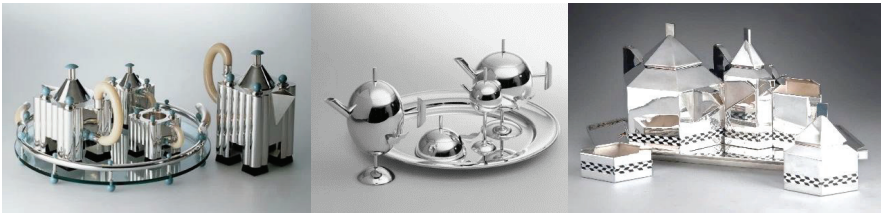


Fig. 131 – Alessi *„Tea & Coffee Piazza"* (1979-1983) – A (stânga) – Michael Graves / B (centru) – Alessandro Mendini / C (dreapta) – Paolo Portoghesi

Mai târziu, conducerea Alessi a fost preluată de nepotul lui Giovanni, Alberto Alessi, iar profilul atelierului s-a modificat, orientându-se în direcția **design-ului industrial comercial „de autor".** Aceasta este și perioada în care doi membri importanți ai *Studio Alchimia,* Ettore Sottsass și Alessandro Mendini devin coordonatori ai departamentelor tehnice și artistice ale companiei. Mendini este cel care va coordona proiectul ***„Tea & Coffee Piazza" (1979-1983),*** o inițiativă Alessi al cărei scop era proiectarea de 11 servicii de ceai sau cafea printr-o colaborare cu arhitecți de renume internațional – Michael Graves, Hans Hollein, Charles Jencks, Richard Meier, Alessandro Mendini, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Stanley Tigerman, Oscar Tusquets, Robert Venturi și Kazumasa Yamashita.

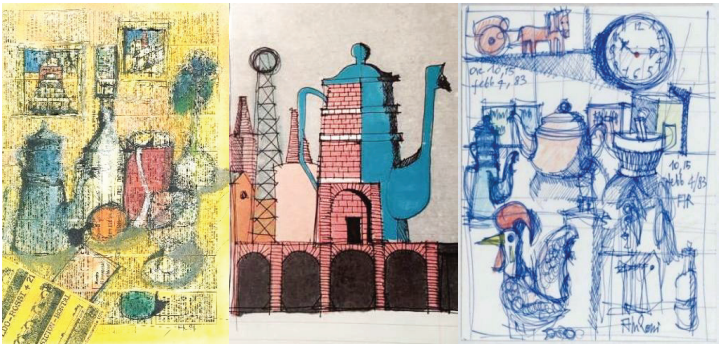


Fig. 132 – schițele lui Rossi cu cafetiere, ceainice, pahare, arhitecturi, jucării etc.

Proiectul oferea libertate totală invitaților să conceapă familia de obiecte conform propriilor afinități, **micro-arhitecturi asamblate ca peisaje urbane imaginare de dimensiunile unor jucării, obiecte suprarealiste aflate la granița dintre realitate și fantezie,** la fel ca aspirațiile exponatelor prezentate în expoziția organizată de *Studio Alchimia.* Rossi intră în contact pentru prima dată cu compania Alessi în 1980, la invitația lui Mendini. Aflăm amănunte ale acestei întrevederi chiar de la Alberto Alessi:

> *„Rossi părea foarte rezervat și chiar puțin suspicios față de lumea designului industrial cu care intra în contact pentru prima dată. (...) Era o după-amiază de martie și, la un moment dat, și-a deschis cu timiditate și o oarecare reticență caietele de schițe unde avea desenate multe cafetiere și tot felul de alte obiecte legate de cafea… în acel moment s-a deschis în fața mea o lume nouă minunată. Erau desene foarte diferite de cele cu care eram obișnuit la acel moment, schițe cu adevărat încântătoare pline de pasiune și, în același timp, simțeam în ele și prezența a ceva mai mult de atât care pare a fi dintotdeauna, ceva arhetipal."*[343]

Rossi nu obișnuia să-și traducă desenele în planșe tehnice hiper-descriptive și riguros detaliate, ci se mulțumea cu păstrarea ideilor sale în stadiul de *„desene imprecise în mod deliberat, dar deosebit de poetice"*[344]. În ciuda fascinației lui Alberto Alessi pentru personajul Aldo Rossi, aflăm că, din calitatea sa de director tehnic al companiei, Ettore Sottsass nu se lăsa deloc sedus de maniera *rossiană:*

> *„Îmi amintesc că, la un moment dat, unchiul meu Ettore și-a ieșit din fire și a început să strige către Aldo: «Chiar nu e posibil să ne dai niște desene tehnice în loc de toate schițele astea?». A fost singura dată când l-am văzut pe Aldo cu adevărat supărat și nervos; s-a ridicat în picioare în fața lui și i-a răspuns răspicat «Dacă vreți desene tehnice, atunci mergeți la Zanuso, nu veniți la mine!». Trebuie să spun însă că, după această neînțelegere, Ettore și-a reparat remarcabil greșeala; la următoarea întâlnire a comparat schițele lui Aldo cu picturile lui Morandi, iar acest lucru i-a mers direct la inimă. A urmat, desigur, o prietenie de durată între cei doi care a culminat cu contractarea lui Rossi în vederea proiectării vilei vărului meu Stefano din Verbania."*[345]

Proiectul *„Alessi Tea & Coffee Piazza"* a fost prezentat public pentru prima dată în 1983 în cadrul Centro Internazionale di Brera din Milano, respectiv la Galeria Max Protetch din New York, și s-a dovedit a fi un real succes. Colecția *„Tea & Coffee Piazza"* a fost produsă într-o serie limitată de doar 99 de seturi din argint pentru fiecare dintre cele 11 variante. Cu toate acestea, câteva dintre obiectele proiectate, în special cele desenate de Rossi și Graves, au avut un atât de mare succes încât au fost adaptate și pentru producția de serie sub o formă mai accesibilă publicului larg.

[343] Alberto ALESSI, *Officina Alessi,* Litopat, Verona, 2014, p. 66
[344] Ibid.
[345] Ibid.



Fig. 133 – Aldo Rossi - *„Tea & Coffee Piazza”* (1983) – A (stânga) – schițe preliminare / B (centru) – obiectele finale produse în 99 de exemplare / C (dreapta) – *„Il Teatrino Scientifico”* (1978)

Obiectele proiectate de Rossi pentru colecția *„Tea & Coffee Piazza”* au fost poate cele mai memorabile dintre toate. Setul era compus din patru obiecte: o cafetieră, un ceainic, o latieră și o zaharieră cu linguriță, toate închise într-un mic templu de cristal cu fronton, orologiu și stindard. Casa miniaturală care adăpostea obiectele lui Rossi era un **mic teatru prețios,** un obiect care amintea de *„Il Teatrino Scientifico”* și, totodată, o cutie de curiozități capabilă să devină altar, un **aparat fantastic** care avea capacitatea de **a ridica instrumentele banale ale obiceiurilor de zi cu zi la rangul de obiecte liturgice ale unui ritual deosebit.**



Fig. 134 – A (stânga) – schiță cu cafetiera emailă devenită arhitectură și fotografie cu ceainicul și cafetiera de tabla de pe cornișa șemineului din biroul lui Rossi / B (dreapta) - Aldo Rossi - *„Tea & Coffee Piazza”* (1983) – cafetiera, ceainicul, zaharieră, latiera și linguriță

Obiectele din cutia de cristal proiectate de Rossi aminteau de cafetierele și ceainicele franțuzești din tablă emailată care apar adesea în schițele lui. Variantele mai târzii derivate din obiectele pentru *„Tea & Coffee Piazza”* au fost mult mai **esențializate geometric;** cafetiera *„La Conica”* și ceainicul *„Il Conico”* sunt primele produse de serie lansate chiar un an mai târziu, în 1984. La fel ca în cazul titlurilor atent alese pentru proiectele înscrise de Rossi la concursuri de arhitectură, numele proiectelor-artefact sunt atent alese. În cazul cafetierei *„La conica”,* numele are o **dublă însemnătate;** este vorba, pe de-o parte, despre simpla descriere geometrică a obiectului și, pe de alta, despre un anume caracter

„laconic”[346] în sensul original al cuvântului, care face referire la **claritatea limbajului,** caracter **cvasi-auster** al vocabularului și, în general, tendința de a spune lucrurile cu **stoicism și concizie.** Astfel de particularități păstrează trăsăturile primelor proiecte-bornă alcătuite din asamblaje geometrice simple (Segrate, Scandicci, Parma etc.).



Fig. 135 – A (stânga) – cafetiera *„La Conica”* – schițe preliminare / B (centru) – cafetiera *„La Conica”* – obiectul final / C (dreapta) – ceainicul *„Il Conico”* – obiectul final

Mai târziu, în 1987, Rossi proiectează pentru Alessi ceasul de mână *„Momento”,* iar în 1993 apare și varianta acestuia sub forma unui ceas de perete. Nu există niciun exces de design care să îndepărteze ceasul de imaginea consacrată a unui simplu cadran circular împărțit în 12 sectoare. Cele două variante ale ceasului sunt, de fapt, **același obiect la două scări diferite** și, mai mult decât atât, pare că ceasul proiectat pentru Alessi este cel care apare în curtea școlii din Fagnano Olona sau în schițele cu interioare, pe frontonul clădirii din Perugia sau pe cel al micului teatru științific. Ceasul *„Momento”* este, din punct de vedere strict funcțional, instrumentul care măsoară cadența cronologică a timpului, însă pentru Rossi este ***memento mori,*** amintirea finitudinii lucrurilor și colecția de momente importante de pe parcursul vieții. Din acest motiv numele este din nou important, pentru că este vorba despre momente al căror interval cronologic este irelevant; nu **utilitatea mecanică a ceasului care subdivizează timpul cronologic în ore și minute** dă numele artefactului *rossian,* ci **capacitatea lui de a fixa *momente* în memorie.**



Fig. 136 – Ceasul de mână și de perete *„Momento”*

[346] Descrierea cafetierei *„La Conica”* proiectată de Aldo Rossi pentru compania Alessi – Fondazione Aldo Rossi, Milano – https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1980-1989/caffettiera-espresso-la-conica/

Momentul de maximă notorietate a colaborării lui Rossi cu compania Alessi vine odată cu proiectarea cafetierei *„La Cupola”* în 1988, o variațiune a latierei din 1983. În acest caz, numele reconfirmă **echivalența dintre arhitecturi și obiecte banale.** Cafetiera nu mai este doar o geometrie abstractă ci amintirea turlei lui Antonelli din Novara, domul din Maastricht sau un oarecare siloz industrial. Cum ceasul putea fi purtat la mână sau pe frontonul monumentalei clădiri publice a orașului, cupola poate fi purtată pe masă sau deasupra unui templu; **posibilitățile infinite** ale cafetierei lui Rossi nu mai depind de parametri dimensionali odată cu **disoluția scării,** ci doar de **limitele imaginației.** Predispoziția recipientului *„La Cupola”* de a deveni atât de **familiar** în atât de multe circumstanțe este, poate, și cheia succesului acestui obiect. Fizionomia cafetierei pare să aparțină dintotdeauna peisajului domestic italian, la fel ca în cazul tradiționalei *„Moka Express”* produse de firma Bialetti începând cu anul 1933.*„La Cupola”* este acompaniată în 1989-1990 de alte piese: zahariera, cafetiera de tip presă cu filtru, sau seturile de cești și căni, iar astăzi încă se află în topul celor mai bine comercializate produse Alessi.

Piesa *rossiană* care **dă lovitura de grație rigidității funcționaliste** din domeniul designului de obiect este oala de gătit *„La Cubica”,* lansată în 1991. Trebuie să ținem cont însă de faptul că erau deja mai bine de două decenii de când se semnase sentința funcționalismului modernist și că orice critică în această direcție era **mai degrabă o glumă** decât o contrapoziție sobră. *„La Cubica”* era promovată de Alessi ca *„vasul perfect pentru gătirea roșiilor cubice”* însă, dincolo de atitudinea ironică, obiectul completează deja renumita **triada *rossiană* cerc-triunghi-pătrat** / *„La Cupola”-„La Conica”-„La Cubica”.*



Fig. 137 – A (stânga) – cafetiera *„La Cupola”* – schițe preliminare / B (centru) – cafetiera *„La Cupola”* – obiectul final / C (dreapta) – oala *„La Cubica”* – obiectul final

În intervalul 1991-1992 Rossi proiectează setul de lămpi *„Prometeo”* alcătuit dintr-o lampă de birou și una de podea. Lămpile *„Prometeo”* sunt ecouri mitologice și amintiri despre titanul care a furat focul de la zei oferindu-l oamenilor și dând astfel naștere civilizației. Deși primele modele ale acestor obiecte produse de Alessi se aseamănă mai degrabă unor felinare urbane transpuse în interiorul locuinței, varianta din 1996 proiectată pentru Artemide desăvârșește **caracterul mitologic al obiectului** printr-un obiect care pare identic monolitului din filmul lui Stanley Kubrick, *„2001: A Space Odyssey”.* Asemănarea nu este întâmplătoare pentru că, și în cazul filmului lui Kubrick, este vorba despre un **artefact străin** capabil să declanșeze progresul omului și emanciparea lui. **Fizionomia alienantă și**

sobrietatea lintoului întunecat apare și în cazul obiectului proiectat de Rossi; totuși, spre deosebire de abstractizarea absolută a obiectului din Odiseea Spațială, monolitul lui Rossi pare să aibă **subtile tușe antropomorfizante** la fel ca o coloană cu bază și capitel.



Fig. 138 – lampa *„Prometeo”* – A (stânga) – varianta colaborării cu Alessi / B (dreapta) – varianta colaborării cu Artemide (parte a colecției *„Metamorfosi”*)

Colaborarea îndelungată a lui Rossi cu compania Alessi are anvergura unei colecții de artefacte al căror studiu critic poate oferi o imagine cvasi-completă asupra teoriei și practicii *rossiene* fără suportul altor piese/proiecte din exterior. Repertoriul de obiecte pare că surprinde concis totalitatea etapelor de formare și deformare ale metodei *rossiene* studiate anterior prin proiectele-bornă. Dincolo însă de importanța lor pentru studiul de față, poate că cea mai importantă calitate a obiectelor lui Rossi este faptul că par să aparțină dintotdeauna istoriei și memoriei colective; proiectele-artefact reușesc cumva să dobândească atât **familiaritatea cât și natura arhetipală** la care aspirau obiectele din expoziția *Studio Alchimia.*

Collezione Molteni / UniFor

1982-1994

Compania Molteni a fost înființată de Angelo Molteni în 1934 odată cu deschiderea unui atelier artizanal în orășelul italian Giussano. Spre sfârșitul anilor 1940, atelierul a crescut, transformându-se în timp într-o adevărată fabrică; tot în acea perioadă a început și producția de obiecte proiectate de arhitecți și designeri renumiți: Werner Blaser, Yasuhiko Itoh, Donato D'Urbino sau Carlo Volonterio. În 1968, compania Molteni, condusă de fiul lui Angelo, Carlo Molteni, a inițiat o colaborare de durată cu designerul Luca Meda, un prieten apropiat al lui Aldo Rossi, alături de care a lucrat pentru mai multe proiecte încă de la începutul anilor 1960: Centrul Administrativ din Torino (1962), proiectul pentru amenajarea și sistematizarea celei de-a XIII-a ediții a Trienalei din Milano (1964) etc.

În anii 1970, compania începe semnarea unor importante contracte internaționale pentru amenajarea sediilor a două ambasade din Arabia Saudită, respectiv a unui hotel din Egipt. În aceeași perioadă se înființează firma UniFor, o antrepriză-satelit condusă Piero Molteni, fratele lui Carlo Molteni. Compania UniFor s-a specializat în proiectarea pieselor de mobilier destinate locului de muncă și a birourilor modulare. Pe lângă Luca Meda, un alt colaborator important care trebuie menționat este Richard Sapper; la fel ca Rossi, Sapper colaborase și el cu compania Alessi.



Fig. 139 – prototipul *„La Cabina dell'Elba"* proiectat de Rossi pentru compania Molteni (1980)

Rossi își începe colaborarea cu firma Molteni în anii 1980, iar primul obiect proiectat este prototipul pentru ***„La Cabina dell'Elba",*** *„la piccola casa"* transformată în dulap, o piesă de mobilier care va fi perfecționată mai târziu alături de atelierul Bruno Longoni. Prima materializare *rossiană* a cabinelor de schimb de pe insula Elba este încă o formă neșlefuită a obiectului care va deveni atât de cunoscut mai târziu. Mai târziu, *„La Cabina dell'Elba"* va fi comprimată până aproape de dimensiunile unui stat de om, un simbol *rossian* al intimității absolute. La fel ca în cazul micului templu de cristal *„Tea & Coffee Piazza"*, cabina este un artefact autonom, micro-arhitectură conținută în interiorul casei familiei. **Lumea intimă a casei** este astfel, în accepțiunea lui Rossi, **un oraș alegoric,** un peisaj domestic analog celui urban, la fel ca o miniatură sau un teatru de păpuși. Așa cum a fost deja menționat anterior, toate aceste aspecte au legătură cu felul *rossian* de a privi și interpreta lumea într-o **manieră infantilă,** însă nicidecum indolentă. Pe fondul unei evidente **predispoziții ludice,** imaginarul *rossian* transformă lumea într-un **univers de tip Matrioșka** în care orașul se confundă cu casa, casa cu obiectul, obiectul cu trupul, iar în final toate se arată a fi nimic mai mult decât **reflexii ale lumii interioare.** Sub o formă sau alta, această atitudine poate fi intuită la multe dintre proiectele lui Rossi, dar mai ales la cele care fac parte din familia proiectelor-artefact și a proiectelor-himeră.



Fig. 140 – A (stânga) – scaunele din seria *„Teatro”* / B (centru) – schiță preliminară pentru scaunul *„Milano”* / C (dreapta) – scaunul *„Milano”* – obiectul final

Revenind la colaborarea cu firma Molteni, se va încerca numirea câtorva dintre cele mai importante obiecte proiectate de Rossi pentru compania din Giussano. În 1982 intră în producție scaunele *„Teatro”* și *„Capitolo”* proiectate de Rossi alături de Luca Meda, iar în 1985 se adaugă acestei serii și un model de pat. În 1987, Aldo Rossi proiectează scaunul *„Milano”,* un obiect surprinzător de familiar, la fel ca ceasul *„Momento”* sau cafetiera *„La Cupola”.* Indiferent că se poate vorbi sau nu despre tipologie și arhetip, obiectele lui Rossi reușesc să pară a fi **produse ale imaginarului colectiv** rutinat de mii de ani în ritualurile vieții de zi cu zi; multe dintre proiectele-artefact sunt imagini ce apar imediat în minte numai rostind cuvintele scaun, ceas sau cafetieră. Vorbind despre primele scaune proiectate pentru Molteni*,* Rossi însuși declară că *„sunt tipul de scaune care îți vin în minte când încerci să te gândești la un scaun”*[347].

În 1988 intră în producție o simplificare a scaunului *„Teatro”*, scaunul metalic *„Teatro Open”,* o piesă foarte ușoară și manevrabilă esențializată până la extrema unei producții de serie eficiente și rapide, iar seria de scaune este mai târziu completată de exemplarele produse în colaborarea cu firma-satelit UniFor. Scaunul *„Parigi”* (UniFor, 1989) este *„măsura domestică a camerei de lucru”*[348]*,* imaginea a ceea ce pare a fi un scaun rigid deformat și modificat pentru a fi confortabil. Scaunul *„Museo”* (UniFor, 1994) a fost proiectat pentru muzeul Bonnefanten în două variante: cu și fără cotiere. În cazul scaunului din Maastricht reapare discursul *rossian* al **configurațiilor osteologice** într-un obiect asamblat la fel ca scheletele din muzeele de istorie naturală, alcătuiri prinse cu scoabe metalice și articulate pentru a recrea ceva uitat sau pierdut. Aldo Rossi proiectează de asemenea și scaunul de lemn tapițat *„Platea”* pentru sala mare a Teatrului „Carlo Felice”.

[347] Descrierea scaunului proiectat de Aldo Rossi pentru compania Molteni – Molteni Museum – Sedia Milano (Aldo Rossi, 1987) – https://moltenimuseum.com/it/products/milano/

[348] Descrierea scaunului proiectat de Aldo Rossi pentru compania UniFor – Sedia Parigi (Aldo Rossi, 1989) – https://www.unifor.it/it/arredamento-ufficio/parigi



Fig. 141 – scaune produse pentru Molteni/UniFor – *„Teatro Open” / „Parigi” / „Museo” / „Platea”*

Alte piese de mobilier produse de Rossi pentru Molteni/UniFor sunt biroul *„Papyro”* (Molteni, 1989), o masă de lucru din lemn masiv cu compartimente și casete închise cu ușițe care-l fac să semene cu un **depozitar de tip *„cabinet de curiosité”*,** și masa *„Consiglio”* (UniFor, 1991) proiectată în tandem cu scaunul *„Museo”* pentru Bonnefantenmuseum din Maastricht. Pe parcursul acestei colaborări au existat însă și prototipuri care nu au cunoscut producția de serie: piesa de mobilier *„Era l'Ora”* (Molteni, 1994), un dulap pentru birou cu seif și ceas încorporat, sau piesa *„Segreto”* (Molteni, 1996), un obiect de depozitare cu ușițe „ascunse” pe fața laterală. Dintre toate proiectele-artefact proiectate pentru Molteni/UniFor, se poate spune că cele mai relevante pentru acest studiu sunt vitrinele *„Il Piroscafo”* (Molteni, 1991) și *„Cartesio”* (UniFor, 1994), respectiv scrinul *„Carteggio”* (Molteni, 1987).



Fig. 142 – A (stânga) – biroul *„Papyro”* și scaunul *„Milano”* / B (dreapta) – masa *„Consiglio”,* scaunele *„Museo”* și vtrina *„Cartesio”*

„Il Piroscafo” pare să fie o machetă la scară a edificiului *„Gallaratesse 2”,* marele depozitar, **muzeul de obiecte banale din interiorul casei sau chiar *„mașina de locuit”* a artefactelor universului domestic.** *„Il Piroscafo”* (limba română: vaporul cu aburi) este un elogiu *rossian* adus sursei inepuizabile de inspirație a arhitecților din Art Deco și Modernism, vârful de lance al tehnologiei și progresului de la sfârșitul secolului al XX-lea – vapoarele transatlantice cu motoare pe aburi. În același timp însă, *„Il Piroscafo”* este o altă ipostază mult mai directă a arhitecturii devenite obiect; deși s-a vorbit de mai multe ori despre ferestrele cruciforme din proiectele lui Rossi se poate observa acum că redescoperirea lor în obiectele de mobilier nu este pur întâmplătoare:

„Într-o după-amiază friguroasă, Luca Meda și Aldo Rossi se plimbau prin fața Centrului Fontivegge din Perugia. Discuția lor aprinsă a fost la un moment dat întreruptă brusc de priveliștea fațadei monumentale de sticlă, o adevărată relicvă arheologică a epocii industriale - «Cum ar fi să luăm fațada asta și să o transformăm înr-o piesă de mobilier?».”[349]



Fig. 143 – A (stânga) – fațada de sticlă din Perugia / B (dreapta) – *„Il Piroscafo”*

Cu ocazia Salonului de Mobilă de la Milano (1993), modulele corpului *„Il Piroscafo”* sunt reasamblate sub forma unui vapor, o **enormă jucărie scoasă din scară.** Legătura dintre clădirea din Perugia, vasele de croazieră transatlantice și vitrina produsă de compania Molteni pune din nou în evidență, mult mai clar decât înainte, **procedeul *rossian* al disoluției scării obiectelor.** Această particularitate, devenită deja laitmotiv, poate fi sesizată mai târziu în intervențiile altor autori; se observă, în aceste cazuri, procedee inverse care transformă scaunele Molteni *(„Parigi”/„Milano”)* în **apariții homerice care evadează din universul domestic și ocupă orașul** (Weil am Rhein, Germania, 2004; Milano, Italia, 2015). Astfel de instalații artistice nu trebuie judecate ca atitudini ironice postmoderniste, ci mai degrabă ca manifestări omagiale fidele spiritului suprarealist al operei lui Aldo Rossi.



Fig. 144 – scaunele *rossiene* expuse ca artefacte enorme în oraș – A (stânga) – scaunul *„Milano”* (Milano, Italia, 2015) / B (dreapta) – scaunul *„Parigi”* (Weil am Rhein, Germania, 2004)

[349] Carlo Molteni povestește despre felul în care gândurile lui Aldo Rossi și ale lui Luca Meda despre legătura dintre arhitectură și obiecte au dat naștere piesei „Il Piroscafo” – https://www.molteni.it/en/product/piroscafo

Scrinul *„Carteggio”,* proiectat cu doi ani înaintea biroului *„Papyro”,* dezvăluie pasiunea lui Rossi pentru **rânduirea și clasificarea lucrurilor.** Obiectele cu multe compartimente și mici camere conținătoare sunt, de fapt, reprezentări simbolice ale reflexului *rossian* de a ordona atent lucrurile, o **predispoziție taxonomică** evidențiată mai ales în cazul primului Aldo Rossi – *„Arhitectura orașului”. „Carteggio”* este muzeul redus la dimensiunile unui obiect de tip *kunstkabinett,* o ipostază a primelor muzee ordonate mai degrabă după criterii afectiv-subiective, decât după rigori științifice. Dimensiunile scrinului-muzeu sunt însă apropiate de cele ale colecționarului; dulapul pentru corespondență (limba italiană: carteggio) este, de fapt, corespondentul însuși, locuitor al casei și artefact analog omului. Este vorba din nou despre aceeași **subtilă antropomofizare a obiectului** despre care s-a discutat în cazul *„Prometeo”.*

> *„Carteggio este un fel de oglindire a figurii umane care solicită o conversație «de la om la om» și își dezvăluie discret disponibilitatea de a împărtăși secretele ținute la interior. Este un obiect care evocă o pasiune pentru clasificarea și ordonarea hârtiilor și documentelor învăluite în mister și intimitate.”*[350]



Fig. 145 – scrinul *„Carteggio”* cu o machetă a primei variante pentru Villa Alessi

Compania Molteni este firma care s-a ocupat și de restaurarea sălii mari a teatrului „La Fenice” din Veneția și, totodată, atelierul responsabil cu execuția *serlienelor* din *„Sala Rossi”.* O altă lucrare importantă, similară celei care reproducea fidel fațada proiectată de Palladio, este cea pentru retablul capelei funerare a familiei Molteni din Giussano. Proiectul îi aparținea tot lui Rossi, iar suprapunerea de arcaturi, ancadramente și coloane amintea de această dată de nișele columbariilor romane. La fel ca în cazul familiei Alessi, observăm în cazul Molteni un efort continuu de **reconciliere a tradiției artizanatului cu producția de masă și spiritul modern.** Aceste idealuri se suprapuneau aspirațiilor proiectului *rossian,* iar potrivirea ideologică este consolidată și de o legătură mult mai strânsă între Rossi și cele două familii. Apropierea în cauză este poate explicația faptului că Rossi ajunge să proiecteze capela funerară a familiei Molteni din Giussano și locuința familiei Alessi din Verbania.

[350] Descrierea scrinului proiectat de Aldo Rossi pentru compania Molteni – Molteni Museum – Cassettone Carteggio (Aldo Rossi, 1987) – https://moltenimuseum.com/products/carteggio/



Fig. 146 – A (stânga) – *serliana rossiană* din sala teatrului *„La Fenice”* / B (centru) – columbar roman / C (dreapta) – retablul din lemn din capela familiei Molteni din Giussano

În final, sunt necesare câteva observații suplimentare făcute cu privire la importanța pe care o au numele obiectelor proiectate de Rossi. Dulapul, masa, scaunul sau vitrina nu mai sunt doar simple instrumente, ci **obiecte evocative** puse sub sigiliul unor nume de orașe și locuri (Elba, Milano, Paris etc.); ele amintesc de monumente și clădiri (teatru, muzeu etc.), sau fac trimiteri la obiecte ciudate și chiar la noțiuni ambigue greu de reprezentat (vapor, consiliu, papirus, corespondență, secret). La fel ca în cazul capului de taur al lui Picasso sau în cel al fântânii lui Duchamp, numele și semnificația lui au **capacitatea de a glisa artefactul dincolo de banala lui utilitate.** Proiectele-artefact sunt învăluite, prin cuvânt, într-o aură metafizică care le transformă în **mecanisme ale memoriei și vehicule ale imaginației.**

Collezione Bruno Longoni

1983-1996

Asocierea lui Aldo Rossi cu atelierul de mobilă „Bruno Longoni” din Cantù se petrece tot datorită prieteniei lui cu Luca Meda. Deși episodul acestei colaborări pare de o mai mică anvergură decât cele discutate anterior, el este esențial în studiul operei lui Rossi. În primul rând, trebuie amintit faptul că este vorba despre un atelier artizanal, și nu despre o producție de serie de tipul celei întâlnite în cazul companiilor Alessi și Molteni. Se face deci referire nu la un drum de mijloc între tradiția artizanatului și designul industrial, ci la un **avanpost al meșteșugului tâmplăriei și dulgheriei în care artizanul este direct implicat în confecționarea artefactului.** Rossi însuși recunoaște că se află în fața unuia dintre bastioanele indiferenței în fața mecanizării și a improvizației:

> *„O piesă de mobilier este un amestec de formă, funcțiune, material și multe alte lucruri frumoase pe care putem la fel de bine să le atribuim arhitecturii. Obiectele din casă sunt – sau cel puțin ar trebui să fie – obiecte afective, atâta vreme cât mitul*

«do it yourself» a fost spulberat odată cu obiectele urâte pe care le-a produs. Artizanii își recâștigă așadar autonomia și virtuțile, dacă admitem că și le-ar fi putut pierde vreodată. Sunt doar câteva gânduri care îmi vin în minte când mă gândesc la atelierul Bruno Longoni."[351]

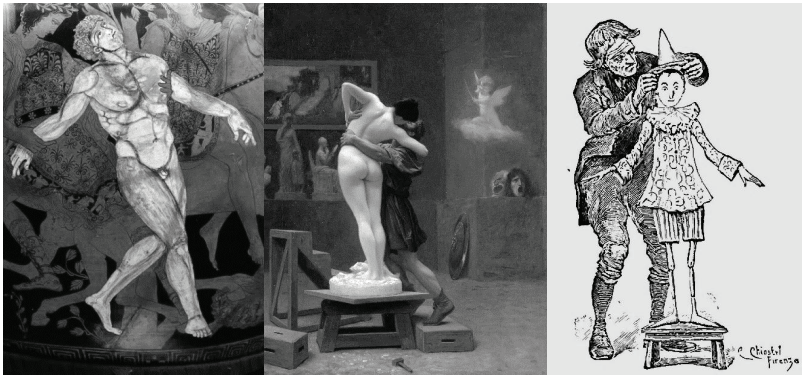


Fig. 147 – A (stânga) – automatonul gigantic din bronz, Talos construit de Hefaistos pentru a proteja insula Crate, sec. V Î.Hr. / B (centru) – Pygmalion și Galatea, Jean-Léon Gérôme, 1892 / C (dreapta) – Geppetto și Pinocchio, Carlo Chiostri, 1902

Colaborarea lui Rossi cu Bruno Longoni este momentul care desăvârșește forma consacrată a faimoasei *„La Cabina dell'Elba",* materializarea proiectului imposibil pentru *„la piccola casa".* Există o strânsă legătură între caracterul vernacular și arhetipal al *casei mici rossiene* și îndemânarea meșteșugarului de a o confecționa, ca printr-un fel de **ritual magic al însuflețirii materiei prime.** Metoda *rossiană* și apropierea ei târzie de procedee supra-reale/naturale, îndepărtate de rigorile științifice, îl identifică pe **artizan ca arhitect-alchimist prin excelență.** Pentru Rossi, meșterul este un personaj mitologic cu un profund atașament față de artefactul creat, **întâiul-tâmplar *(gr. arkhi-tektōn)*** făuritor de statui însuflețite (Pygmalion), asamblaje mecanice fantastice (Hefiastos), sau chiar copii-marionetă (Geppetto).

„Poate părea ciudat, dar când proiectez o piesă de mobilier îmi amintesc întotdeauna de acea bucată de lemn ciudată care ar fi putut deveni un obiect, apoi a fost sortită să fie transformată într-o marionetă și, în final, ajuns să fie Pinocchio."[352]

[351] Observațiile lui Rossi despre importanța artizanatului și fascinația lui pentru atelierul Bruno Longoni (15 aprilie 1993) – https://www.longonibruno.it/aldo-rossi

[352] Rossi face referire la primele rânduri care deschid povestea lui Pinocchio scrisă de Carlo COLLODI (Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino, 1883): *„– A fost odată... / – Un împărat! Se vor grăbi să mă întrerupă micuții mei cititori. / – Nu, dragii mei copii, v-ați înșelat. A fost odată o bucată de lemn. Nu era un lemn de mare preț, ci un lemn ca toate lemnele, din cele pe care iarna le punem în sobă ca să facem focul și să încălzim odăile";* povestea lui Pinocchio amintește de potențialul extraordinar, chiar miraculos, al celor mai banale lucruri (dimensiunea alchimică a obiectelor de zi cu zi) –

Întâlnirea lui Rossi cu atelierul din Cantù este analogă colaborării cu compania Alessi. În ambele cazuri este vorba despre circumstanțele fericite care permit **concretizarea unor gânduri *rossiene* obsesive în lucruri reale,** o evadare a obiectelor din imaginar și o transpunere a lor în proiecte artefact confecționate de meșteri specializați. În cazul cabinei de pe insula Elba construite de atelierul Bruno Longoni, fenomenul se aseamănă cu ceea ce s-a numit, în cadrul teoriei, *„la répétition différente”* (repetiția diferențiată) – un proces pe parcursul căruia obiectul recreat cu ocazia fiecărei copii este unic și irepetabil, pentru că mâna artizanului cioplește fiecare bucată de lemn într-o manieră sensibil diferită față de cea precedentă.

> *„M-am bucurat nespus să văd reiterațiile cabinelor mele pe care nu le consider copii, dimpotrivă, mă simt de parcă văd același lucru din nou și din nou și sunt încercat de același sentiment de uimire de fiecare dată. Cabina este o casă mică, ideea unei case pe care prietenul meu, Bruno Longoni, o construiește și o reinventează într-o manieră posibilă doar artizanului, abilităților sale manufacturiere și creativității sale.”*[353]



Fig. 148 – A (stânga) – *„Un altra estate”,* Aldo Rossi, 1979 – schițe preliminare pentru *„La cabina dell'Elba”* / B (centru) - *„La cabina dell'Elba”* – obiectul final produs de atelierul Bruno Longoni / C (dreapta) – imagini publicitare cu *„La cabina dell'Elba”*

„La Cabina dell'Elba” reușește să se materializeze sub forma idealurilor anunțate în *„Autobiografia științifică”*, neobișnuitul proiect-artefact devine **prototip pentru *„la piccola casa”* și materializare simbolică a arhitecturii fără loc în accepțiunea *rossiană*;** *locus*-ul casei mici este determinat de coincidența cavității interioare a obiectului cu trupul ocupantului ei (cabina de pe plajă, confesionalul, coliba sau chiar sicriul)[354]. Dulapul cu fronton produs de atelierul Bruno Longoni este una din cheile principale de înțelegere a proiectului Aldo Rossi, **modulul ordinului *rossian* de arhitectură** a cărui dimensiune nu

https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1980-1989/sedia-milano/; citatul a fost folosit recent în filmul de prezentare al expoziției „Aldo Rossi. Design 1960-1997” (29 aprilie 2022 – 6 noiembrie 2022, Museo del Novecento, Milano), ocazie cu care a fost expusă și marioneta atât de dragă lui Rossi, Pinocchio-ul din crochiurile lui

[353] Observațiile lui Rossi despre felul în care prindea viață fiecare *”Cabina dell'Elba”* în atelierul lui Bruno Longoni (10 ianuarie 1992) – https://www.longonibruno.it/aldo-rossi

[354] *„La piccola casa”* – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, 1981, p. 34, 41-43

poate fi niciodată universală; *casa mică* nu este determinată abstract de măsura unui unic om ideal, fie el Omul Vitruvian sau Modulorul, ci se raportează la **măsura indefinibilă dimensional a imaginarului subiectiv** al fiecărui ocupant în parte. *„La cabina dell'Elba"* este ca o cutie miraculoasă care se transformă în imaginația privitorului prin analogii alimentate de un amestec irepetabil de fantezie și memorie. Teoria și practica *rossiană* are un **puternic substrat umanist** construit pe un alt fel de ordin de arhitectură care se dovedește a fi aproape imposibil de definit. Angoasa acestei imposibilități este poate și motivul neîmplinirii tratatului *rossian* de arhitectură.

Spre deosebire de paradigma *vitruviană* a ordinelor de arhitectură în limitele căreia fiecărei coloane îi corespunde un anume tip de trup, **Rossi propune un nou model** în care ordinul nu este reprezentat simbolic prin ajustarea proporției și decorației unei piese monolit, ci printr-un obiect confecționat și **articulat tectonic** (G. Semper). Se poate spune că ipoteza *rossiană* a ordinului de arhitectură este una cu adevărat autentică atât prin **natura alcătuirii sale constructive,** cât și prin evidențierea unei măsuri esențiale adimensionale, **condiția fundamentală de a conține omul.**

Măsura modulului ordinului *rossian* este deci *„La Cabina dell'Elba",* un obiect bizar care, deși nu este **nici colibă primitivă, nici coloană,** pare să fie un ciudat amestec al amândurora. A fost deja stabilit faptul că *„la piccola casa"* este, în accepțiunea *rossiană,* unitatea minimă care poate conține omul. Trebuie spus acum că, la fel ca o coloană, cabina lui Rossi are un fel de a sta *pe* pământ și *înspre* cer; proiectul-artefact al casei mici are deci o **bază** – talpa fixată pe pământ care depășește conturul „coloanei", un **fus** – incinta minimă așezată vertical și delimitată de cele patru panouri din scândură de lemn și un **capitel** – șarpanta cu fronton și oculus care aduce lumină în interior și lasă privirea să iasă în afară.



Fig. 149 - A (stânga sus) – *„Vetrina AR4"* – schițe preliminare / B (centru sus) – *„Vetrina AR4"* – obiectul final / C (dreapta sus) – *„Portafinestra"* (Luca Meda, Molteni) / D (jos) - *„Sedia AR2 e tavolo AR5"*

Asocierea lui Rossi cu atelierul Bruno Longoni a produs însă obiecte demne de menționat și dincolo de excepționala *„La Cabina dell'Elba”*. Dintre celelalte piese de mobilier produse, mai merită menționată *„Vetrina AR4”* (1983), un obiect realizat din lemn de cireș și alcătuit din trei elemente dispuse vertical: o bază cu cinci sertare, o parte deschisă cu colonete cilindrice de lemn și o vitrină cu fereastră cruciformă. Piesa anticipează închiderile vitrinei *„Il Piroscafo”* (1991) și pare foarte similar unui corp de mobilier proiectat de Luca Meda pentru Molteni, *„Portafinestra”* (1989) – obiect al cărui nume poate fi tradus ca *Ușafereastră* și care are ceva din farmecul poveștilor cu **uși imaginare către lumi fantastice.** Direcția unei anume ereditățidintre piesele proiectate pentru Bruno Longoni și cele produse de compania Molteni se păstrează și în cazul setului cu masă și scaune *„Sedia AR2 e tavolo AR5”* (1984), o variantă cvasi-identică setului *„Museo”* și mesei *„Consiglio”* (1991).



Fig. 150 – A (sus) – colecția *„Fiorentino”* / B (jos stânga) – fațada Basilica di Santa Maria Novella / C (jos centru) – deocrația interioară de pe pereții încăperilor Palazzo Davanzati / D (dreapta jos) – interiorul capelei Sagrestia Nuova

Mai există însă o serie de obiecte apărute mai târziu în producția atelierului din Cantù, anume colecția *„Fiorentino”*, de altfel, singura în afară de cabina din Elba care a primit un nume și nu un cod de identificare. Dacă *„Il Piroscafo”* poate fi asimilat unei unități de locuit a peisajului urban captiv în interiorul locuinței, atunci dulapurile *„Fiorentino”* sunt **monumentele acestui oraș analog.** Piesele *„Fiorentino”,* aflate undeva la limita dintre arhitectură și sculptură, par tributare tradiției atelierelor renascentiste de tâmplărie; cornișa pronunțată amintește de turnul teatrului din Genova sau de fațada hotelului din Fukuoka, iar înfățișarea florentină este evidențiată nu doar de aparenta clasicitate a obiectelor, ci și de intarsia în „tablă de șah”, un tip de decorație caracteristică evului mediu târziu, Renașterii timpurii și chiar manierismului, fie că este vorba de încăperile din Palazzo Davanzati, de fațadele unor bazilici importante sau de pardoseala capelei Sagrestia Nuova. Dulapurilor-monument li se mai adaugă inițial o ladă de depozitare și o comodă cu uși glisante, două piese ce par să aibă **sobrietatea unor artefacte-monument de tip chivot / sarcofag,** iar apoi o comodă cu sertare și piesa *„Alfiere”*, noptiera-taburet ce pare a fi o masă de șah propriu-zisă și care poartă numele nebunului de pe tablă (limba italiană: alfiere). Toate piesele colecției *„Fiorentino”* sunt decorate cu același model în *„tablă de șah”,* la fel ca membrii aceleiași familii de nobili așezați sub stindardul unui stat italian autonom.



Fig. 151 – cabinetele proiectate de Aldo Rossi pentru colecția Intarsia

Ultimele piese realizate în cadrul colaborării cu Bruno Longoni împing limitele meșteșugului și tehnicii de execuție prin seria numită *„Intarsia”,* un grup de obiecte speciale din care fac parte și două cabinete proiectate de Rossi. O trăsătură aparte a acestor piese este **transformarea desenului convențional de arhitectură, prin repetiție, în element decorativ.** Reprezentările așa-numitelor prime semne ale limbajului arhitecturii *rossiene,* alcătuirile geometrice ale monumentului din Segrate, sunt desprinse de orice legătură cu obiectul reprezentat, abstractizate și transformate în semne ornamentale. Revenind la analogiile dintre noul ordin *rossian* de arhitectură și ordinele clasice, această eliberare a reprezentării de elementul reprezentat amintește de transformările produse odată cu transpunerea în piatră a templelor grecești – triglifii din marmură abstractizează imaginea capetelor de grinzi și a cuielor devenind semne autonome, pauze de „narațiune” între metopele sculptate.

Collezione Up & Up

1985-1987

Compania Up & Up a fost înființată în 1969, în orașul Massa din Toscana, Italia. Provincia Massa-Carrara este renumită în special datorită carierelor de marmură albă exploatate încă din Antichitate. Această zonă din Nordul Italiei moderne s-a bucurat de autonomie mai bine de trei secole și jumătate (Ducatul de Massa și Carrara, 1473-1829), iar istoria și destinul ei sunt indisociabile de **tradiția exploatării marmurei.** Marmura de Carrara era cunoscută în Antichitate cu numele de *„marmora luna”,* iar romanii o considerau un tip de piatră nobilă demnă de cele mai importante monumente ale imperiului: Pantheonul, columnele monumentale ale Romei etc. Filonul de albul cel mai pur se numea *„statuario”* și era folosit în special pentru sculpturile monumentale („*Pietà”,* Michelangelo, 1497); acest tip de piatră nu se mai găsește în zonă încă de la sfârșitul secolului al XX-lea, iar marmura extrasă astăzi din carierele din apropiere are nuanțe mai apropiate de gri, sau prezintă venaturi în tonuri mai închise la culoare.

Din anul 1979, compania Up & Up a fost cunoscută sub numele de UpGroup, iar anii 1980 au marcat începutul colaborărilor cu arhitecți și designeri de renume pentru producția de obiecte care să **medieze discrepanța dintre artizanat și producția industrială.** Este vorba despre același fenomen menționat și în capitolele anterioare și care avea desigur legătură cu minima rezistență a producătorilor italieni în fața globalizării și a potențialei pierderi a unei tradiții meșteșugărești mai mult decât evidente. Câteva dintre numele colaboratorilor UpGroup din această perioadă au fost deja amintite în subcapitolele anterioare: Michele de Lucchi, Ettore Sottsass, Alessandro Mendini sau Aldo Rossi. Absorbirea procedeelor specifice producției industriale în interiorul unui fel deja consacrat de a produce obiecte de calitate este specific Italiei sfârșitului de secolul XX și, dincolo de faptul că a reprezentat un răspuns firesc al companiilor care căutau să supraviețuiască schimbărilor care aveau loc, acest fenomen a stabilit totodată **premisele unei noi clasicități tipic italiene** care este încă de referință și astăzi mai ales în domeniul designului.



Fig. 152 – A (stânga) – o masă clasică de secol XIX, din lemn, cu picioare strunjite / B (dreapta) – masa *„Rilievo 2”* proiectată de Aldo Rossi pentu UpGroup

Colaborarea lui Rossi cu compania UpGroup se întâmplă în intervalul 1985-1987 și se concretizează printr-o serie de piese de mobilier care completează direcția formulată până acum pe baza proiectelor-bornă și a proiectelor-artefact. În cazul acestei colaborării, poate mai mult decât în situațiile anterioare, legătura dintre obiecte și proiectele de arhitectură este una mult mai evidentă, iar acest lucru se datorează poate și materiei prime, marmura, un material a cărui rezistență în timp pare să se potrivească **discursului *rossian* despre permanența artefactelor.** Obiectele proiectate de Rossi pentru UpGroup vor fi grupate în trei familii separate ce corespund fiecare unei anumite idei esențiale: mesele *„Rilievo”*, micro-arhitecturile *„Sannazzaro”* și *„Tabularium”*, respectiv încadraturile de piatră *„Elba”* și *„Sillogismo”*.

Piesele *„Rilievo 1”* și *„Rilievo 2”* sunt două mese identice, una realizată complet din marmură, iar cealaltă având doar blatul din marmură și picioarele din lemn. Aspectul clasic al meselor are o legătură directă cu numele pentru că, deși nu este vorba despre o reproducere dimensional exactă a unui model consacrat, cele două obiect amintesc totuși de mesele tradiționale de secol XIX-XX cu picioare strunjite. În accepțiunea lui Rossi, așa cum este deja cunoscut din *„Autobiografia științifică”*, **releveul nu este procedeul mecanic care reproduce precis un obiect dat, ci mai degrabă un ecou familiar,** dar vag indiscernabil, interpretat inexact, dar familiară, un **artefact-analog,** însă nicidecum identic; în acest caz, masa este proiectul-artefact a cărui imagine cunoscută devine prilej al întâmplării evenimentului familial.

> *„Arhitectura este vehiculul unui eveniment pe care ni-l dorim, chiar dacă acesta ajunge să aibă loc sau nu. (...) Din acest motiv dimensiunile unei mese sau ale unei case sunt importante – însă nu în felul în care considerau funcționaliștii, nu pentru că ar facilita o anume funcțiune, ci tocmai pentru că stabilesc premisele pentru atâtea altele.”*[355]



Fig. 153 – masa *„Rilievo 1”* proiectată de Aldo Rossi pentu UpGroup

[355] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 3

Releveul recreează deci masa banală, dar și pe cea festivă/ceremonială, iar obiectele proiectate de Rossi pentru UpGroup devin astfel **semne ale imaginarului colectiv.** În același timp însă, masa este *platea* suspendată deasupra a patru coloane, tipsia pe care stau așezate artefactele și instrumentele ritualurilor de zi cu zi, mici arhitecturi și edicule care se confundă adesea cu obiecte banale în schițele lui Rossi: servicii de ceai și cafea, cești și pahare de cristal, platouri și farfurii, tacâmuri și argintării etc. În acest caz, releveul *rossian* este procesul prin care **obiectul familiar al universului domestic,** masa, teatrul mic-dejunurilor, al zilelor de duminică și al serilor de sărbătoare, este transformat într-un **monument din marmură de Carrara**.

Chiar dacă acest lucru nu este evident la o privire generală a teoriei și practicii lui Rossi, masa este un artefact esențial în decriptarea etosului *rossian.* Dincolo de aprecierea artefactului propriu-zis, Rossi este fascinat, poate chiar într-o măsură mai mare, de frământarea și agitația vieții din jurul mesei:

> *„Legătura dintre aparatus* și moarte se reconfirma prin fraze banale ca «apparechiare la tavola», adică a pune masa, a o pregăti și aranja. (...)"*[356]
>
> **apparatus* – din latină: *ad-* (înspre, către) + *parare* (a pregăti) / *adparare* – a pregăti pentru ceva

Apparatus se află însă și la originea cuvântului „aparat" cu sensul de mecanism sau dispozitiv, iar pentru Rossi această coincidență are capacitatea de a transforma masa într-un instrument propriu-zis al casei, o **mașinărie scenică a teatrului domestic care pregătește decorul indispensabil derulării vieții cotidiene,** de la cele mai obișnuite activități și până la evenimentele cele mai solemne sau intime.



Fig. 154 – teatrul domestic și masa în familie –filmul Amarcord (Federico Fellini, 1975)

[356] Ibid., p. 5

„Din acest moment am început să privesc arhitectura ca pe un instrument care permite desfășurarea lucrurilor. Trebuie să recunosc că, pe parcursul anilor, conștiința acestui lucru mi-a hrănit continuu interesul pentru propriul meșteșug, mai ales în cazul celor mai recente proiecte în care am încercat să proiectez clădiri care să poată deveni vehicule pentru evenimente."[357]

Această exaltare a lui Rossi în fața banalei mese reapare și în amintirile despre Sacro Monte di Somasca. Dioramele din interiorul capelelor par să descrie **momente suspendate în afara timpului cronologic normal,** o ipostază încântătoare pentru tânărul Rossi recunoscută mai târziu în atmosfera din tablourile lui Edward Hopper.

„Această suspendare pe care o simțeam trezea în mine fiorul unui ciudat entuziasm; mi-aș fi dorit să păşesc dincolo de gratii și să îmi aşez deasupra feței de masă de la Cina cea de Taină unul dintre obiectele dragi mie, să-mi depășesc condiția de simplu trecător. (...) Când am văzut prima dată opera completă a lui Edward Hopper la New York am simțit că sunt transpus din nou în locul acelor miracole atemporale cu mese pregătite pentru eternitate și pahare care n-au mai fost niciodată băute, lucruri care sunt nimic mai mult decât ele însele."[358]

Imortalizarea mesei clasice în marmură este releveul *rossian* care recreează această **suspendare a artefactului într-un alt timp, *„masa pentru eternitate"*** din tablourile renascentiste, **masa-monument,** altarul sau chiar catafalcul atâtor sculpturi din marmură. În același timp, la fel ca în cazul templelor grecești anterior menționate, pietrificarea obiectului construit în mod tradițional din lemn este cu atât mai simbolică și semnificativă acestui *alt timp* cu cât este o bizarerie, un efort nefiresc de a nu ține cont de natura meșteșugului și a materiei tocmai pentru a imortaliza pentru totdeauna un anume moment printr-un anume artefact.



Fig. 155 – „masa pregătită pentru eternitate" și suspendarea într-un alt timp – Cina cea de Taină, Sacro Monte di Varallo (Capella XX)

[357] Ibid.
[358] Ibid.

„Sannazzaro” și *„Tabularium”* fac parte din cea de-a doua categorie de obiecte, **micile arhitecturi din interiorul casei.** *„Sannazzaro”* este o piesă a cărei unică utilitate este dată de capacitatea de a fixa în loc documente și foi de hârtie aflate pe masa de lucru. Greutatea artefactului din piatră nu ține doar de parametri gravitaționali, ci și de rezonanța numelui care amintește de locul de proveniență al familiei marchizilor care au condus timp de secole provincia Massa-Carrara – Sannazzaro de' Burgondi. Numele care evocă vechea aristocrație, autonomia administrativă și independența teritorială, se întâlnește cu măiestria pietrarilor din Carrara sub forma micului obiect *rossian,* o **machetă-chivot** care pare să amintească de porticul din Piazza della Pilotta, Parma (1964), dar mai ales un **fragment geologic** din inima muntelui devenit **simbol al apartenenței la loc și tradiție.**

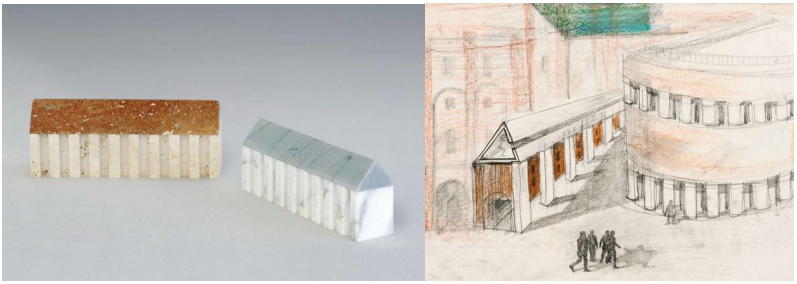


Fig. 156 – A (stânga) – obiectele *„Sannazzaro”* / B (dreapta) – proiectul lui Rossi pentru Piazza della Pilotta

Spre deosebire de *„Sannazzaro”,* obiectul de piatră care depozitează memoria feudalității, mica bibliotecă din marmură *„Tabularium”* evocă unul dintre cele mai importante edificii ale Romei imperiale, construcția care adăpostea arhiva și birourile administrative și unde astăzi se află Capitoliul. Vechiul Tabularium din Roma antică este astăzi substructura actualului sediu administrativ, iar **septurile acestei infrastructuri ciclopice** care adăpostea la un moment dat documentele cele mai importante ale Imperiului Roman sunt transfigurate în obiectul lui Rossi în rețeaua de **lastre subțiri de piatră** puse împreună pentru a asambla proiectul-artefact *rossian.*

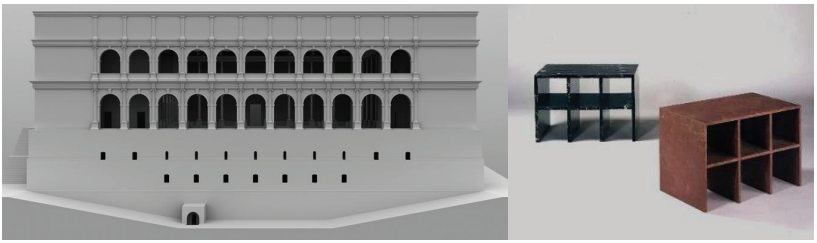


Fig. 157 – A (stânga) – clădirea arhivelor din Roma Imperială – Tabularium / B (dreapta) piesele *„Tabularium”* proiectate de Rossi pentru UpGroup

Ramele de fotografii cu cornișă sau fronton *„Elba 1”* și *„Elba 2”*, dar și rama de oglindă *„Silllogismo”* sunt importante pentru studiul de față în special datorită faptului că se constituie ca materializări propriu-zise ale discursului *rossian* despre **imagine, imaginar și memorie,** dar și ale unor procedee ce aparțin metodei lui Rossi, dedublarea **lucrurilor, analogia** etc. Mai mult decât atât, este vorba în această situație despre proiecte-artefact cărora pare să le fie **suprimată cea de-a treia dimensiune;** eliminarea acestui parametru echivalează cu îndepărtarea capacității conținătoare a obiectelor, iar acest lucru le transformă mai degrabă în ecrane, ferestre sau uși, suprafețe bidimensionale care, pe de-o parte, **separă două lumi,** fie ele reale sau imaginare, dar în același timp **semnalează și evidențiază posibilitatea întâlnirii lor,** la fel ca în cazul cortinei care desparte scena de sala teatrului.



Fig. 158 – A (stânga) – fotografia unei fotografii cu construcții lacustre din Versilia (Aldo Rossi, *„Autobiografia științifică”,* p. 28) / B (centru) – rama din marmură *„Elba 1”* / C (dreapta) – rama din marmură *„Elba 2”*

În cazul pieselor *„Elba”,* este vorba despre o **celebrare monumentală cu cornișă sau fronton** a încadraturii care prezintă amintirea unui moment capturat pe film fotografic, **o imagine suspendată într-un alt timp,** la fel ca dioramele biblice din Somasca. Pentru Rossi, ramele din marmură sunt **ferestre ale memoriei și vehicule ale rememorării,** din acest motiv, poate nu este întâmplător faptul că numele acestor obiecte amintește de vacanțele de vară petrecute într-unul dintre cele mai dragi locuri ale vârstei copilăriei, insula Elba.

„Sillogismo” este însă un obiect a cărui semnificație este mult mai complicată și chiar cvasi-tautologică. Rama pentru oglindă sculptată în marmură este elementul bidimensional analog cu *„La Cabina dell’Elba”.* Mai mult decât atât, așezarea ei pe podea o transformă într-o **poartă monumentală cu fronton care dedublează lumea** și o oglindește odată cu privitorul care este pus în fața neverosimilei sale copii. A fost deja amintită, odată cu amănuntele discuției despre posibilitatea unui ordin *rossian* de arhitectură, coincidența dintre *„la piccola casa”* și trupul ocupantului ei. Acest amănunt va fi util în încercarea de a decripta numele curioasei oglinzi. Care este deci *silogismul* și care sunt cele două afirmații care ar putea implica o a treia?



Fig. 159 – A (stânga) – *„Sillogismo”* (Aldo Rossi, UpGroup, 1985) / B (dreapta) – *„La Cabian dell’Elba”* (Aldo Rossi, Bruno Longoni, 1982)

Știm că obiectele *rossiene* sunt adesea privite ca arhitecturi; și în acest caz, **artefactul cu fronton este arhitectură.** Obiectul din marmură delimitează însă suprafața care imită imaginea personajului aflat în fața ei, deci imaginea privitorului se confundă cu cea a artefactului și, în consecință, **artefactul este și personaj.** Finalmente, dacă artefactul este atât personaj, cât și arhitectură, înseamnă că **personajul este și el, la rândul lui, arhitectură.** Toată această confuzie amețitoare transformă oglinda lui Rossi într-un ciudat aparat capabil să formuleze afirmații existențiale despre posibila autenticitate sau inautenticitate a realității. Totuși, trebuie recunoscut faptul că aceste turnuri tipic *rossiene* de sensuri și interpretări nu ascund profunzimile unor adevăruri rostite cu dificultate de un tratat de filozofie, ci par mai degrabă învăluite în farmecul întâmplărilor alegorice din capodopera lui Lewis Carroll, *„Alice's Adventures in Wonderland”* (1865). Observăm din nou cum **regresia infantilă,** ca trăsătură importantă a metodei *rossiene,* reușește să pună oglinda *„Sillogismo”* în aceeași familie de obiecte cu trăsături cvasi-antropomorfice în care se află și *„Prometeo”, „Cartegio”* sau *„La Cabina dell’Elba”,* un **repertoriu bizar de personaje ce aparțin unei lumi fantastice imaginare.**

Collezione ARP Studio

1987

Dacă în cazurile precedente, colaborările unor companii sau ateliere cu arhitecți și designeri țineau de o **recalibrare a meșteșugului** și de o punere a lui în acord cu posibilitățile tehnice și afinitățile estetice ale momentului, în cazul demersului pornit la inițiativa grupului ARP Studio se discută mai degrabă despre o inițiativă care își propunea protejarea unei **tradiții artizanale arhaice,** un meșteșug care aparținea patrimoniului mondial și care se afla la acel moment în pericol de dispariție. Sub coordonarea arhitectului Peter Pfeiffer, ARP Studio

dorea să stabilească premisele unei colaborări care avea să pună într-o nouă lumină tradiția țesutului de covoare și cuverturi din Sardinia.

Dintre artiștii, arhitecții și designerii invitați pentru a face parte din acest demers au făcut parte, printre alții, Arduino Cantafora, Michele De Lucchi, Alessandro Mendini, Bruno Minardi, Ettore Sottsass și Aldo Rossi. Cei 24 de participanți erau invitați să reinterpreteze într-o manieră proprie tehnica specifică acestui tip de țesături, propunând chiar modele decorative noi și particularități estetice calibrate propriilor maniere și afinități. Experimentul din jurul acestui reviriment cultural a însemnat traducerea tuturor propunerilor din schițe și desene în tipare pentru tapiserii care urmau să fie executate manual de membrii comunității de țesători din Zeddiani. Tot acest proces s-a concretizat sub forma colecției *„Taccas. Nuovi Tappeti Sardi"* expusă inițial în cadrul Muzeului Etnografic din Nuoro și apoi în alte orașe ca Frankfurt sau Londra.



Fig. 160 – *„Taccas. Nuovi Tappeti Sardi"* – Luigi Veronesi / Alessandro Mendini / Arduino Cantafora / Michele de Lucchi

Inițiativa ARP Studio era similară colecțiilor *„Intarsia 1/2/3"* realizate în cadrul atelierului Bruno Longoni. În principiu, dacă în cazul colecției *„Intarsia"* fiecare arhitect/ designer era invitat să decoreze suprafața ușilor aceleiași piese de mobilier (cabinetul cu două uși), colecția *„Taccas"* presupunea decorarea aceleiași suprafețe cvasi-bidimensionale a covorului sau, mai bine spus, a tapiseriei. Toți participanți aveau la dispoziție aceeași „pânză albă" pe care să o acopere cu semne, desene, imagini etc.

> „Îmi dau seama cu uimire că, dintre toate proiectele la care lucrez acum, lucrurile care mă fascinează cel mai mult sunt aceste desene de pe covoarele din Sardegna."[359]

Propunerile lui Rossi pentru colecția *„Taccas"* explorează din nou calitatea propriilor desene și schițe de a **depăși condiția de abstractizări grafice** ale proiectului de arhitectură și de a deveni **semne autonome, simboluri și decorații eliberate de utilitatea lor** ca reprezentare convențională a realității prin proiecții pe planuri bidimensionale. Eliberarea reprezentării de lucrul reprezentat pare să aproprie alcătuirile decorative *rossiene* de hieroglifele unui limbaj necunoscut.

[359] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 35* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992,* Electa/The Getty Research Institute, 1999)



Fig. 161 – evoluția alfabetului latin – A (stânga) – scrierea proto-sinaitică / B (centru) – alfabetul fenician / C (dreapta) – o formă arhaică a alfabetului latin

Acest drum al înstrăinării simbolurilor derivate din desenele lui Rossi pare să meargă în sens opus evoluției alfabetului latin modern, o convenție a scrierii derivată din hieroglifele proto-sinaitice care numeau lucruri din natură și obiecte esențiale supraviețuirii omului și care, mai târziu, s-au grupat pentru a denumi lucruri mai complexe ca acțiuni sau emoții (alfabetul fenician); în cele din urmă, acest parcurs a transformat semnele în simple reprezentări grafice ale unor foneme, simboluri eliberate complet de semnificația lor arhaică (literele alfabetului grec și latin).

> *„Mi-e foarte clar că expoziția «Taccas» este ocazia unei eliberări, chiar în ciuda încărcăturii sale culturale de origine punică, feniciană, ebraică, sau de altă natură."*[360]



Fig. 162 – *„Taccas. Nuovi Tappeti Sardi",* Aldo Rossi – *„Monumento" / „Il Portico" / „Sovenir d'Afrique"*

Una dintre tapiseriile desenate de Rossi, covorul *„Monumento",* este decorată cu reprezentări esențializate ale monumentului din Segrate și, într-o manieră similară, se poate observa colonada monumentală a proiectului pentru Piazza della Pilotta repetată obsesiv și imprimată pe covorul *„Il Portico"*. Tapiseria *„Souvenir d'Afrique"* descrie o incintă care pare a fi curtea ușor modificată a proiectului din Chieti, o ipostază alternativă în care „templul" acoperit în șarpantă este înlocuit de cubul gol al cimitirului din Modena. O altă piesă importantă din colecția de covoare *rossiene* este tapiseria *„Interno con Colonne Doriche",* un elogiu discret adus arhitecturii clasice prin reprezentarea coloanelor robuste înconjurate de pereți din zidărie de cărămidă.

[360] Ibid.



Fig. 163 – A (stânga) – *„Il Cortile Rosso”* / B (centru) – *„Tappeto Nuragico”* / D (dreapta) – statuete preistorice din Sardinia (Civilizația Nuragică)

Covorul *„Il Cortile Rosso”* este o dedublare a planului școlii din Fagnano Olona, însă tapiseria *„Tappeto Nuragico”* este cea care se apropie cel mai mult de eliberarea totală numită anterior. În această ultimă ipostază, rotonda din curtea școlii este eliberată de genealogia ei clasică de orice trimitere către arhitectură, iar brațele tentaculare nu mai pot fi asimilate unor corpuri de clădiri; nu pare că se face referire la planul primelor încercări ale proiectului din Fagnano Olona, ci mai degrabă la o bizară suprapunere de configurații osteologice *rossiene* transformate în reprezentări rupestre, personaje sau schelete ce amintesc mai degrabă de statuetele-idol ale primei civilizații din Sardegna.

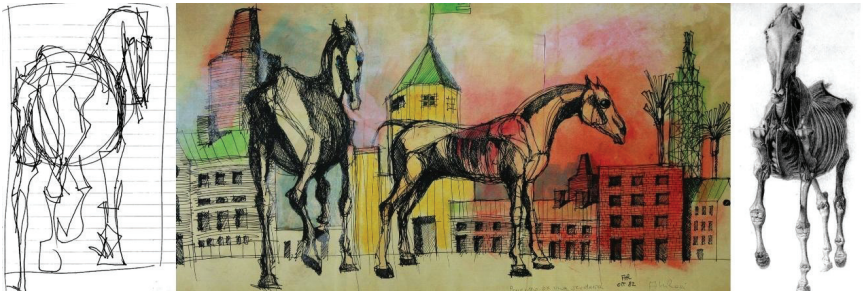


Fig. 164 A (stânga) – schiță pentru tapiseria *„Cavallo”* / B (centru) – Aldo Rossi, schiță (1982) / C (dreapta) – studiu anatomic al unui cal văzut din față (G. Stubbs)

O ultimă tapiserie care nu a mai ajuns să fie produsă părea să se înscrie în linia acestor reprezentări naturaliste similare primelor semne, simboluri și hieroglife; nu mai era vorba însă despre o esențializare geometrică zoomorfă/antropomorfă, ci despre un „releveu” *rossian,* o reproducere după faimoasele studii anatomice pe cai desenate de pictorul englez George Stubbs. Imaginile inspirate din gravurile lui Stubbs apar adesea în schițele lui Rossi în care deconstrucția anatomică a calului este pusă în paralel cu arhitecturile *rossiene* și cel mai adesea cu proiectul cimitirului *„San Cataldo”*.

„În Sardegna caii par să amintească despre o altă lume demult apusă. Calul este arhetipul unui trup, imaginea simbolică a unei imposibilități, o imposibilitate pe care noi occidentalii o recunoaștem ca parte a vieții

(...)

Am renunțat însă la acest tip de desen diferit de toate celelalte, chiar dacă era desenul care îmi plăcea cel mai mult."[361]

Vorbind despre tapiseriile *„Taccas",* Rossi amintește despre importanța acestui demers ca inițiativă colectivă a unui grup de oameni în sensul recuperării unui lucru care poate fi uitat sau pierdut definitiv. Acest efort colectiv duce inevitabil discursul despre tapiserii în zona discuției despre neîmplinirea proiectului *rossian* și alcătuirea lui fragmentară care așteaptă noi completări:

„La fel ca o pictură, un edificiu, sau un roman, cartea devine un artefact colectiv; un proiect pe care oricine îl poate modifica în fel și chip, indiferent de intenția inițială a autorului. Imaginea este clară, la fel ca în nuvela lui Henry James, «Desenul din covor», însă fiecare o percepe și o interpretează diferit."[362]

*

Studiul proiectelor-artefact *rossiene* evidențiază, la fel ca în cazul proiectelor-bornă, faptul că arhitectura lui Rossi se înscrie în contextul extins al **unei intenții generale colective de a restabili o punte cu momentul premodern,** fără a respinge progresul tehnologic și parametrii economici, sociali și politici care descriu sfârșitul secolului al XX-lea și, totodată, fără a refuza anumite modificări ale standardelor estetice. Invenția *din nimic* pare să lase loc recuperării tradiției și continuității firești, un efort colectiv depus în sprijinul **consolidării vocației arhitectului ca făuritor de artefact –** de aici și fascinația pentru artizanat. Trebuie spus însă că tot acest proces este unul **eminamente critic,** diferit într-o foarte mare măsură de mișcări culturale de tip *„Arts and Crafts"* și revirimente istoriciste. Este vorba, de fapt, despre un **spirit post-modern** sau, altfel spus, ceva mult mai mult decât căutarea unui nou *„-ism"* pur stilistic.

Proiectele-artefact sunt cele care completează **pragmatismul științific și vocația academică** a primului Rossi – ***artefactul* ca piesă importantă a noii teorii a orașului** – cu un tip de cunoaștere directă a artei și arhitecturii prin familiarizarea celui de-al doilea Rossi cu meșteșugurile destinate confecționării obiectelor banale (tâmplărie, metalurgie, țesătorie etc.). – ***artefactul* ca produs artificial fabricat de om.**

[361] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 35* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992,* Electa/The Getty Research Institute, 1999)
[362] Aldo ROSSI, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 13

„Dintr-un anume moment al vieții mele, am început să consider meșteșugul și arta ca fiind o descriere a lucrurilor, dar și a noastră înșine.”[363]

„Atunci, spre ce aș fi putut aspira în meșteșugul meu? Cu siguranță spre lucrurile mărunte, fiind conștient că posibilitatea celor mărețe era exclusă din punct de vedere istoric.”[364]

[363] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 1
[364] Ibid., p. 23

Proiecte de graniță

Il Teatrino Scientifico

1978

Înainte de a vorbi despre *„Il Teatrino”*, trebuie spus că proiectele încadrate în această categorie se găsesc în preajma momentului-pivot T^0, iar acest lucru nu este deloc întâmplător. Dincolo de faptul că ele se află la **hotarul dintre obiecte și edificii,** proiectele de graniță sunt, totodată, mărturii concrete ale modificărilor care au loc în lumea interioară a lui Rossi, poziționându-se incert la convergența dintre „cei doi Aldo Rossi” și concretizându-se ca **artefacte alegorice și himere** aflate la capătul unui bizar și îndelungat **proces de apropriere și desăvârșire definitivă a dimensiunii metafizice a proiectului *rossian,* a procedeelor suprarealiste și a sensibilităților spirituale/alchimice.**

Cronologic vorbind, primele proiecte-himeră au fost doar simple reprezentări grafice, imagini experiment – *„Città Analoga”* (1976), *„Architettura assassinata”* (1974-1976); odată cu micul teatru științific, himerele încep să se elibereze de coordonatele imaginarului *rossian* și să se transforme în obiecte reale. Această descătușare și „incarnare” de imagini și gânduri lăuntrice, ce aparțin mai degrabă subconștientului și visării decât dimensiunii științifice a profesiei, este surprinsă cu măiestrie de observațiile lui Diogo Seixas Lopes despre opera lui Rossi făcute odată cu decriptarea și interpretarea gravurilor *„Melancolia I”* (Albrecht Dürer, 1514) și *„Somnul rațiunii naște monștri”* (Francisco de Goya, 1799):

> *„Personajul lui Goya ațipește, iar, pe măsură ce adoarme, se ivesc din el, ca dintr-un coșmar, o sumedenie de bestii; un tablou iconic în **care fragmentele imaginației invadează, acaparează și destituie gândirea rațională.** «Somnul rațiunii naște monștri» detronează «Melancolia I» ca reprezentare picturală a melancoliei.*
>
> *Dürer analizează **proiectul umanist al Renașterii** și imortalizează **introspecția** ca sentiment coincident **idealului cunoașterii empirice a lumii.***
>
> *Pe de altă parte, Goya arată, în mod paradoxal, partea mai întunecată a iluminismului – odată cu **profețirea idealurilor științifice** ca sursă a reformării societății și culturii, se construiește și o contradictorie **sensibilitate față de natura absurdă și irațională a lucrurilor;** acest lucru își va găsi resursele expresive în **estetica sublimului.”**[365]*

[365] Diogo SEIXAS LOPES, *Melancholy and Architecture. On Aldo Rossi*, Park Books, Zürich, Elveția, 2015, p. 44-45



Fig. 165 – A – *„Melancolia I”* (Albrecht Dürer, 1514) / B – „Somnul rațiunii naște monștri” (Francisco de Goya, 1799)

Se poate spune că alăturarea propusă de Diogo Seixas Lopes, arhitectul portughez care a fost unul dintre cei mai avizi admiratori ai lui Rossi, este cea mai frumoasă, concisă și clară descriere a **suprapunerii *rossiene* dintre destinul științific al cunoașterii și depășirii orașului și capriciile subiective ale raționalismului exaltat și uitării arhitecturii;** comentariul-balama care face din cele două gravuri (Dürer/Goya) un impresionant diptic închinat ipotezei celor doi Aldo Rossi este imaginea iconografică a chipului himeric *rossian* – cercetătorul umanist și, totodată, poetul romantic. O imagine analogă acestei alăturări, care dezvăluie o atitudine asemănătoare față de arhitectură și oraș printr-un vocabular similar micului teatru științific este gravura lui cu Serlio cu scena tragică (orașul rațional și ordinea clasică ideală), scena comică (orașul ca descătușare a imaginației și a repertoriului formal) și scena satirică (decorul eminamente natural).

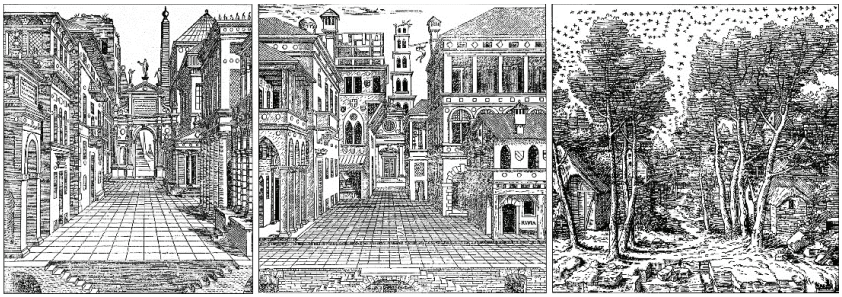


Fig. 166 – Scena comică, scena tragică și scena satirică (Sebastiano Serlio, 1545)

Proiectele de graniță sunt, se pare, creaturile fantastice din gravura lui Goya transferate realității, dar, în același timp, unele dintre ele sunt și instrumentele acestui transfer. Așadar, se vorbește aici despre ipostaze **imaginare, artefacte și mecanisme care descriu procedeele complicate din spatele metodei *rossiene*** și metamorfozele capabile să transforme continuu obiecte, arhitecturi și personaje. **Proiectele de graniță** sunt proiecte imposibile cristalizate sub o formă incompletă, **reducții și fragmente din proiectele imposibile** care se păstrează ca himere veritabile în imaginarul *rossian.*

Revenind, în ceea ce privește micul teatru științific, Rossi dezvăluie faptul că denumirea lui – *„Il Teatrino"* – nu are legătură doar cu dimensiunile reduse ale obiectului, ci pare mai degrabă să descrie **caracterul privat și intim** al acestuia.[366] La fel ca în cazul proiectelor *rossiene* ale căror machete la scară stăteau atârnate pe pereții atelierului din Milano – *Segratino*[367]*, „Il Teatrino"* reprezintă un obiect drag al memoriei afective, și chiar o „jucărie", cutia minimală cu „jocuri" și aparatul fantastic al memoriei a cărui magie rezidă în procedeul repetiției ca sursă a unei rememorări continue.[368] Micul teatru are capacitatea de a dezasambla proiecte *rossiene* – Segrate, Gallaratese, San Cataldo, Chieti etc. – și de a transforma piesele obținute în decoruri ale unor **acte teatrale miniaturale.** Cutia de jucărie este așadar un veritabil **mecanism scenic,** o mașinăria care confecționează locul imaginat, dar real, în care se petrece *aducerea aminte,* evenimentul teatrului a cărui continuă repetiție reprezintă una din marile fascinații ale lui Rossi.

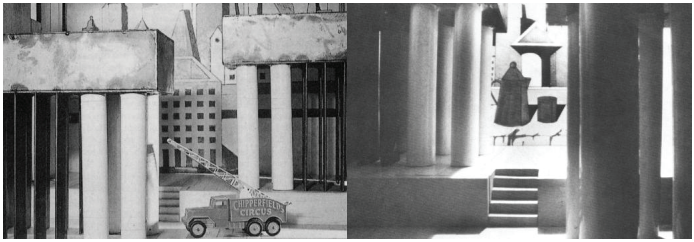


Fig. 167 – scenografii miniaturale din interiorul *„Il Teatrino Scientifico"* asamblate cu piese din repertoriul *rossian* și diverse obiecte de recuzită (jucării, obiecte, machete, schițe, desene etc.)

„Il Teatrino" suprapune fascinația lui Rossi pentru potențialul teatrelor goale, suspendate în **tensiunea așteptării punerii în scenă a următoarei întâmplări încă necunoscute,** cu naturalețea bizară și ritualul care învăluie înlănțuirile scenice de episoade biblice ale capelelor de pe *„Sacri Monti",* neobosite desfășurări narative asamblate din **evenimente dramatice, al căror deznodământ este cunoscut** și literalmente consacrat ca fiind același de fiecare dată, dar care încă par să dezvăluie nuanțe diferite cu ocazia fiecărei reprezentații. *„Il teatrino"* este așadar, pentru Rossi, atât **teatrul convențional** fără spectatori și actori, cât și **teatrul-dioramă** al personajelor încremenite pentru eternitate în momentul unei singure scene indiferent de prezența sau absența privitorilor.

[366] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 29
[367] Ibid., p. 11
[368] *„Micul teatru științific era teatrul memorie, memoria în sensul repetiției: aceasta era magia lui"* – Ibid., p. 68

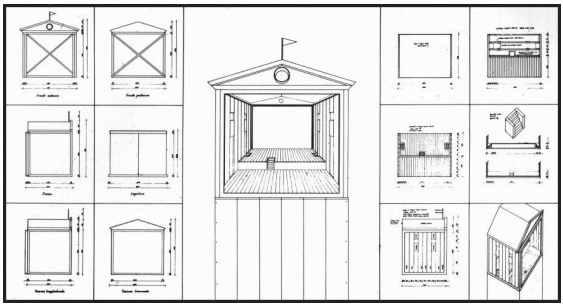


Fig. 168 – *„Il Teatrino Scientifico”* – piese tehnice

Teatrul miniatural este însă chiar mai mult decât locul acestor curioase acte dramatice, iar Rossi indică asta printr-un atribut esențial și definitoriu al proiectului – ***„Scientifico”.*** Calitatea științifică a micului teatru descrie dimensiunile reale unui veritabil **laborator al imaginarului *rossian,*** dar și intenția de a manevra și opera mecanismele scenice într-o **manieră metodică și cu o precizie savantă.** Proiectarea himerelor imaginare înspre lumea obiectelor reale se găsește în limitele precaute ale coordonatelor unui pragmatism științific; înainte de a deveni proiecte propriu-zise, asamblajele *rossiene* trebuie să treacă proba acestei mici încăperi controlate și controlabile, o cutie cu calitățile unui mediu aseptic specific experimentelor de laborator. Rossi recunoaște că îi este foarte dragă „porecla” dată de Rafael Moneo acestui proiect, *„La macchina milanese”* – mecanism scenic și mașinărie exactă a metodei lui Rossi.

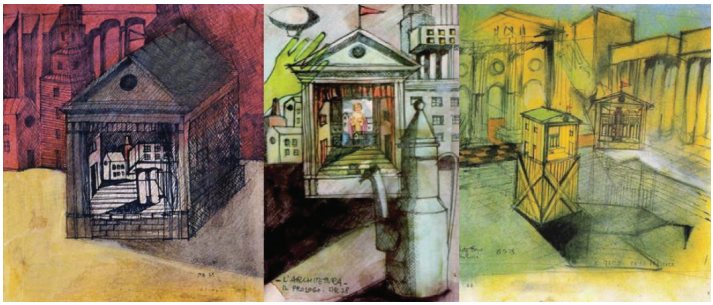


Fig. 169 – *„Il Teatrino Scientifico”* – A (stânga) – *„Untitled”*, 1979 / B (centru) – *„L'Architettura – Il Prólogo”*, 1978 / C (dreapta) – *„Disegno con teatro Gallaratese ed altri edifici”*, 1978

Tot Moneo este cel care, în același an în care Rossi construiește *„Il Teatrino Scientifico”,* își declară scepticismul față de metoda *rossiană* și de caracterul îndoielnic al instrumentalizării studiilor tipo-morfologice atașate teoriei lui; apelul lui Rossi la acest tip de mecanisme confecționate artificial pare să fie mai degrabă un simptom al epuizării apariției naturale a acestora în tradiția profesiei.[369] Moneo punctează așadar **fatalitatea inevitabilă a metodei** *rossiene* preocupată cu reasamblarea unor lucruri demult pierdute și a

[369] Rafael MONEO, „On Typology”, *Oppositions 13,* The MIT Press, 1978

unor fragmente neînsuflețite, asimilând-o unui proces de dimensiunile unei mortificări științifice. Atitudinea lui Mefistofel din *„Faust”* este poate mai lămuritoare în direcția acestor lucruri:

*„Cel ce încearcă un **corp viu** să înțeleagă,*

*Cată s-alunge din acesta **duhul** mai întâi.*

*În mână-atunci el **părțile** le ține,*

*Lipsește însă **spiritul ce leagă.***

Encheiresin naturae e numit

Secretul în chimie.

Ea râde singură de sine și n-o știe”[370]

Vorbind despre proiectul micului teatru științific în monografia lui, Rossi îl compară atât cu *„Il Teatro Scientifico”* din Mantova, cât și cu *„Il Teatro Anatomico”* din Padova.[371] Analogia propusă de Rossi dezvăluie noi particularități ale vocației științifice a curiosului mecanism analog unui teatru anatomic, amfiteatrul-laborator în interiorul căruia **evenimentul dramaturgic este înlocuit de examinarea științifică a *„părților”* care alcătuiesc *„corpul viu”*, un spectacol grotesc care se petrece, desigur, așa cum o anunță Mefistofel, în lipsa *„spiritului ce leagă”*.** Discursul teoretic anunțase, de fapt, această iremediabilă pierdere a spiritului profesiei prin tabloul teribil al arhitecturii asasinate – *„Dieses ist lange her / Ora questo è perduto” (1975)*, o scenă ce pare să fi fost jucată chiar în interiorul teatrului științific *rossian.* Toate aceste lucruri arată cât de complexă este cutia goală, receptaculul care are capacitatea de a decripta cu deosebită fidelitate metoda *rossiană* a *„arhitecturii pe părți”* și fascinația lui Rossi pentru *„fragment”.* Micul teatru este deci **o cheie în înțelegerea proiectelor** arhitectului și, totodată **o mărturie a statu-quo-ului profesiei** decuplate de la tradiția ei naturală în urma șocului provocat de modernism.

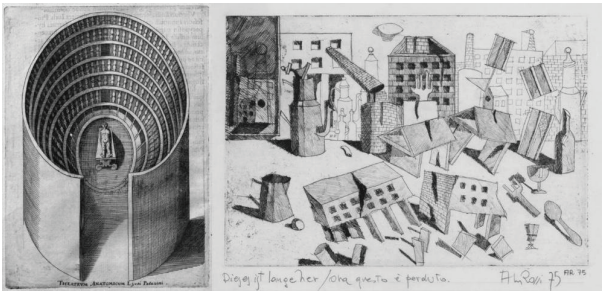


Fig. 170 – A (stânga) – *„Theatrum anatomicum Lycei Patavini”* (J. Ph. Tomasini, 1654) / B (dreapta) – Arhitectura pe părți - *„Dieses ist lange her / Ora questo è perduto”* (Aldo Rossi, 1975)

[370] Mefistofel în Faust (Johann Wolfgang von GOETHE, *Faust. Eine Tragödie,* 1790, tradusă în limba română de Lucian Blaga) – Faust, Humanitas, București, 2015, p. 89
[371] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 29

„Il Teatrino Scientifico” nu este însă doar pentru alții un instrument analitică de înțelegere a lumii imaginare *rossiene,* ci și pentru Rossi însuși. Proiectul de graniță arată, de fapt, ceea ce în deschiderea cărții s-a numit a fi **natura autocritică a proiectului *rossian* complet,** un dificil spectacol sacrificial al autocunoașterii care are loc chiar pe scena micului teatru cu ocazia fiecărui decor asamblat. Cutia-laborator este o materializare a mecanismelor din imaginarul *rossian,* care, odată traduse în obiect, îi permit lui Rossi să le vadă, să le poată diseca și dezmembra, pentru a descoperi cum anume sunt alcătuite. Disocierea legilor *rossiene* interioare de propria-i personalitate îi permite lui Rossi să se poată studia conform unor rigori științifice cu pretenții de obiectivitate, un veritabil **sacrificiu de sine** închinat cunoașterii. Conștientizarea acestui **sacrificiu de sine** celebrează faptul că tot acest fenomen nu este unul catastrofal, păstrând **tonul optimist al speranței unei viitoare desăvârșiri:**

> *„Am numit micul teatru «științific» la fel cum am considerat că și autobiografia mea, cu toate proiectele din interior, este științifică; am sperat că toate aceste studii analitice vor putea fi la un moment dat salvatoare și vor putea aduce mântuirea întregului proces, nu prin mine și prin meșteșugul meu, ci prin progresul care urmează după toate acestea.”*[372]

Obiectul studiat în interiorul cutiei-laborator se identifică mai întâi cu proiectele de arhitectură și arhitectura în general, iar apoi cu structura psihologică a propriului imaginar. Totuși, deși cadavrul de pe catafalcul teatrului anatomic din Padova nu apare în încăperea teatrului anatomic *rossian,* discuția despre **natura materială a trupului neînsuflețit** nu va fi doar o simplă metaforă, ci va deveni o particularitate esențială, deopotrivă spirituală și alegorică, a metodei *rossiene.*

Dimensiunea spirituală a discursului lui Rossi despre sacrificiu, mântuire și trup neînsuflețit transformă cutia cu fronton a micului teatru într-un altar religios; această particularitate este valabilă chiar dincolo de analogiile cu tabernacole catolice sau capelele procesionale de pe „Sacro Monte di Somasca”, făcând referire chiar la ere precreștine. *„Il Teatrino”* reușește astfel să se consolideze ca punct de convergență al **teologiei creștine** cu artefacte care amintesc de **iconografia sacră a clasicității păgâne** a vechiului Imperiu Roman – anume la micul sanctuar numit *Lararium,* un obiect aproximativ identic cu templul miniatural proiectat de Rossi. *Lararium*-ul era casa spiritelor care protejau universul din interiorul locuinței romane în Antichitate – *domus*-ul – și, astfel, garantul divin al bunăstării vieții familiale. *„Il Teatrino”* anticipează așadar preocupările mai târzii ale arhitectului pentru **viața interioară a universului domestic** – peisajul familiar, analog teatrului orașului, în limitele căruia se găsesc personaje și artefacte (obiecte neînsuflețite).

În *„Autobiografia științifică”,* Rossi refuză să accepte o acuză adusă adesea de criticii săi, care considerau că exclusiv **dimensiunea *„ironică și puerilă”*** a micului teatru *rossian* era fundamentală și chiar definitorie.[373] Trebuie spus faptul că, deși nu se face referire la unica

[372] Ibid., p. 43

[373] *„Am fost dintotdeauna de părere că termenul «teatrino» este mai complex decât «teatro»; denumirea se referă nu doar la dimensiunile obiectului, ci și la caracterul privat, specific, repetitiv al tot ceea ce înseamnă ficțiune în teatru. Alții au considerat că «teatrino» este un nume ironic, sau un diminutiv. În ciuda acestor lucruri, «teatrino», spre deosebire de «teatro», exprimă mai mult decât ironie, sau infantilizare, chiar dacă acestea au legătură cu teatrul, ca aspecte particulare cu o calitate aproape secretă care augmentează teatralitatea.”* – Ibid., p. 29

trăsătură importantă a acestui proiect-himeră, ea este totuși cea mai evidentă la o primă vedere. În același timp, importanța **regresiei infantile** în cadrul proiectului *rossian* confirmă dimensiunea ludică a proiectului – o altă referință la Goethe, făcută chiar de Rossi de această dată, este lămuritoare aici:

> *„Micul teatru științific este și o aluzie la teatrele de păpuși* în care Goethe iubea să-și petreacă clipele copilăriei."* [374]
>
> ** Puppentheater-Zimmer — Goethehaus Frankfurt*



Fig. 171 – A (stânga) – rama unui tabernacol catolic din Italia (sec. XVII) / B (centru) - *„Il Teatrino Scientifico"* / C (dreapta) – Lararium – (Casa degli Amorini Dorati, Pompeii, sec. I d.Hr.)

Afinitatea arhitecturilor *rossiene* cu naivitatea, inocența și predispoziția imaginarului *rossian* către o infantilizare a lumii nu este deloc surprinzătoare dacă ținem cont și de lucrurile deja studiate cu ocazia proiectelor-bornă. Trebuie spus totodată că dimensiunea ludică a proiectului pentru micul teatru nu este opozabilă corespondențelor cu teatrele anatomice și discuțiilor despre **obiectivarea trupului neînsuflețit;** din contră, suprapunerea lor readuce în discuție pasiunea arhitectului pentru *„i burattini"* și, mai ales, admirația lui pentru cea mai cunoscută dintre toate marionetele, **Pinocchio – eroul-marionetă** a cărui poveste pare să fie, pentru Rossi, la fel de fascinantă ca cea a lui Hamlet.[375] Mai mult decât atât, fascinanta poveste a renumitului *automaton* dulgheresc și **dimensiunea antropomorfică a obiectului articulat mecanic** par să fie completate de anumite **teme și preocupări de natură creștină/biblică** recurente în imaginarul *rossian.* Rossi recunoaște că poartă un interes aparte pentru tablourile care înfățișează *„Coborârea de pe Cruce"*.

Potențialul mecanic inerent eșafodajului scheletic al trupului neînsuflețit al Mântuitorului aplecat sub forța gravitației în poziții abnorme produce efecte teribile în sufletele privitorului; sentimentele alienante de deznădejde au de-a face, pe de-o parte, mai ales în cazul credincioșilor creștini, cu uluitoarea revelație teologică a morții Fiului lui Dumnezeu și, pe de altă parte, cu ceva aflat dincolo de religie, anume **recunoașterea imediată a**

[374] Ibid.

[375] *„M-au fascinat dintotdeauna în teatru personajele care erau libere să-și trăiască de fiecare dată o dramă care, din punct de vedere istoric, era aceeași. Aventurile lui Hamlet și peripețiile lui Pinocchio sunt mai imprevizibile decât orice roman «de suspans»."* – Aldo ROSSI citat de Paolo PORTOGHESI, Aldo Rossi. Il teatro e la città, Sagep Editori, Genova, 2021, p. 45

calității trupului neînsuflețit ca obiect – un cu totul alt fel de obiect care fie își așteaptă re-însuflețirea salvatoare, fie este erodat de timp ca toate celelalte lucruri lumești.

> *„«Coborârea de pe Cruce» în picturi, la fel ca în lucrările lui Rosso Fiorentino, sau în cele ale lui Antonello da Messina din Prado, descriu posibilitățile mecanice ale trupului. Am crezut întotdeauna că această temă, mai mult decât oricare alta, reușește să transmită un anumit patos pe baza studiilor și reprezentărilor pozițiilor nefirești ale cadavrelor atunci când sunt purtate de către alții. (...) Aceste poziții dezvăluie tot ceea ce este obiect în trupul omului, o calitate dureroasă și dezolantă în ochii privitorilor."*[376]



Fig. 172 – A (stânga) – Puppentheater (casa lui Johann Wolfgang von Goethe, Frankfurt, 1753) / B (centru) – *„La Speranza"* (Aldo Rossi, 1979) / C (dreapta) - *"St. Dennistoun Mortuary"* – dioramă-*automaton* operată cu monede (Leonard Lee, 1900)

„Il Teatrino Scientifico" cuprinde o bună parte din **procedeele suprarealiste și aspirațiile metodei *rossiene,*** devenind o emblemă a proiectului *rossian.* Micul teatru este un proiect propriu-zis, dar și un laborator de confecționare a altor proiecte. Similar, jocurile suprarealiste de la începutul secolului al XX-lea erau în același timp **mijloace și instrumente** artistice, dar și **scopuri finale** în sine. În baza analogiilor deja făcute și a temelor discutate, se pot observa similitudini reale între modalitățile de asamblare ale proiectelor lui Rossi și una dintre cele mai populare metode născocite de suprarealiști – cea a ***„cadavrului rafinat"***[377]**.**

[376] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 12

[377] Sintagma este preluată din limba franceză – *le cadavre exquis* – și numește o metodă, specifică artei suprarealiste, prin care o colecție de cuvinte sau imagini sunt asamblate pentru a alcătui ceva nou. Metoda presupune un efort artistic colectiv în cadrul căruia fiecare participant adaugă un element nou în funcție de o regulă anume sau putând să vadă doar un fragment al elementului adăugat de participantul precedent; André Breton susținea că acest tip de procedeu artistic colectiv a pornit dintr-o joacă în 1925, însă Pierre Reverdy spunea că metoda este una mai veche, apărută în 1918; numele procedeului este derivat dintr-o frază obținută de artiștii suprarealiști în urma acestui joc întâmplător: *„Le cadavre exquis boira le vin nouveau."* (Cadavrul rafinat va bea vinul nou.)

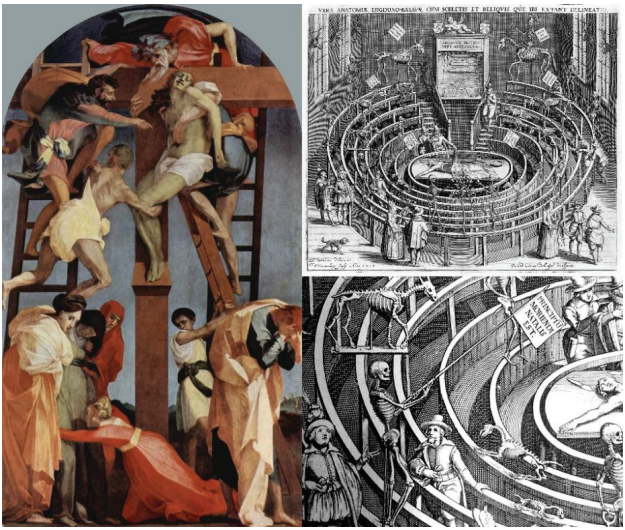


Fig. 173 – A (stânga) – *„Deposizione dalla croce”* (Rosso Fiorentino, 1521) / B (dreapta) – teatrul anatomic din Leiden – „PRINCIPIU MORIENDI NATALIS EST” (gravură, Willem Swanenburgh / Jan Cornelisz, 1610)

Într-o egală măsură, se poate vorbi despre micul teatru științific ca despre un mecanism analog valizei lui Marcel Duhamp, ***„La Boîte-en-Valise”***[378] – cutia-muzeu la purtător și depozitarul de ***„objets trouvés”***[379]**.** Cu toate acestea, trebuie spus că cea mai fidelă ipostază potrivită în sensul căutării filiațiilor suprarealiste ale metodei *rossiene* are de-a face cu personalitatea și opera lui Raymond Roussel, modelul și idolul suprarealiștilor *avant la lettre.* Dincolo de procedeele moștenite de la scriitorul francez care au stat inclusiv la baza conceptelor *rossiene* de *„locus solus”* și *„fatto urbano”*, scena *„teatrului incomparabililor”* din romanul *„Impressions d'Afrique”* pare să fie sursa principală a lui Rossi pentru confecționarea acestui magnific *„Teatrino”*:

[378] *„Boîte-en-valise”* (Cutia-în-valiză) este o servietă dreptunghiulară care se deschide ca un mecanism complex și dezvăluie o colecție impresionantă de replici, facsimile și reproduceri ale celor mai faimoase lucrări ale artistului. Cutia-depozitar este ca un portofoliu, un muzeu la purtător despre care Duchamp însuși spunea că reprezintă decizia lui de a fi *„primul artist care-și va curatoria propria-i retrospectivă, constituind-o sub forma unei lucrări în sine”;* din acest punct de vedere, păstrându-ne în limitele analogiei cu opera *rossiană*, se poate spune că lucrarea *„Boîte-en-valise”* este *„Autobiografia științifică”* a lui Duchamp, cutia cu amintiri și totodată monografia lui.

[379] Obiectele „de-a gata” (eng. readymades, fr. objets trouvés) sunt, conform definiției date de André Breton, *„obiect obișnuit promovat la rangul de obiect artistic prin simpla alegere a artistului”;* „Roata de bicicletă” a lui Duchamp (1913) este considerată a fi primul astfel de obiect, iar cel mai renumit rămâne „Fântâna” (1917). La fel ca în cazul „cadavre exquis”, „les objets trouvés” sunt un exemplu de procedeu suprarealist prin care se caută revendicarea unui „grad zero” al artei prin privarea unui obiect banal de semnificațiile lui uzuale, golirea lui de sens și suspendarea lui în așteptarea de noi semnificații cu ocazia fiecărei coliziuni cu cei care contemplă actul artistic.

„În dreapta mea, chiar vizavi de punctul median al șirului de copaci, s-a înălțat, ca un teatru de păpuși gigantic, un edificiu roșu pe al cărui fronton stăteau, dispuse pe trei rânduri, cuvinte scrise cu litere argintii, «Clubul celor Incomparabili»; pornind de aici în toate direcțiile, ca de jur-împrejurul unui soare, și-au făcut coroana raze mari aurii. Cortina era deschisă și pe scenă se vedeau o masă și un scaun stând parcă în așteptarea protagonistului unei conferințe. Pe fundal atârnau câteva portrete neînrămate însoțite de o etichetă explicativă: «Alegătorii din Brandenburg».”[380]



Fig. 174 – A (stânga) – mecanismul-depozitar cu miniaturi – *„La Boîte-en-Valise”* (Marcel Duchamp, 1963) / B (dreapta) – interpretarea *rossiană* a teatrului „Alegătorilor din Brandenburg” (Rayomond Roussel) – *„Il Teatrino Scientifico”,* decorul cu arhitecturi fantastice, masa, scaunul și silueta unui personaj

Scaunul și masa din romanul lui Roussel apar în multe dintre micile decoruri din *„Il Teatrino”*; frontonul proiectului lui Rossi este înnobilat însă nu de litere argintii, ci de stindardul rigid de culoare roșie și de orologiul nefuncțional care indică un **timp continuu al eternității și aducerii aminte.** În cele din urmă, se pare că, dincolo de multiplele analogii și nuanțele căutării unor adevăruri existențiale, *„Il Teatrino”* este **o inocentă cutie cu amintiri,** un mecanism mnemonic analog imaginarului, dar și o extensie a lui, un aparat fantastic pentru modificarea lumii exterioare prin proiecte de arhitectură, dar și o mașinărie folosită pentru ordonarea colecției memoriei și înțelegerea lumii interioare prin amintiri.

„Teatrul a cărui viață era de durata unei povești de dragoste din toiul verii, ca anotimpul febril și incert distrus odată cu venirea toamnei – ca în piesa lui Cehov, atât de clar delimitat între un pescăruș mort și un foc de armă. Micul teatru era locul în care evenimentele se întâmplau ca parte a vieții și, totodată, locul unde reprezentațiile scenice din timpul verii și vacanțelor deveneau semne recognoscibile.”[381]

[380] Raymond ROUSSEL, *Impressions d'Afrique”*, 1909, ediție digitală, Dalkey Archive Press, Londra, 2011, p. 1
[381] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 29

„Oamenii, evenimentele, lucrurile, fragmentele, arhitecturile au tot timpul lucruri aflate înaintea lor sau după ele, lucruri care se intersectează continuu unele cu celelalte, la fel ca în teatrele de păpuși din Bergamo de care îmi amintesc din copilăria petrecută în preajma lacului: repetiția punctuală a piesei «Betrothed» ne dezvăluia evenimente care dintotdeauna s-au petrecut pe fondul unei imposibilități și personaje care, la fel ca Hamlet, trebuiau să rezolve o foarte puțin înțeleasă soartă prestabilită. Totuși, în fiecare seară, pe acea parte a lacului, aceeași cortină, încadrată de propriile-i lumini și arhitecturi, indica o singură posibilitate.

Aceasta era ficțiunea teatrului – dar totodată și știința și magia lui.”[382]

Studiul acestui proiect de graniță poate fi închis cu o ultimă observație – micul teatru științific nu este doar un mecanism de confecționare a arhitecturilor *rossiene,* ci și o **mașină de decriptare** pe care Rossi pare că o lasă drept moștenire ca o cheie a posibilităților infinite de interpretare a propriei opere. *„Il Teatrino”* este o piesă foarte importantă pentru *„Autobiografia științifică”* și, în spiritul legăturilor dintre opera lui Rossi și cea a lui Roussel, se poate spune că autobiografia *rossiană* și micul aparat-decodor sunt un ansamblu analog publicației postume a lui Raymond Roussel – *„Comment j'ai écrit certains de mes livres”*[383]. Ambele cărți au trăsăturile unor documente lăsate moștenire, **veritabile cărți-testament, deopotrivă științifice și poetice,** care expun trăsăturile unor metode care să poată fi mai apoi **reconstituite teoretic,** sau chiar **reconstruite și reutilizate ca instrument** prin mâinile altor autori, fie ei arhitecți sau scriitori.

Il Teatro del Mondo

1979

În cazul proiectului pentru *„Il Teatro del Mondo”,* suma parametrilor care au determinat apariția unui proiect de graniță a reprezentat o neașteptată și uimitoare potrivire a situației cu evenimentul excepțional *rossian.* Tot acest asamblaj de coordonate al episodului *„Il Teatro del Mondo”* poate fi redus la trei elemente considerate a fi cele mai importante: factorii de mediu și trăsăturile fundamentale ale suprafeței geografice în care s-a produs evenimentul **– locul – orașul Veneția,** amănuntele legate de dimensiunea culturală și etosul momentului istoric **– timpul – anul 1979, conturarea spiritului postmodern al profesiei și pregătirea primei Bienale de arhitectură** și nu în ultimul rând, cristalizarea unor certitudini și clarificarea unor lucruri definitorii care țin de personalitatea lui Aldo Rossi **–**

[382] Ibid., p. 33

[383] Raymond ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres (Cum am scris câteva dintre cărțile mele)*, Librairie Alphonse Lemere, Paris, 1935 – intenția lui Rossi de a formula o tehnică/metodă de proiectare derivată din studiile, căutările, afinitățile și experiențele proprii este strâns legată de fascinația lui pentru cartea postumă a lui Raymond Roussel în care scriitorul descrie cu lux de amănunte și studii de caz detaliate procedeele și tehnicile din spatele felului în care sunt alcătuite operele lui literare.

dimensiunea subiectivității autorului – depășirea momentului-pivot T^0 și desăvârșirea metodei *rossiene.*

Imprevizibila armonizare a tuturor celor trei elemente care descriu condițiile apariției *„Il Teatro del Mondo”* este adesea trădată de Rossi însuși în interviuri și articole din care aflăm că era realmente copleșit și măgulit de succesul răsunător al proiectului. Privind totul în limitele științificității demersului autobiografic *rossian,* se poate spune că această neașteptată potrivire este un veritabil moment de ***serendipitate* –** descoperirea întâmplătoare făcută în timpul căutării unui cu totul alt lucru.[384] Totuși, în cazul de față, nu este vorba despre ceva total întâmplător, episoadele anterioare ale teoriei și practicii de arhitectură pregătind și chiar anticipând importanța și anvergura momentului pentru destinul profesiei de arhitect (redescoperirea orașului și a istoriei, *La Tendenza,* noul raționalism etc.). Pe de altă parte, nimic nu putea anunța **ecoul internațional incontestabil al teatrului plutitor** din Veneția, un real paradox, de fapt, dacă ținem cont de faptul că este vorba despre un eveniment temporar și despre un artefact efemer.



Fig. 175 – compoziție cu „Il Teatro del Mondo” și Veneția (Aldo Rossi, 1980)

„Il Teatro del Mondo” a devenit literalmente **un teatru al lumii** și se poate spune că potrivirea și descoperirea cu adevărat importantă a fost validitatea suprapunerii dintre particularitățile și aspirațiile imaginarului autobiografic *rossian* – **memoria afectivă** – și cele ale **memoriei colective.** Episodul a stabilit la acel moment faptul că *„poezia privată”,* de care Tafuri îl acuza pe Rossi, avea, în realitate, un **puternic caracter iconografic imediat familiar** – proiectul nu era un discurs critic sofisticat, ci un curios obiect care declanșa interesul, admirația și chiar uimirea oricărui trecător, indiferent de pregătirea profesională prealabilă.

> *„Nu doar că nu s-a produs reacția neașteptată a veneților orgolioși și atât de mândri de orașul lor, dar am fost luați prin surprindere de acordul general al acestora, unul aproape unanim și însoțit de stupoarea și amuzamentul cetățenilor și turiștilor pentru vedenia comparabilă unui vis”*[385]

[384] Termenul, adoptat și în vocabularul limbii române, provine din englezescul *„serendipity”* și descrie situația în care cineva face o descoperire întâmplătoare în timp ce caută cu totul altceva. Cuvântul a fost introdus de Horace Walpole în 1754 într-o scrisoare trimisă lui Horace Mann și făcea referire la o descoperire pe care el însuși a făcut-o întâmplător când studia unul din tablourile lui Giorgio Vasari; geneza etimologică a cuvântului are legătură cu basmul persan al celor trei prinți din Serendip – prințesele, spunea Walpole, *„descopereau, absolut întâmplător și cu sagacitate, lucruri pe care nu intenționaseră în niciun fel să le caute.”*

[385] Paolo PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città,* Sagep Editori, Genova, 2021, p. 49

Franchețea, claritatea și familiaritatea teatrului plutitor a transgresat deci domeniul profesiei și, deși proiectul s-a bucurat de o critică de specialitate în cea mai mare parte favorabilă, adevărata validare a fost una mai degrabă populară, un fenomen care **a transformat proiectul de arhitectură într-o legendă.** Astăzi, la mai bine de patru decenii de la acest episod, povestea curioasă a teatrului venețian plutitor a căpătat dimensiuni fantastice în cel mai propriu sens al cuvântului. *„Il Teatro del Mondo"* a devenit o veritabilă **fantasmă a folclorului urban,** o întâmplare ce pare să fie mai degrabă o fabulă nemaipomenită plăsmuită de folclorul și imaginația venețienilor. Totul pare să fie nimic mai mult decât o ciudată istorisire de dimensiuni mitologice despre o arătare care se ivește neașteptat din adâncurile lagunei pentru a se pierde apoi în larg spre a fi înfulecată de ape acolo unde îndepărtatul orizont se întâlnește cu Marea Ionică și cu Marea Adriatică.

Înainte de a vorbi mai în detaliu despre trăsăturile acestei apariții himerice, o să încercăm să lămurim câteva amănunte legate de **contextul istoric și cultural** în care a fost găzduit evenimentul apariției ei. În luna februarie a anului 1979, Paolo Portoghesi a fost numit director al nou-înființatului departament de arhitectură din cadrul Bienalei de la Veneția. Din cauza unui buget relativ limitat alocat atunci acestui sector în cadrul Bienalei, în luna mai a aceluiași an, Portoghesi cere ajutorul directorului secțiunii de artă teatrală, Maurizio Scaparo, pentru organizarea unor evenimente comune, printre care și expoziția *„Venezia e lo spazio scenico"*[386]. Intenția lui Maurizio Scaparo de a reînvia prestigiosul *„Carnevale di Venezia"* anticipa evenimentele din vara anului următor care aveau să inaugureze prima Bienală de arhitectură sub numele – *„La Presenza del Passato"*. Într-un efort comun de **recuperare a strălucirii și vocației orașului din lagună ca oraș-teatru,** Portoghesi îi propune lui Scaparo amenajarea de spații teatrale de dimensiuni mici în diferite piețe din Veneția. Seria de evenimente urma să fie încununată de construirea unui teatru plutitor de tipul celor care apăreau uneori în apele lagunei venețiene, începând chiar din secolul al XVI-lea, cu ocazia unor evenimente sau sărbători speciale. Planul era ca teatrul de pe apă să fie acostat chiar în apropierea pieței San Marco. Din calitatea de coordonator și coorganizator al evenimentului, Paolo Portoghesi propune ca sarcina proiectului să pice pe umeri lui Aldo Rossi, iar Maurizio Scaparo este de acord cu propunerea făcută. Este importantă aici citarea unui fragment din declarațiile lui Paolo Portoghesi pentru a aduce câteva detalii în plus legate de acest moment:

> *„A fost prima și singura dată când am fost nevoit să joc rolul clientului și nu pe cel arhitectului, iar rezultatul a depășit cu mult toate așteptările și cu siguranță toate meritele mele. Ideea era mai mult decât curajoasă și, îmi vine să spun, chiar nechibzuită – construirea în trei luni a unui edificiu de aproximativ 2000m^3, cu obținerea tuturor autorizațiilor necesare, de la căpitănia portului, până la autoritatea administrativă locală, comisia de monumente istorice, brigada de pompieri, sau poliția municipală, iar* ***miracolul s-a întâmplat!"***[387]

[386] *Venezia e lo Spazio scenico, architettura, teatro*, La Biennale di Venezia, Palazzo Grassi, 1979
[387] Paolo PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città,* Sagep Editori, Genova, 2021, p. 48



Fig. 176 – A (stânga) – catalogul expoziției *„Venezia e lo spazio scenico”* (Palazzo Grassi, Veneția, 6 octombrie – 4 noiembrie 1979) / B (dreapta) – *„La Strada Novissima”* prima ediție a Bienalei de arhitectură din Veneția – *„La Preseza del Passato”* (Arsenale di Venezia, 1980)

Tot din declarațiile lui Portoghesi aflăm că, la momentul primei lui vizite în biroul lui Rossi din Milano, acesta distrusese deja o primă serie de schițe preliminare care păreau să fie încă tributare micului teatru științific. Rossi concluzionase că, în final, pentru a putea stabili un dialog cu Punta della Dogana, teatrul plutitor trebuia să aibă o înălțime de minimum 20m. La aflarea acestei informații, Paolo Portoghesi rămâne perplex însă, în cele din urmă acceptă provocarea. Teatrul ajunge în cele din urmă să fie construit, devenind un elementul anticipator și un **simbol incontestabil și memorabil al primei ediții a Bienalei de Arhitectură.**

Trebuie amintit totodată că, dincolo de această emblemă iconică a primei Bienale, numele lui Rossi este legat, cel puțin tangențial, și de alte aspecte ale acestui eveniment marcant. Expoziția intitulată ***„La Strada Novissima”,*** deja sinonimă astăzi primelor momente de afirmare ale perioadei postmoderne și chiar ale stilului postmodernist în arhitectură, este un omagiu adus străzii *„Strada Nuova”* din Genova. Instalația reprezenta un **demers declarat de recuperare a străzii ca piesă fundamentală a orașului,** după ce aceasta fusese multă vreme ignorată de discursul teoretic modernist. Aflăm din nou, tot de la Portoghesi, că ideea acestei expoziții a fost prilejuită de vizita lui la Berlin în compania lui Rossi, ocazie cu care a fost profund impresionat de *„grațioasele bărăci”* care găzduiau târgul tradițional de Crăciun.[388] Un detaliu important, dar mai puțin cunoscut, este faptul că, după închiderea evenimentului, exponatele din cadrul *„La Strada Novissima”* au devenit **mecanisme itinerante** folosite în scopul altor discursuri similare: în 1981 fațadele străzii din clădirea arsenalului venețian au alcătuit o piață urbană octogonală ca parte a expoziției *„La Présence de l'Histoire: l'Après-Modernisme”* (Chapelle Saint- Louis de la Salpêtrière, Paris), iar în 1983 ele au fost găzduite în clădirea arsenalului din San Francisco în cadrul expoziției care ajunge să fie cunoscută neoficial ca *„The street that crossed the ocean”* (Fort Mason Center, San Francisco).

[388] Ibid., p. 49



Fig. 177 – A (stânga) – fotografie de la începutul secolului al XX-lea cu Strada Nuova din Genova / B (dreapta sus) – expoziția *„La Présence de l'Histoire: l'Après-Modernisme"* (Paris) / B (dreapta jos) – *„The street that crossed the ocean"* (San Francisco)

În cadrul primei ediții a Bienalei de arhitectură, Rossi îl roagă pe Paolo Portoghesi să-i dea voie să nu facă doar o fațadă ca parte a instalației *„La Strada Novissima"* și să-i ofere în schimb șansa de a proiecta **intrarea în incinta arsenalului. Poarta monumentală** a fost amplasată chiar în capătul unei străzi înguste, închizând pauza dintre două construcții preexistente. Într-un spirit deja cunoscut, elementul *rossian* este analog porților vechilor cetăți, dar și castelelor de jucărie, o structură ușoară din tuburi metalice și scânduri de lemn cu contraforți și turnuri de veghe cu stindard. La fel ca în cazul *„Il Teatro del Mondo",* poarta de acces în incinta primei Bienale este un elogiu adus provizoratului și, în același timp, o amintire a Veneției pre-renascentiste.



Fig. 178 – proiectul lui Rossi pentru poarta de acces în incinta arsenalului din Veneția

Veneția este un oraș special și, totodată, foarte ciudat. Trebuie menționate în cele ce urmează lucrurile care stau în spatele acestei afirmații, atât din perspectiva lui Rossi, cât și dintr-o perspectivă mai generală. Aldo Rossi a locuit vreme de doisprezece ani în Veneția și se simțea foarte apropriat de acest loc. Totuși, în ciuda atașamentului real, Rossi susținea că **se simte străin în Veneția.**

„Mă străduiesc să nu vorbesc despre Veneția, chiar dacă este un loc în care am locuit și am predat. Este ceva straniu pentru că, deși multe întâmplări importante se leagă de Veneția, încă mă simt străin acestui oraș – cu siguranță mai străin decât mă simt în Trieste, New York sau alte orașe." [389]



Fig. 179 – reprezentarea Veneției în Cronica de la Nuernberg Hartmann Schedel, 1493)

Veneția este însă, în mod fundamental, **un oraș al stranietății și bizareriilor**, chiar din punct de vedere istoric și cultural. Republica Venețiană este simbolul orașului de pe ape, locul construit printr-un colosal efort de întemeiere a unei *terra ferma.* Veneția este un ciudat sanctuar și un loc de refugiu în fața primelor invazii barbare, martorul căderii unui imperiu – Imperiul Roman – și bijuteria de pe coroana întemeierii unui altul – Imperiul Bizantin. Orașul-stat s-a consolidat pe o cultură a comerțului, iar fizionomia lui generală, pe lângă faptul că nu se datorează niciunui moment clasic din Antichitate, este și mărturia grefării unor trăsături orientale peste un fond medieval gotic – o situație unică în Italia și, de fapt, în toată Europa.



Fig. 180 – Veneția într-o reprezentare otomană (1525)

[389] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 65

Veneția a fost și este, vreme de mai bine de un mileniu, **un oraș-*capriccio,* o neverosimilă și inopinată invenție eminamente artificială – artefactul absolut construit *„din nimic”* și *„pe nimic”*.** Poate că singura dimensiune clasică a acestui loc ține de lucruri mai degrabă existențiale; se poate spune, spre exemplu, că Republica Sfântului Marcu din laguna venețiană este constituită din melancolia unei pierderi, un loc care pare să fie clădit din nostalgia amintirilor unei posibile Atlantide mitice demult dispărute. Poate că toate aceste amănunte proprii genealogiei spiritului venețian sunt și sursa **sentimentului latent de inexplicabilă dezrădăcinare și subtilă alienare** pe care îl trăiește și Aldo Rossi față de Veneția. Însă Veneția este, totodată, și **orașul-analog prin excelență,** cetatea care, la fel ca în povestirile fantastice ale lui Marco Polo imaginate de Italo Calvino, se confundă cu toate celelalte sau, mai bine zis, toate celelalte aspiră să fie Veneția. În final, pare că Veneția este o **ipostază paradoxală deopotrivă străină și familiară,** însă nici stranietatea, nici familiaritatea ei nu pot fi explicate cu precizie.

> *„Comparația dintre toate aceste orașe nu este atât de exagerată, nu doar pentru că atât în Trieste, cât și în New York există prezența mării, dar și pentru că ambele au legătură cu acel oraș primordial construit pe mare, Veneția.”* [390]

Aldo Rossi recunoaște în chipul Veneției atât componenta nefamiliară, cât și pe cea familiară, aceea care îl face să găsească aceleași trăsături în **imaginea altor orașe-port;** totuși, deși Veneția este și ea un important centru comercial – *„città del mondo”* –, ea este diferită de toate celelalte și poate că tocmai această mască diferită a Veneției este sursa suspiciunii lui Rossi, cauza stranietății și scepticismului față de magia ciudată a orașului din lagună.



Fig. 181 – A (stânga) – *„Miracolo della Croce a Rialto”* (Vittore Carpaccio, 1496) / B (dreapta) – *„Il ponte dell’arsenale”* (Canaletto, 1732)

Odată cu proiectul pentru *„Il Teatro del Mondo”,* Rossi încearcă să înțeleagă natura acestei ciudate imagini a Veneției dincolo de adăugirile clasicizante mai târzii și oricum foarte rare. Veneția este simbolul *rossian* absolut al analogiei, însă în spatele acestui vehicul teoretic de factură *palladiană* pictat de Canaletto stă **orașul real, artefactul propriu-zis** construit deasupra mlaștinii. Trăsăturile orașului aflat dedesubtul celui de astăzi sunt însă cele ale unei **cetăți medievale** mai puțin ceremonioase, **mecanismul venețian** calibrat la viața atașată apei, un impresionant angrenaj alcătuit din poduri suspendate și basculante, scripeți

[390] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 65

și pontoane, gondole și care alegorice plutitoare, teatre provizorii și tarabe de negustori – o fantastică scenografie de dimensiunile unei așezări. Teatrul plutitor proiectat de Rossi trebuia deci, în accepțiunea lui, să evoce acest oraș de dedesubt, o piesă care să pară ca a fost răpită din orașul reprezentat în picturile Renașterii timpurii și dintr-un alt timp, o Veneție *„nu încă”*:

> *„Câțiva oameni au vorbit despre lumina lui Carpaccio și legătura cu interiorul teatrului meu. De obicei prefer să nu amintesc de comentariile – uneori foarte frumoase – ale criticilor și tuturor celor interesați de această construcție; aș vrea totuși să vorbesc despre o observație făcută de Mazzariol în care vorbește despre* ***Veneția pre-monumentală, Veneția nu încă*** *albă de la piatra lui Sansovino sau Palladio. Este Veneția lui Carpaccio pe care o văd în lumina interioară, în lemn, iar apoi îmi amintesc de anumite interioare olandeze care evocă vapoare și se află în apropierea mării.”*[391]

Veneția la care aspiră Rossi prin *„Il Teatro del Mondo”* este deci **suspendată între doi timpi,** un timp al momentului în care se construiește proiectul propriu-zis, și un altul la care artefactul face aluzie sau, mai mult decât atât, unul căruia pare să îi aparțină în mod esențial, atât ca alcătuire constructivă, cât și ca *lumină* și atmosferă. Această dublă temporalitate este amplificată însă și de o dublă condiționare fizică a Veneției ca oraș insular autonom fixat pe muchia dintre apă și pământ, o așezare aflată deci **la granița geografică dintre două lumi diferite.** Această ipostază suspendată a Veneției pare să fie, pentru Rossi, analogă Portugaliei lui Fernando Pessoa

> *„La fel ca vapoarele din porturi, teatrul venețian venea din îndepărtare și apoi acosta în laguna venețiană - José Charters mi-a scris că lucrul care i se pare cel mai izbitor este tocmai această senzație că teatrul vine pe apă, de undeva de departe, și că poate constitui granița dintre mare și țărm; mi-a spus totodată despre țara lui și despre cum poetul național al Portugaliei spunea adesea că* ***«Portugalia este țara care se găsește acolo unde țărmul se termină și începe marea.»”***[392]



Fig. 182 – câteva dintre desenele lui Rossi cu *„Il Teatro del Mondo”* – arhitecturi, faruri, cafetiere și teatrul plutitor

[391] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 68
[392] Ibid., p. 66

Conform studiului proiectelor precedente, s-a putut observa faptul că artefactele *rossiene* par mai mereu să fie descrise de o astfel de dublă condiție. **Suspendarea proiectelor lui Rossi între două posibilități** face ca, în realitate, mai toate să fie într-o oarecare măsură ***proiecte de graniță.*** *„Il Teatro del Mondo”* este proiectul care augmentează această calitate a proiectelor *rossiene,* iar potrivirea lui cu Veneția nu este deloc întâmplătoare pentru că, la fel cum s-a putut intui până în acest punct, Veneția este deopotrivă străină și familiară, o așezare mitologică și, totodată, un oraș real care pare să fie de niciodată și dintotdeauna, *terra ferma* și necunoscutul orizont îndepărtat al mării – **Veneția este *orașul de graniță* absolut.**

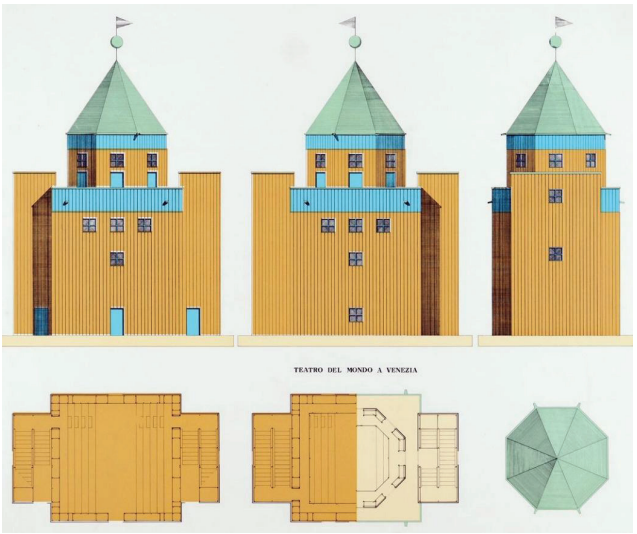


Fig. 183 – *„Il Teatro del Mondo”* – piese tehnice

Au fost până aici prezentate particularitățile contextului cultural și cele ale momentului istoric, dar și vocația proiectului *rossian* pentru teatrul plutitor ca proiect de graniță și potrivirile impresionante ale acestuia cu spiritul venețian; În continuare, vor fi descrise într-o notă mult mai pragmatică amănuntele legate de trăsăturile fizice ale acestui fantastic obiect *rossian,* proiectul propriu-zis. *„Il Teatro del Mondo”* a fost instalat pe o barjă industrială închiriată și montată pe un șantier aflat la periferia Veneției (Fusina). Înaintea detalierii alcătuirii constructive a teatrului plutitor, se va vorbi mai întâi despre **configurația lui volumetrică.** Proiectul este alcătuit din patru elemente principale. Piesa centrală este **încăperea de plan pătrat** care adăpostește sala teatrului propriu-zis (10x10m H=11,30m). De o parte și de alta a sălii sunt dispuse simetric două **turnuri cu scări** (3,30x6,90m H=11,30m); scările ajung la diferitele etaje ale teatrului – galeriile perimetrale din sală și terasa exterioară de la ultimul nivel. Ultima piesă a proiectului este **pavilionul octogonal** acoperit în șarpantă cu un singur punct de coamă (L octogon=3,30m, H cornișă=5,30m, H

coamă=5,80m). Elementul care încoronează teatrul este un *tempietto*-lanternou montat chiar deasupra încăperii principale a teatrului, la cota terasei exterioare de pe care se poate accesa galeria de la ultimul nivel. Pavilionul pare să fie un ciudat baptisteriu suspendat, turla și turnul de veghe care privește orașul de deasupra; de la crochiurile mai vechi ale lui Rossi din timpul studenției și până la proiectul pentru birourilor Disney din Florida, templul octogonal pare să fi fost dintotdeauna un obiect important din imaginarul afectiv și repertoriul formal *rossian.*

Din punct de vedere constructiv, structura întregului asamblaj al teatrului plutitor este alcătuită din **tuburi metalice de secțiune circulară** articulate cu piese de fixare și conectori. Învelișul exterior care îmbracă rețeaua structurală a teatrului este realizat din **scânduri din lemn;** scândurile sunt fie lăcuite, pentru a scoate în evidența fibra lemnului într-o culoare gălbuie puternică, fie vopsite într-o nuanță de albastru a cărei liniște amintește de *„L'azzurro del cielo"*. Accentele albăstrii se regăsesc în dreptul ușilor și ferestrelor, dar și în zona de cornișă a corpului sălii și a *tempietto*-ului. Învelitoarea este din **tablă zincată** cu jgheab perimetral și garguie, iar coama *tempietto*-ului este încununată de **sfera de bronz cu stindard triunghiular.**

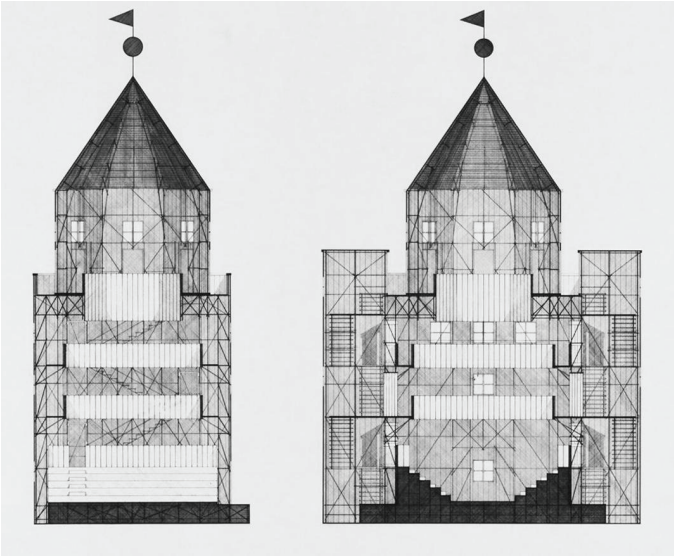


Fig. 184 – *„Il Teatro del Mondo"* – secțiuni – caracterul constructiv compozit – pielea și scheltul

Disocierea chipului artefactului și a imaginii puternic iconografice de substructura articulată tectonic a osaturii interioare are legătură cu fascinația lui Rossi pentru **caracterul constructiv compozit al arhitecturii,** o particularitate deja amintită, dar care, aici mai mult decât în oricare alt proiect, devine un principiu fundamental evident. Acest tip de asamblare este cu siguranță, din punct de vedere cronologic, un prim discurs inspirat de pasiunea lui

Rossi pentru teatru și film, o primă enunțare teoretică, mai elaborată decât cele precedente, despre **vocația arhitecturii ca decor scenografic al orașului-teatru** și despre tradiția istorică a acestui tip de atitudine. În mod straniu, o astfel de abordare era, și pare încă să fie și astăzi, un subiect tabu în profesie; dintr-un exces de radicalism dogmatic și pretinsă onestitate, asocierea cu scenografia poate părea neconformă ortodoxiei arhitecturii în ochii anumitor practicieni, istorici sau critici.

> *„Singura mea experiență cu domeniul cinematografic a fost în 1973 în cadrul Trienalei din Milano. Filmul se numea la fel ca frumosul eseu al lui Loos despre arhitectură – «Ornament și crimă» și era un colaj cu proiecte de arhitectură și fragmente din diferite filme care încercau să stabilească legături între discursul arhitecturii și viață, străduindu-se în același timp să privească arhitectura ca pe un fundal al activităților omului. De la imagini cu orașe și palate, filmul făcea salturi către pasaje din filmele lui Visconti, Fellini și alți regizori.*
>
> *(...)*
>
> *Acest film conținea ceva din iubirea pe care o port teatrului meu din Veneția, pentru că a fost o lucrare anormală, un proiect care s-a arătat cu aceeași calitate, deopotrivă impunătoare și fragilă, a unei mașinării. Mulți critici au spus că lucrările mele par să fie decoruri scenografice și le-am răspuns recunoscând că acest lucru este adevărat, la fel cum este în cazul arhitecturii lui Palladio, Schinkel sau Borromini – și al tuturor arhitecturilor. Nu urmăresc sub nicio formă să mă apăr de acuze, dar îmi dau seama acum că nu am înțeles niciodată cum pot fi învinovățit de lucruri atât de diferite – producerea de lucrări scenografice care, în același timp, dau dovada unei anume sărăcii a mijloacelor expresive."*[393]

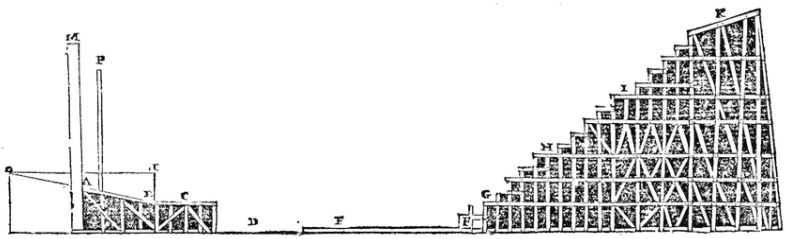


Fig. 185 – teatrul ca alcătuire tectonică artificială – teatrul artefact – studii asupra perspectivei, spațiului scenic și teatrului (Sebastiano Serlio, 1545)

Proiectul pentru teatrul plutitor din Veneția pare să fie însă tributar și admirației *rossiene* pentru *„San Carlone di Arona"*. La fel cum statuia colosală din amintirile lui Rossi era confundată cu *„o locomotivă sau un tanc nemișcat"*[394], *„Il Teatro del Mondo"* este asimilat cu un mecanism conținător fabulos ale cărui vintre pot fi străbătute, o construcție, un

[393] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 74
[394] Ibid., p. 3

artefact, dar, totodată, și un personaj robust care străbate cu stoicism canalele Veneției. Cei aflați la bord au șansa de a privi orașul prin ochii curioasei arătări și, în același timp, pot participa la magia din interiorul acestui impresionant *automaton* scenic. **Disocierea dintre *pielea* și *scheletul* protagonistului *rossian*** este deci un discurs teoretic despre dimensiunea scenografică a arhitecturii, o materializare a pasiunii lui Rossi pentru mecanisme și aparate și, nu în ultimul rând, o căutare deliberată a potențialului provizoratului unui obiect.

> *„Am construit o structură în care elementele componente și articulațiile erau decuplate la fel ca în construcțiile temporare, iar acest lucru este cel care dă caracterul provizoriu al teatrului. Așadar, structura era alcătuită din bare și articulații din alamă care păreau piese aurite, elemente care se apropie și se asamblează alcătuind un schelet, o mașinărie, un mecanism viu care nu mai are forma lui originală și nu mai poate fi comparat cu un eșafodaj. Metalul și lemnul devin două structuri paralele care amintesc de domurile bizantine sau de turnurile și minaretele înguste în care interiorul și exteriorul sunt două arhitecturi complementare, dar nu neapărat distincte."*[395]

În anticiparea ipostazelor *rossiene* deja parcurse în cadrul proiectelor-bornă, mai ales dacă se face referire la teatrul din Genova, se poate observa faptul că teatrul din Veneția este o **primă iterație a arhitecturii înfățișată ca erou dramatic al teatrului orașului.** Butaforia *rossiană* este decorul provizoriu al orașului, dar și structura care construiește teatrul, un car alegoric plutitor și, totodată, o diorama carnavalescă, un aparat scenic fabulos cu multiple fațete care **se metamorfozează continuu în funcție de unghiul din care este privit.** Proiectul *„Il Teatro del Mondo"* este cel care privește orașul și totodată participă la evenimentele de pe scena acestui mare teatru venețian.

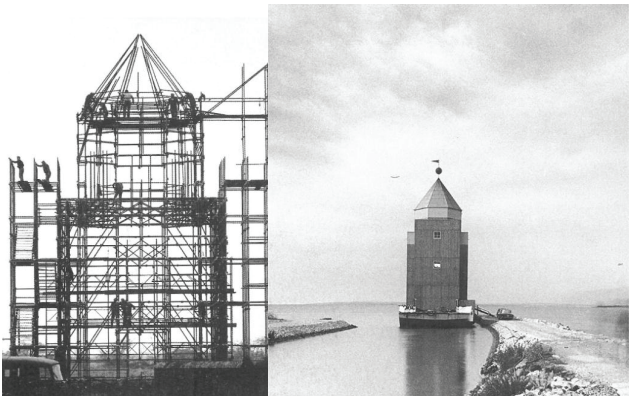


Fig. 186 – A (stânga) – fotografie cu structura din tuburi metalice din timpul construcției teatrului în șantierul din Punta Fusina (Veneția) / B (dreapta) – fotografie făcută imediat după finalizarea construcției

[395] Ibid., p. 69

Observațiile făcute de Manfredo Tafuri în legătură cu proiectul teatrului plutitor scot în evidență un lucru cvasi-contradictoriu, dar care apropie curiosul obiect și mai mult de imaginarul afectiv *rossian.* Tafuri spune că teatrul lui Rossi de pe ape este *„mai degrabă o casă a luminii”*[396] (eng. lighthouse). Rossi era realmente fascinat de aceste construcții-călăuză agățate de muchiile țărmurilor, însă observația lui Tafuri este mai subtilă decât simpla explicitare a imaginarului *rossian* și se referă la un lucru pe care Rossi îl numește mai târziu în *„Autobiografia științifică”,* anume **caracterul dublu reflexiv al teatrului-actor,** care, așa cum pare și din numele pe care îl propunem, implică **o privire *înspre*** (actor văzut din oraș) și **o privire *dinspre*** (teatru din care privești orașul) – *„Orice turn este un punct de observație și, mai ales, un loc de unde să poți fi observat.”*[397] Teatrul lui Rossi privește orașul și este privit de oraș, iar dimensiunea acestui dublu act dramatic este surprinsă ireproșabil de fotografiile din interior – *dinspre* –, dar mai ales de cele din exterior – *înspre;* imaginile cu teatrul lui Rossi acostat la malul diferitelor locuri importante din Veneția sunt cu adevărat memorabile.

Pe fundalul Palatului Dogilor, al Bazilicii San Marco și al Campanilei, teatrul plutitor pare a fi o discretă apariție care **se armonizează siluetei orașului,** subordonându-se acestei scenografii monumentale; în schimb, confruntarea teatrului *rossian* cu turnul-avanpost care este emblema *„Punta della Dogana”* descrie atmosfera unui **duel dramatic între două personaje,** două apariții care se privesc îndeaproape, ca de la egal la egal, de sub autoritatea cupolelor Bazilicii Santa Maria della Salute. *Rendez-vous*-ul dintre *„Il Teatro del Mondo”* și semnul fostului punct vamal al orașului este **punctul culminant al existenței pasagere a acestui proiect,** iar momentul este descris în amănunt de Rossi în paginile autobiografiei lui:



Fig. 187 – *„Il Teatro del Mondo”* și Piața San Marco (1979)

[396] Manfredo TAFURI, „L’ephemere est eternal. Aldo Rossi a Venezia”, *Domus no. 602,* ianuarie 1980, p. 11
[397] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 65

„Teatrul venețian ca spațiu al imaginației (...)Monumentele venețiene sunt materializarea ***contopirii frumuseții cu imaginația.*** *Frumusețea nu este locul unde se întâlnesc diferite substanțe și înțelesuri, ci punctul de fuziune al acestora. Mă gândeam la asta privind, de pe terasa teatrului, «lumea» de deasupra clădirii fostei vămi. Figurile de cupru misterioase de culoare verzuie păreau că se joacă cu o imensă minge de aur. De pe terasa teatrului vedeam rosturile și punctele de sutură care separă și țin laolaltă foile din tablă de cupru, dar observam cu atenție și mișcarea lentă a Fortunei. Din punctul din care le priveam, personajele din cupru păreau să fie alcătuite din fragmentele cusute și reasamblate ale unui singur corp, ca trei făpturi care s-ar fi putut reîntoarce în interiorul sferei. Privindu-le, mi-am dat seama că teatrul de pe terasa căruia observam aceste lucruri* ***se afla dincolo de arhitectură și chiar în afara ei;*** *tot acest spectacol se arăta orașului cu o stranietate similară jocului ciudat al personajelor din cupru. (...) Teatrul se ivise din marea spumoasă în tonurile albastru-argintii ale adâncurilor și în reflexiile reci de zinc ale cerului de deasupra, erau construcții și imagini puternice al căror sens era greu de numit,* ***orice explicație se pierdea pentru că refuza să se refere tocmai la simpla prezență a acestor lucruri.***

Apariția teatrului la Punta della Dogana părea să fie o modificare topografică, un apendice provizoriu și, de asemenea, o prezență fermă care ***tulbura echilibrul unui sistem obosit de trecerea timpului.*** *Opusul tuturor acestor lucruri se găsea la interior, o analogie shakespeariană și un teatru anatomic, locul perfect rațional, ordonat conform unei logici constituite de așteptarea evenimentului interior, actul teatral.* ***Teatrul se petrecea chiar în lipsa unui spectacol*** *anume, un lucru neterminat sau chiar neglijat, lipsit de posibilități și de voință creativă sau afectivă. Era, mai presus de toate,* ***un teatru gol căruia îi măsurasem acustica nu cu vocea, ci cu inteligența, sau, mai degrabă, cu imaginația inteligenței."***[398]



Fig. 188 – *„Il Teatro del Mondo"* și turnul ansamblului fostului punct vamal *„Punta della Dogana"* (1979)

[398] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 46* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992,* Electa/The Getty Research Institute, 1999)

Materia din care erau confecționate statuetele din vârful turnului fostei autorități portuare părea totodată să se confunde, în imaginația lui Rossi, cu statuile de piatră din Galicia și Portugalia – personaje imobilizate și cicatrizate de fisuri cu iridescențe vegetale străvezii.[399] **Contaminările cromatice** se oglindeau parcă în chipul teatrului plutitor. Dincolo de frenezia cromatică sclipitoare a unei scene *rossiene* care anunță proiecte și abordări mai târzii (*„Il Palazzo",* Fukuoka, 1987), **dimensiunea alchimică și metafizică** a pasajului autobiografic care studiază teatrul venețian readuce în discuție, se pare, **calitatea obiectualității trupurilor.** Pentru Rossi, statuile din vârful turnului fostei vămi par să fie *„articulate sub forma unor bizare răni metalizate, fragmente restaurate ale trupului care sunt rezultatul unor experimente chirurgicale sinistre, mai sinistre chiar decât transfigurarea unor trupuri veritabile în statui."*[400]

Teatrul *rossian* este un **personaj-*automaton* gargantuesc cu evidente calități antropomorfice** care ține atât de dubla lui reflexivitate dramatică, dar și de fizionomia lui – corpul central al sălii este un tors viguros cu două brațele laterale (turnurile cu scări) și un cap (pavilionul octogonal). În vreme ce teatrul-artefact proiectat de Rossi pare să fie silueta unui colosal trup analog, observăm că, într-o direcție inversă, statuile din vârful turnului din *„Punta della Dogana"* sunt trupuri ciudate care împrumută din trăsăturile unor obiecte; această atitudine tipic *rossiană* readuce în discuție **problematica materialității trupului și a potențialității lui ca artefact și chiar arhitectură.**



Fig. 189 – A (stânga) – ansamblul statuar al turnului din *„Punta della Dogana"* – cei doi atlanți care țin globul de aur și statuia Fortunei care direcționează / B (dreapta) – sfera de cupru cu stindard din vârful teatrului plutitor și macheta proiectului expuse în cadrul expoziției *„Aldo Rossi e la Ragione"* (Palazzo della Ragione, Padova, 2019)

[399] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 67
[400] Ibid., p. 67

Poate chiar mai mult decât în cazul micului teatrul științific, turnul plutitor cu galerii suprapuse dispuse concentric este o transformare a teatrului anatomic din Padova. **Sala studiilor anatomice** se transformă de această dată într-un un **amfiteatru efemer** și, totodată, într-un **teatru clasic shakespearian** – Globe Theater – Teatrul Lumii – *„Il Teatro del Mondo"*. Ceva amintește deci de rigoarea disecțiilor anatomice, de dârzenia gladiatorilor aruncați în arenă sau de tragedia personajelor lui Shakespeare, însă teatrul lui Rossi **amestecă toate aceste potențiale evenimente dramatice cu chipurile spectatorilor rânduiți pe gradene și galerii, dar și cu încadraturi venețiene familiare decupate la întâmplare din panorama orașului** de ferestrele cvadripartite.

Teatrul plutitor este actor pe marea scenă a orașului însă, în același timp, orașul participă discret cu mici inserții familiare la decorul din interiorul fabuloasei cutii *rossiene.* Tot acest amestec din interiorul mașinăriei scenice coincidente cu sala de spectacol sunt clătinate de tangajul discret al artefactului purtat de apele canalelor, o metronomie sinuoasă care, în tandem cu pivotările *Fortunei* din *„Punta della Dogana",* descrie **parametrii precișii ai timpului atmosferic** fixându-i variațiunile în imagini dinamice ale mișcărilor de rotație, translație și oscilație provocate de apă și vânt.



Fig. 190 – A (sus) – imagini din timpul reprezentațiilor din interiorul teatrului plutitor *rossian* / B (stânga jos) – *„Theatrum Mundi"* (Venezia, 1564) / C (centru jos) – *„Faust îl invocă pe Mefistofel"* (Globe Theatre, Londra, sec. XVII) / D (dreapta jos) – *„Theatrum anatomicum"* (Jonas Zeuner, 1780)

Apariția misterioasă și suspendarea orașului din lagună sunt surprinse de cele mai mici amănunte ale proiectului *„Il Teatro del Mondo",* un obiect care este totodată monument de arhitectură și instalație efemeră, far și corabie, construcție și mecanism, realitate și imaginație – **un artefact permanent agățat într-o rețea intricată de referințe** care se

topesc și fuzionează, indiferent de natura lor adesea contradictorie. Aceeași atitudine critică incisivă și indiferentă care poate privi dimensiunea scenografică a arhitecturii ca pe o anomalie poate, în același timp, să traducă teatrul *rossian* din Veneția ca pe o simplă exagerare ironică postmodernistă. Orice astfel de interpretare ar însemna o violentă reducție pentru că, dincolo de orice referințe, *„Il Teatro del Mondo"* este un veritabil **vehicul al neuitării** și, totodată, un **eveniment excepțional irepetabil.**

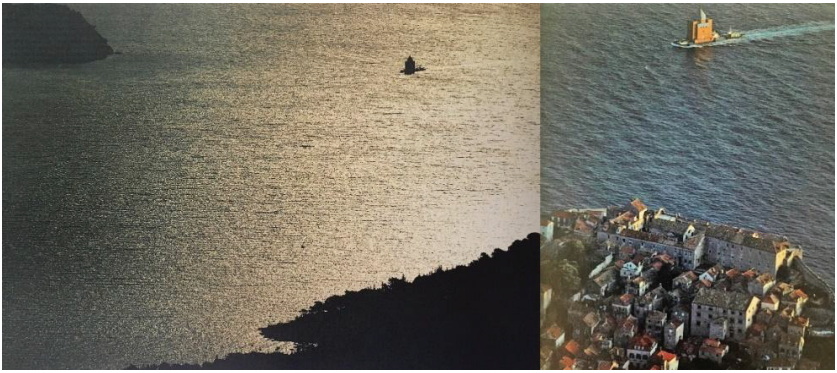


Fig. 191 – A (stânga) – *„Il Teatro del Mondo"* traversând Marea Adriatică / B (dreapta) - *„Il Teatro del Mondo"* aproape de Dubrovnik

După periplul venețian, *„Il Teatro del Mondo"* s-a îndepărtat de apele lagunei, a traversat Marea Adriatică și a ajuns până la Dubrovnik, locul în care a fost demontat și depozitat în speranța unei reîntemeieri viitoare. Deși Paolo Portoghesi s-a declarat profund dezamăgit de faptul că existența acestui obiect extraordinar a fost una efemeră[401], trebuie recunoscut faptul că aparenta neșansă a fost un pas în plus înspre desăvârșirea acestei drame de dimensiuni homerice; **obiectul care părea a fi dintotdeauna și de pretutindeni este acum legenda ce pare să nu fi fost niciodată nicăieri,** la fel ca povestea Atlantidei. Cu toate acestea, teatrul plutitor continuă încă să se ivească prin ecouri fragmentare și discrete rememorări în cadrul unor evenimente expoziționale care încearcă să reasambleze relicvariul *rossian* de artefacte-memento miraculoase – machete originale și prime încercări, fragmente de tuburi metalice și scânduri, sau sfera cu stindard din cupru, acum un ciudat obiect corodat de trecerea timpului și devenit artefact analog personajelor din vârful turnului-avanpost al *„Punta della Dogana"*.

[401] *„Din lipsă de timp și resurse financiare, Teatro del Mondo nu s-a putut bucura de dimensiunea itinerantă a instalației «La Strada Novissima»... contrar dorințelor și părerilor mele, acesta a fost demontat din motive ce țineau pe de-o parte de bugetul alocat din partea Secretariatului General și, pe de alta, de reticența proprietarilor barjei de a o ceda Bienalei."* – Paolo PORTOGHESI, Aldo Rossi. Il teatro e la città, Sagep Editori, Genova, 2021, p. 49; din interviul acordat de Arduino Cantafora pentru Gizmo Architectural Review (Nicolò Ornaghi, Francesco Zorzi, 14 decembrie 2015) aflăm totodată că Nancy Reagan își dorea să aducă „Il Teatro del Mondo" în SUA – http://www.gizmoweb.org/2015/12/arduino-cantafora-intervista-su-aldo-rossi/



Fig. 192 – „Legenda" fantastică a teatrului plutitor povestită prin cadrele filmului-colaj *„Il Teatro del Mondo... andante con moto"* – https://youtu.be/REG0eLLJljk – în cadrul expoziției *„La Biennale di Venezia 1979-1980. Il Teatro del Mondo «edificio singolare». Omaggio a Aldo Rossi"* (10 februarie – 31 iulie 2010)

La Macchina Modenese

1983

Dacă *„Il Teatrino Scientifico"* este teatrul memoriei devenit laborator, instrument intim al imaginarului *rossian* și mecanism de decriptare, iar *„Il Teatro del Mondo"* este o curioasă mașinărie scenică care aparține teatrului orașului, memoriei colective și folclorului venețian, se poate spune că *„La Macchina Modenese"* se află la jumătatea drumului dintre cele două. Această **situare mediană** are legătură cu **dimensiunile obiectului,** care se găsesc între cele ale unui obiect de mobilier – *„Il Teatrino"* – și cele ale unui edificiu – *„Il Teatro",* dar și cu situația care a determinat apariția acestui obiect, anume **vernisarea propriilor proiecte** de arhitectură ale lui Rossi într-o expoziție publică.

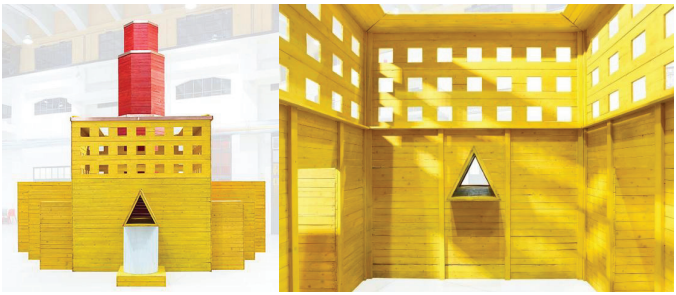


Fig. 193 – *„La Macchina Modenese”* (*„Laboratorio aperto”*, AEM Modena, 2019)

Mașina modeneză a fost construită ca instalație provizorie al cărei unic scop era acela de a întâmpina vizitatorii expoziției *„Aldo Rossi, opere recenti”,* un eveniment care a avut loc în 1983, în interiorul pavilionului Palazzina dei Giardini din parcul Giardino Ducale Estense din Modena. Obiectul nu mai era nici instrument aflat la dispoziția metodei *rossiene* (micul teatru științific) și nici arhitectură provizorie capabilă să formuleze ample discursuri despre artefact construit și oraș (teatrul plutitor). Proiectul-himeră din Modena era unul profund autoreferențial, condiționat de simpla **identificare a lui cu fizionomia celorlalte arhitecturi *rossiene,*** un rezumat concis al operei lui Rossi și, totodată, un **artefact-blazon** al repertoriului formal atașat metodei de proiectare.

„La Macchina Modenese” a fost amplasată în încăperea principală a pavilionului în care avea loc expoziția și părea să fie un memento al celor mai renumite proiecte ale lui Rossi, o instalație alcătuită din **fragmente** desprinse, modificate și, în final, asamblate sub forma acestui **monument efemer** a cărui singură utilitate simbolică era aceea de a **evoca și rememora,** prin frânturi ale proiectelor lui Rossi, **întreaga lui operă** și poate chiar personalitatea lui. Situația în care arhitectul este nevoit să fie, în mod activ, curator al propriei colecții de arhitecturi este una oarecum dificilă; se poate totuși spune că, pentru Rossi, povara nu era atât de mare dacă se ține cont de potrivirea momentului cu **caracterul auto-reflexiv din ce în ce mai pronunțat** al studiilor și proiectelor lui din acea perioadă.

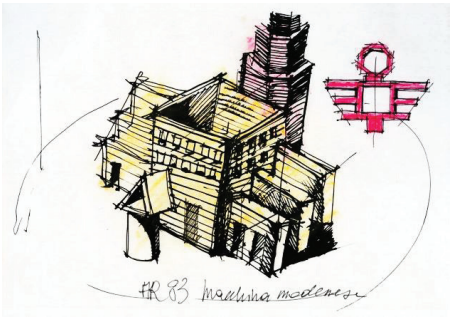


Fig. 194 - *„La Macchina Modenese”* – schița proiectului

Mașina modenează a fost construită din panouri ușor demontabile din scânduri și dulapi de lemn. Întreaga structură a fost vopsită în culori primare, preponderent galben, cu excepția coloanei cilindrice albe și a turnului roșu. Piesele care alcătuiau asamblajul *rossian* erau în principal fragmente care îngânau formal elemente ale cimitirului *„San Cataldo”* – pot fi recunoscute cubul gol al casei eroilor cu ferestre pătrate, dar și brațele cu osuare de lungimi și înălțimi diferite. Aceste câteva artefacte constituiau elementul central al proiectului**, camera de control a mecanismului bizar, sau torsul creaturii** cu trei perechi de brațe. Proiectul amintea de ***„configurațiile osteologice”,*** alcătuindu-se ca **scheletul unei arătări cu cap și coadă;** capul poate fi asimilat copiei incomplete a fântânii monumentale *segratiene* – coloana cilindrică robustă cu bază pătrată și arhitravă de secțiune triunghiulară (cercul, pătratul și triunghiul), în vreme ce coada amintește de un proiect mai puțin cunoscut și încă nemenționat în cadrul studiului de față.

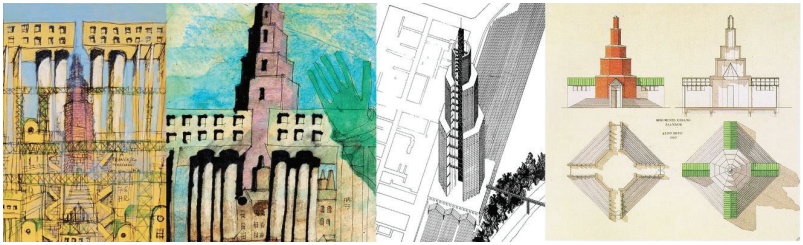


Fig. 195 – *„Torre dei ricordi”* – A/B (stânga) – studii și schițe preliminare (1976/1977) / C (centru) – proiectul pentru concursul din Melbourne (1982) / D (dreapta) – monumentul din Zaandam (1989)

Este vorba despre **turnul octogonal telescopic,** *„Torre dei ricordi”* – **turnul amintirilor** proiectat alături de Gianni Braghieri pentru un concurs în Melbourne, Australia (1982). Acest element pare să se îndepărteze discret de descendența industrială proprie turnului tronconic și să se apropie de o înfățișare mai degrabă orientală, una care amintește de primele observatoare astronomice și minarete, sau chiar de marea construcție biblică a Babilonului. Turnul înlocuiește treptat, în schițele și proiectele lui Rossi, pasiunea mai veche pentru imaginea iconică a furnalului din cărămidă, regăsindu-se în proiecte mai târzii: Muzeul de istorie din Berlin (1988) sau Monumentul din Zaandam, Olanda (1989). Piesa monumentală pentru concursul din Australia este însă una specială, în primul rând datorită dimensiunilor obiectului, care pare să aibă gabaritul coloanei colosale a lui Loos pentru Chicago Tribune, și, în al doilea rând, datorită unei inerente dislocări, care vine odată cu amplasarea lui pe traseul unui important drum feroviar – coloana-monument uriașă este turnul-locomotivă, încă o situație care amintește de fascinația lui Rossi pentru *„San Carlone”*. Acest turn-zigurat poate fi însă recunoscut și în cazul unor schițe *rossiene* mai vechi care aminteau de construcții staliniste pe care tânărul Rossi le văzuse în vizita de la Moscova din 1954 – clădirea Universității de Stat din Moscova.



Fig. 196 – A – Turnul Chicago Tribune (Adolf Loos, 1922) / B – Turnul Babel (Bedford Hours, 1420) / C – minaretul marii moschei din Samarra (Irak, 851 d. Hr.) / D – turnul proiectului pentru muzeul de istorie din Berlin (Aldo Rossi, 1988) / E – Universitatea de Stat din Moscova

În lumina analogiilor cu statuia colosală a Sfântului din Arona – *„locomotiva nemișcată”* –, se poate spune că mașinăria modeneză este, de fapt, așa cum o spune atât numele, cât și descendența elementelor componente, **ruina unui vehicul mecanizat scos din uz și imobilizat,** amintirea unui mecanism ale cărui angrenaje zgomotoase ar fi declanșat mișcarea pneumatică a brațelor, ar fi scos fum prin turnul amintirilor și chiar ar fi putut fi hrănite cu cărbuni de un fochist aflat în exterior, la capătul decupajului triunghiular. **Povestea alegorică a motorului *rossian* modenez** se suprapune însă și peste **stranietatea artefactului** care nu lasă să se întrevadă **nicio urmă de familiaritate** în afara repertoriului autoreferențial.

Camera centrală cu excrescențe bizare nu mai poate să amintească de tipologii și arhitecturi; decuplarea artefactului *rossian*, ca întreg, de la obișnuitele referințe istorice, face ca mașinăria modeneză să devină total inaderentă tradiției profesiei și să se transforme într-o **arătare monstruoasă** de tipul himerelor din reprezentările clasice, o arhitectură grotescă în care nimic nu mai pare să fie locuință, palat, monument sau fabrică, ci doar un **ciudat amestec aleatoriu de cioburi și fragmente.** Alienarea totală a proiectului îl îndepărtează și de posibilitatea oricăror trăsături antropomorfice – „configurația osteologică” din foaierul Palazzina dei Giardini pare că aparține mai degrabă familiei de crustacee și artropode din schițele lui Rossi, o creatură imaginară răpită dintr-un bestiar medieval și, totodată, **imaginea emblemă a proiectelor-himeră,** reprezentarea iconografică a lor.

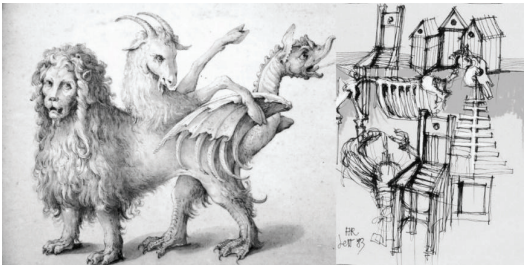


Fig. 197 – A (stânga) – himeră (Jacopo Ligozzi, 1600) / B (dreapta) proiecte, creaturi și configurații osteologice – (Aldo Rossi, 1983)

Dincolo de aspectele terifiante ale acestei creaturi, întrezărim însă și trăsături care par să se potrivească ipotezei teoretice a regresiei infantile. Asamblajul *rossian* modenez este, în fond, o mașinărie pietrificată; dacă privim dintr-o perspectivă sensibil diferită situația, se pot întrevedea similitudini ale acestui aparat cu ciudatele asamblaje din locurile de joacă pentru copii, iar **potențialul ludic** al instalației este amplificat poate și de cromatica obiectului. Se discută din nou, se pare, despre o **dublă condiție** – o **bestie mecanizată amuțită** care se poate transforma în **loc al jocului** și cameră ecou a hohotelor și pașilor grăbiți „de-a v-ați ascunselea".



Fig. 198 – A (stânga) – *„La Macchina Modenese"* („Laboratorio aperto", AEM Modena, 2019) / B (dreapta) – loc de joacă pentru copii

Chiar dacă observațiile făcute în cadrul acestui subcapitol par să fie mai degrabă speculații ușor exagerate, ele sunt totuși, într-o bună măsură, fidele spiritului *rossian.* Mașina modeneză a avut soarta obișnuită a edificiilor efemere, butaforiilor și structurilor provizorii proiectate de Rossi, fiind dezmembrată după închiderea evenimentului propriu-zis. Spre deosebire de alte instalații similare însă, **piesele care alcătuiau himera *rossiană* au fost dezarticulate și arhivate cu atenția unui paleontolog.** Grija păstrării fragmentelor proiectului a făcut posibilă reconstituirea lui, la mai bine de trei decenii după expoziția inițială, în cadrul expoziției *„Laboratorio aperto"* din sala mare a fostei centrale AEM din Modena (martie-aprilie 2019). **Reasamblarea mașinăriei-himeră** proiectate de Rossi a fost curatoriată de Fausto Ferri și onorată de prezența lui Gianni Braghieri, iar evenimentul a avut ceva din atmosfera solemnă a procesiunilor și sărbătorilor religioase cu ocazia cărora sunt scoase la lumină și arătate piesele neprețuite din colecțiile-relicvariu ale catedralelor catolice.

1986

Bienala de arhitectură din 1980 a marcat momentul suprapunerii dintre **elogiul obiectului banal** – *„L'Oggetto Banale”*, Studio Alchimia – și discursul teoretic colectiv despre **recuperarea postmodernă a orașului –** *„La Strada Novissima”.* Situația nu este rezultatul unei coincidențe accidentale, ci devoalează o anumită **evoluție convergentă** care se petrece atât în domeniul designului industrial – obiecte și instrumente, cât și în cel al arhitecturii – strada și orașul. Juxtapunerea celor două inițiative scoate în evidență un **demers comun** preocupat cu **recuperarea istoriei și a destinului premodern al civilizației** și **calibrarea profesiilor la spiritul tradiției** de care fuseseră violent separate vreme de cel puțin jumătate de secol.



Fig. 199 – Biennale di Venezia 1980 – A (stânga) - *„L'Oggetto Banale”* / B (dreapta) - *„La Strada Novissima”*

Atât manufacturarea de obiecte și instrumente în atelierul artizanului, cât și clădirea propriu-zisă a arhitecturii prin mâinile meșterului constructor, reprezentau componente ale unui **discurs comun despre problematica artefactului și travaliul continuu de fabricare a lumii;** redobândirea legăturii cu aceste lucruri fundamentale avea de-a face deci cu consolidarea dimensiunii patrimoniale a culturii, o componentă eminamente esențială restaurării unui drum firesc al meșteșugurilor spre sfârșitul secolului al XX-lea. Trebuie amintit însă că, deși pe fond era vorba și despre un sentiment latent de nostalgie, **acest discurs recuperator nu se constituia ca atitudine melancolică, romantică și anacronică** de revenire la un episod trecut, ci pregătea, de fapt, **o subtilă și semnificativă adaptare a tradiției autentice la spiritul epocii,** o grefare a progresului tehnologic peste cunoștințe acumulate, încercate și verificate vreme de secole. Episodul expozițiilor din 1980 este așadar concretizarea, prin obiect/obiecte, a tuturor acestor lucruri.

În 1986, discursul despre efortul colectiv al omului de confecționare a lumii și artificializare a ei prin artefact își mai adaugă un episod important odată cu momentul expoziției ***„Il progetto domestico”.*** De această dată, lumea obiectelor și cea a arhitecturii nu mai sunt atacate ca subiecte separate, ci sunt abordate prin contopirea lor sub forma universului domestic, **locuința – universul interior conținut de arhitectură și conținător de obiect.** Momentul istoric despre care se va vorbi și proiectul teatrului domestic dezvăluie de fapt, din nou, potrivirea dintre metoda/proiectul *rossian* și contextul cultural extins.



Fig. 200 – catalogul-manifest al expoziției *„Il progetto domestico – La casa dell’uomo: archetipi e prototipi”* – publicația cu proiectele (stânga jos) și publicația cu teoria (dreapta jos)

Fusese deja demonstrat faptul că modernismul nu reușise să construiască viitorul promis; totodată, pozițiile radicale ale anilor 1960-1970 se dovediseră fi mai degrabă exagerări utopice, chiar distopice, inaderente realității. Pe fondul acestor precondiții, s-au constituit o serie **de grupuri de cercetare colectivă** care căutau răspunsuri critice la aceste probleme legate de oraș, schimbarea paradigmei locului de muncă și parametrii universului familiar și familial al locuinței, prin **apelul la imaginație ca vehicul și posibil instrument revelator.** *„Il progetto domestico”* (1986), cu subtema *„La casa dell’uomo: archetipi e prototipi”* este un episod important de acest fel care precedă cea de-a XVII-a ediție a *„Triennale di Milano”* (*„Le città del mondo e il futuro delle metropoli”,* 1988). *Proiectul domestic* va reprezenta prima etapă a unei trilogii care va fi completată ulterior de expozițiile *„Il luogo de lavoro”*, respectiv *„Le città immaginate”*. Evenimentul din 1986 era curatoriat de Mario Bellini în colaborare cu reprezentanți de seamă din domeniului istoriei și teoriei arhitecturii: Marco de Michelis, Robin Middleton, Monique Mosser sau Anthony Vidler, dar și cu arhitecți renumiți: Franco Purini, Massimo Scolari, Arduino Cantafora, Ettore Sottsass, John Hejduk, Peter Eisenman și, desigur, Aldo Rossi.

„Il progetto domestico” a fost o publicație constituită pe baza unei componente preocupate cu documentarea și studiul analitic al istoriei și tradiției, **o parte critică și teoretică** organizată pe categorii și piste de cercetare bine determinate care încercau să reconstituie, nu neapărat într-un sens cronologic, ci mai degrabă în direcția unor căutări ontologice, **genealogia locuirii.** Deși, în mod uzual, arhitecții care participau la astfel de evenimente asociate Trienalei obișnuiau să prezinte obiecte-prototip și produse inovatoare, de această dată aceștia au fost invitați să proiecteze **instalații provizorii, obiecte sau arhitecturi care să propună direcții critice de interpretare a temelor și subtemelor de cercetare** propuse de componenta teoretică a proiectului. Pe parcursul acestui demers, se poate intui faptul că a existat o anume **ruptură** între mecanismul critic/teoretic al inițiativei și subansamblul acesteia preocupat mai degrabă de proiectare. Această scindare ireconciliabilă descrie **dificultatea potrivirii dintre componenta teoretică și cea practică a spiritului postmodern;** în cadrul *proiectului domestic,* disocierea celor două s-a materializat prin publicarea unui manifest bipartit al demersului de cercetare – două volume separate, unul cu textele critice și celălalt cu proiectele din cadrul expoziției.



Fig. 201 – A (stânga) – *„La stanza del collezionista”* (Massimo Scolari) / B (dreapta) – *„La casa mobile e la condizione nomadica”* (John Hejduk)

Instalațiile proiectate de arhitecții invitați aveau în mod cert un **caracter profund scenografic și alegoric** specific deja acestui tip de evenimente; dintre proiectele cele mai notabile construite în cadrul acestei expoziții, se menționează poarta de acces proiectată de Franco Purini – o reinterpretare a colibei primitive, manifestarea primordială a locuirii, *„La stanza del collezionista”* proiectată de Massimo Scolari – o reiterare a celui dintâi obiect-depozitar, Arca lui Noe, *„La stanza dell'artista”* proiectată de Arduino Cantafora, *„La casa mobile e la condizione nomadica”* proiectată de John Hejduk ca reinterpretare critică a mașinii de locuit moderniste și, desigur *„Il Teatro Domestico”* proiectat de Aldo Rossi. Preambulul extins formulat înaintea studiului proiectului propriu-zis intenționează să **evidențieze importanța acestui tip de evenimente culturale și expoziții temporar**e pentru arhitectura finalului de secol al XX-lea. Se poate spune că lucrul deosebit de important care diferențiază aceste manifestări de unele similare care încă au loc și în zilele noastre are legătură **cu o din ce în ce mai evidentă îndepărtare față de obiect** și o

preocupare pentru lucruri mai degrabă imateriale care țin de context economic și politic, idealuri ecologiste sau preocupări antropologice și sociologice, coordonatele problematice a ceea ce pare să fie un nou moment al refugiului în domenii aflate în afara arhitecturii.

Revenind la discuția despre proiectul propriu-zis, trebuie amintit faptul că *„Il Teatro Domestico"* este, în primul rând, un obiect care invită la **reconsiderarea vocației locuirii. Dimensiunea scenografică** a asamblajului *rossian* nu este deloc întâmplătoare dacă se ține cont de faptul că aceasta vine după primele tentative ale lui Rossi de a proiecta decoruri și de a gândi scenografii propriu-zise pentru piese de teatru – *„Lucia di Lammermoor"* (Rocca Brancaleone, Ravenna, Italia, 1986), *„Madame Butterfly"* (Teatro Comunale, Bologna, Italia, 1986). În același timp, pare să existe o legătură directă între structura decorului de pe scena teatrului din Bologna și proiectul pentru Trienala din Milano.



Fig. 202 – decoruri proiectate de Rossi pentru piese de teatru – A (stânga) – *„Lucia di Lammermoor"* (Rocca Brancaleone, Ravenna, Italia, 1986) / B (dreapta) – *„Madame Butterfly"* (Teatro Comunale, Bologna, Italia, 1986)

Proiectul teatrului domestic *rossian* este o **monumentală casă de păpuși deschisă.** Instalația este alcătuită dintr-o structură de lemn amplasată pe podestul intermediar al scării de onoare prin care se face accesul la celelalte încăperi expoziționale. Casa este așadar un **depozitar de camere** suprapuse pe trei niveluri, un enorm **cabinet de curiozități,** o colecție de casete conținătoare suspendate pe picioroangele unui portic. Prima coloană de camere pare să fie **o ruină** care păstrează amintirea fostelor încăperi, un interval gol, singurul deschis către cer, care este fixat întâmplător de o piesă metalică zăbrelită care pare să amâne totala prăbușire a peretelui lateral. Următoarele două coloane cu încăperi sunt o suprapunere de trei cupluri anticameră-cameră, așezate unul deasupra celuilalt, care privesc în interiorul traveei prăbușite. Aceste încăperi din zona mediană par să fie **teatrul domestic** care încă mai permite locuirea, **decoruri banale** cu ferestre cvadripartite și mărturii întâmplătoare ale unor posibile ritualuri cotidiene: mese și scaune, o lampă aprinsă, un bec atârnat sau un tapet ieftin cu model floral.



Fig. 203 – *„Il Teatro Domestico"* – A (stânga) – schiță preliminară / B (dreapta) – proiectul final

Totuși, intervalul median al celor două coloane cu camere întrerupe posibilitatea unei firești narațiuni a teatrului locuirii prin interpunerea unei **anomalii – pauza bizară** a încăperii albastre care găzduiește câteva dintre obiectele proiectate de Rossi pentru compania Alessi, o **aglomerare de recipiente** familiare vieții care sunt transformate miraculos în **personajele principale ale scenei,** un portret de familie cu artefacte tinichigerești care dau **dimensiuni suprareale** întregului asamblaj. Ultimele trei intervale alcătuiesc o dispunere cvasi-simetrică de cutii închise aflate de o parte și de alta a scării acestui edificiu imaginar. Scara însăși pare să fie greșit dimensionată în raport cu încăperile atașate ei. Întreaga scenografie pune realitatea propriu-zisă într-o ciudată lumină în care lucrurile nu se potrivesc între ele, o scenografie care te așteptă să fie în orice moment invadată de homunculuși miniaturali, sau dezmembrată de mâini *gulliveriene* ale unor personaje potrivite după dimensiunile cafetierelor și ceainicelor expuse în cadrul instalației. **Calitățile metafizice și bizara alchimie** tipic *rossiană* par să fie singurele legi respectate de scenografia teatrului domestic, un decor răpit parcă din **lumile fantastice descrise de Lewis Carroll.**



Fig. 204 – scene din încăperile teatrului domestic proiectat de Aldo Rossi

În final, proiectul este un ciudat basorelief care descrie trăsăturile universului domestic, o friză suspendată care pare să fie, în același timp, **imaginea unui șantier și decorul unei vieți abandonate și ruinate,** o ipostază care amintește de dubla condiție a cimitirului din Modena – oraș abandonat și șantier neterminat, dar și de mai vechile amintiri *rossiene* despre casele abandonate din zonele rurale ale Italiei:

> *„Totuși, proiectul pentru cimitirul din Modena aparținea pâclei apăsătoare a ceții de pe valea râului Po și caselor părăsite aflate la mal, locuințe abandonate de ani de zile în așteptarea devastărilor aduse de mari potopuri. Puteai găsi încă în aceste case cești sparte, paturi metalice, cioburi de sticlă, fotografii îngălbenite și alte lucruri sufocate de umiditate și alte semne ale distrugerilor provocate de râu. Sunt sate în care râul curge aducând cu el continuitatea morții și lăsând în urmă doar semne, simboluri, fragmente; fragmente pe care ajungem să le îndrăgim.”*[402]

„Il Teatro Domestico” este așadar un retablu enorm deformat de **discrete manipulări dimensionale** deja cunoscute în studiile anterioare asupra proiectelor lui Rossi. Trebuie însă adusă din nou în discuție o anume filiație a artei lui Rossi cu **particularitățile curentului manierist,** o legătură care pare să fie sugerată de percepția ascendentă a vizitatorilor asupra colosalei butaforii a teatrului domestic *rossian.* Alterarea elementelor care alcătuiesc scenografia propusă de Rossi pare să fie descrisă de trăsăturile unor **ciudate corecții optice** împinse la limita exagerărilor dimensionale alienante, fie că este vorba despre dilatări sau contracții. Sistemul de proporții după care pare să fie alcătuit teatrul domestic descrie **o situație analogă alterărilor discrete și disproporțiilor statuii colosale a lui David din Firenze,** capodopera *michelangiană* care trebuia atârnată la zeci de metri înălțime deasupra catedralei orașului. Dimensiunile colosale ale statuii au făcut ca opera să nu poată fi montată în locul în care fusese prevăzută inițial, iar acest lucru a însemnat așezarea ei la o distanță relativ mică față de potențialii privitori copleșiți de dimensiunile și proporțiile abnorme ale trupului de marmură, un **artefact realmente sublim.** Imaginea frapantă a teatrului domestic împrumută așadar din trăsăturile imperfecte care particularizează statuia eroului biblic portretizat de Michelangelo.



Fig. 205 – *„Il Teatro Domestico”* văzut de la partea de jos a scărilor

[402] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 15

Casă de păpuși enormă, ruină abandonată și, totodată, construcție neterminată, teatrul domestic amintește și de distrugerile violente provocate de bombardamentele din cel de-al doilea Război Mondial, evidențiind încă o dată **suprapunerea stranie dintre potențialul ludic** al colosalei jucării și **încărcătura simbolică dramatică** a casei incomplete. Poate că cea mai clară reprezentare, care este incontestabil un monument al locuinței în ruină, este proiectul lui Rossi pentru *„La casa abbandonata"* din parcul orașului San Donà di Piave. Reinterpretarea *rossiană* post-industrială și postmodernă a **paradigmei romantice a parcurilor englezești** cu ruine construite *ex novo* este un proiect mai puțin cunoscut care este cu adevărat fascinant tocmai datorită monumentalizării ruinei celei mai banale piese a orașului, locuința.



Fig. 206 – *„La casa abbandonata"* (Aldo Rossi, 1996) – A (stânga) – schițe preliminare B/C (centru/dreapta) – fotografii cu monumentul-ruină al casei abandonate

> *„În «Arhitectura orașului» am vorbit cu temere despre rămășițele caselor distruse de război. Am văzut pereții roz ai încăperilor interioare și chiuvetele suspendate și atârnate de încălcirea țevilor metalice – intimități distruse; trăiam un sentiment intens de disconfort și mâhnire în fața acestor apartamente distruse, imagini care au săditîn mine o anume idee pentru «proiectul cu interior», o idee care nu m-a mai părăsit de atunci."*[403]

La fel ca mașina modeneză, proiectul pentru teatrul domestic este, pe cât de insignifiant și efemer, pe atât de relevant în evidențierea și decriptarea **procedeelor suprarealiste subiacente metodei lui Aldo Rossi.** La fel cum mecanismul modenez este emblema proiectelor-himeră, *„Il Teatro Domestico"* pare să fie reprezentarea iconografică a celor mai importante particularități metodologice *rossiene:* disoluția scării, confundarea arhitecturii cu obiecte și personaje, predispoziția scenografică etc. **Monumentalizarea bizară a celor mai banale aspecte ale vieții** pune lucruri dintre cele mai familiare într-o lumină cu totul nouă, alterându-le și îndepărtându-le de obișnuita lor uzură cotidiană. În același timp, fascinația lui Rossi pentru ruină, abandon și moarte pare să-și găsească locul alături de banalitatea locuirii și momente vesele ale copilăriei în fabulosul teatru domestic. În final, pare că teatrul lui Rossi, asamblat cu ocazia expoziției din Palazzo dell'Arte, este un **elogiu adus pentru *„La casa dell'uomo"* ca paradigmă a heterotopiei *rossiene* – intervalul unei lumi**

[403] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 69

imaginare, suspendate în afara realității și a timpului, în care obiectul este cheia dificilei descifrării și aflări a adevărului.

> *„În proiectul pentru centrul municipal din Florența mi-am imaginat reamplasarea statuilor în piețe, ca statuile de alabastru ale lui David destinate turiștilor; mi-am imaginat atunci că o copie nu poate fi disociată de original; printre picturile de plastic ale Veneției și omniprezentul bec atârnat de tavanul bucătăriilor sărăcăcioase, dar decente, și amestecat cu portretele de familie prinse în pereți, reapare misterul teatrului al cărui eveniment, atât de important pentru noi, este din nou evocat."*[404]

Lo Yatai di Pinocchio

1989

„Lo Yatai di Pinocchio" poate fi plasat cronologic la puțin timp după proiectul pentru hotelul *„Il Palazzo"* din Fukuoka (1987). A fost deja amintit faptul că, în cazul proiectului pentru hotelul din Fukuoka, yatai-urile – tarabele negustorești tradiționale din Japonia – au fost asimilate de Rossi unor impresionante mașinării analogice capabile să răstoarne o lume și să o facă să semene unei alta; banalele chioșcuri japoneze au fost **scânteia care a declanșat succesiunea amețitoare de *tableaux vivants* suprasaturate cromatic.** Fascinația pentru potențialul culorilor în arhitectură apare ca particularitate *rossiană* încă din copilărie – amintirea contrastului dintre *stucco*-ul de un *„verde violent de vulgar"* al fațadei hotelului Sirena și *„sentimentul de roșu"* al numelui Rosanna/Rossana. [405]



Fig. 207 – A – Gallaratesse 2 / B – San Cataldo / C – Teatrino-Chieti / D – Schützenstrasse-Landsberger

[404] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 54
[405] Ibid., p. 25-26

Dacă încercăm să urmărim felul în care metoda *rossiană* a nuanțat de-a lungul timpului **folosirea culorilor** în proiecte, observăm că ea s-a insinuat mai întâi prin **accente timide** întâlnite în proiectele timpurii – *„Gallaratese 2”* – verdele feroviar al pieselor metalice și roșul accesoriilor de la ferestre, după care s-au modificat sensibil cu scopul **revendicării unui anume caracter urban** care să facă chipul orașului analog (orașul morții) să fie recognoscibil – cimitirul *„San Cataldo”* – culorile folosite reconstituie tencuielile familiare ale *palazzine*-lor cu locuințe (galben-pământiu/roșu-carmin stins), sau atmosfera peisajelor din tablourile metafizice ale lui de Chirico și periferiile lui Sironi (roșu-cărămiziu, ocru intens sau verde-oxid). Ulterior, toată această denaturare cromatică se apropie de trăsăturile unei **atitudini frivole/puerile** care acceptă definitiv confundarea artefactelor și arhitecturilor cu amintiri ale copilăriei – cabinele alb-albăstrii dungate ale proiectului din Chieti și apoi adaptarea lor cu mici modificări la situația micului teatru științific, sau galbenul aprins și „albastrul cerului” din proiectul pentru *„Il Teatro del Mondo”*. În final, în cazul proiectelor mai recente, devine evidentă o anume **stridență cromatică:** *„Schützenstrasse”*, *„Landsberger Allee”,* etc.

Atitudinea *rossiană* care acceptă contaminările cromatice și, mai târziu, **lumina eclatantă a amestecurilor de culori primare** pare să evidențieze o căutare deliberată a disonanței dintre obiectele proiectate și fondul urban/domestic peste care ele se suprapun. Toate aceste amănunte au, desigur, legătură cu investigarea **caracterului eminamente artificial al artefactului și arhitecturii** prin intermediul unor proiecte care se apropie din ce în ce mai mult de **asamblaje scenografice** – decoruri și butaforii teatrale – dar și de o anume predispoziție *rossiană* latentă pentru **infantilizarea obiectului și a lumii** – jucării și mecanisme fantastice ale imaginației.



Fig. 208 – proiectele-far – A – colecția de obiecte de porțelan Rosenthal / B – Rotterdam, Olanda (1988) / C – teatrul-far din Toronto, Canada (1988) / D - Centrul de Artă Contemporană din Vassivière, Franța (1988)

Poate că procesul care surprinde cu deosebită fidelitate formarea și deformarea metodei *rossiene* în direcția acestei calități infantile este metamorfozarea turnurilor din proiectele lui Rossi. De exemplu, se poate observa felul în care **furnalele tronconice ale fabricilor de la periferie** – neorealismul și memoria colectivă a orașului –sunt înlocuite treptat de **turnurile-zigurat octogonale** – vocația spirituală, deopotrivă mistică și religioasă, a arhitectului-alchimist; în final, ultima ipostază este cea care desăvârșește această transformare – **turnul-far și casa luminii.** Trebuie amintit din nou că nu este vorba despre obiecte din repertoriul *rossian* care se exclud reciproc, ci despre artefacte care conviețuiesc

adesea în imaginarul arhitectului, reglându-și intensitatea în funcție de modificările prilejuite de echilibrarea interioară a celor doi Aldo Rossi.

> *„**Aș putea scrie un tratat** despre ce înseamnă «realitatea» arhitecturii, fie ea dimensională, funcțională, stilistică sau tehnologică. **În schimb, prefer să mă gândesc la un anume far, la amintirea unor clipe de vară.** Cum poate cineva oare să stabilească dimensiunile acestor lucruri, și, de fapt, ce dimensiuni pot avea ele?”*[406]

Proiectele-far *rossiene* apar mai întâi ca aluzii subtile materializate sub forma turnurilor cu lanternou pentru ca, mai apoi, să fie recunoscute treptat ca **obiecte afective și obsesii** personale. Farul este construcția-călăuză amplasată în locul în care țărmul întâlnește apele, o casă a luminii, punct de observație și locul din care poți fi văzut. Mai târziu însă, este vorba despre transgresarea oricăror metafore și reconstituirea fidelă a unor faruri propriu-zise. Primele proiecte de acest fel sunt recipientele proiectate pentru compania Rosenthal la începutul anilor 1980. Nu mai este vorba de această dată despre obiecte de uz casnic ce *par a fi* arhitecturi, ca în cazul cafetierei *„La Cupola”,* ci despre **arhitecturi propriu-zise în miniatură – faruri de porțelan.**

Farul își revendică treptat titulatura de **laitmotiv *rossian*** prin proiecte mai târzii care consolidează simbolismul acestui artefact imediat recognoscibil – proiectul pentru arcul triumfal din Galveston, Texas, SUA (1987), structura provizorie din cadrul expoziției de artă din portul orașului Rotterdam, Olanda (1988), teatrul-far de pe malul lacului Ontario în Toronto, Canada (1988), Centrul de Artă Contemporană din Vassivière, Franța (1988), sau monumentul urban din Zaandam, Olanda (1989). Restaurarea simbolică a farului în imaginarul afectiv *rossian* echivalează cu **recuperarea nostalgică a unor locuri memorabile** – marea și oceanul, orașele port, plajele de pe insula Elba, călătoriile din Portugalia, amintirile de pe coasta statului Maine din SUA etc. În același timp însă, farul este **semnul autonom profund iconografic, arhetipul plecării și reîntoarcerii –** atât de important pentru literatura clasică, mitologia greacă, sau chiar pentru poveștile copilăriei – și, totodată, un impresionant **vehicul al imaginației.** Va fi aici citat un fragment din *„Autobiografia științifică”* a lui Rossi pentru a evidenția mai clar magnitudinea acestui important element ce aparține imaginarului *rossian.*



Fig. 209 – A (stânga) – farul din Cabo Espichel, Portugalia / B (dreapta) – farul din Portland, Maine, SUA

[406] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 24

„Marea mi se părea a fi o coalescență capabilă să construiască o formă geometrică misterioasă alcătuită din toate amintirile și speranțele. Poate că un vers din poeziile lui Alceu a fost cel care m-a îndrumat spre arhitectură când eram încă în liceu: «O, tu, scoică, / Fiică de piatră a mării-nălbite, / Cum învălui cu vraja ta minți de copii uluite.» Versurile sunau aproximativ așa și mi-am închipuit întotdeauna că înăuntrul lor se găsește problema formei, materialului și imaginației – adică a uluirii. Mi-am închipuit întotdeauna că reducția originii materialului la dimensiunile unei simbolistici pozitiviste atrage după sine o distorsiune a materialului și formei."[407]

„Așa că am desenat farurile din Massachusetts și Maine ca obiecte ce aparțin istoriei mele personale, iar istoria mea – nici literară, nici sentimentală – a fost cea care s-a ridicat deasupra acestor peisaje cu pașii zgomotoși ai căpitanului Ahab; a fost vorba însă și despre o anumită nemișcare a acestor locuri, legătura lor cu apa, cu țărmul și cu turnul."[408]

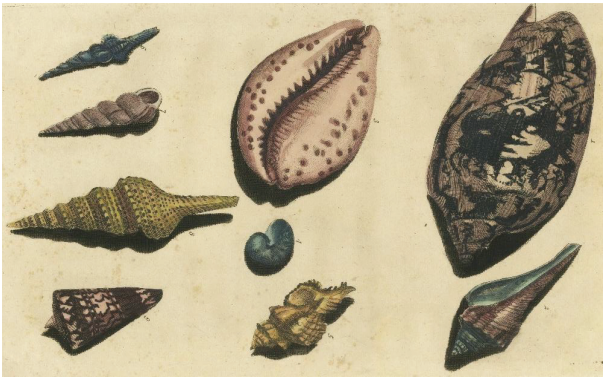


Fig. 210 – *„Scoici și moluște" – „Oud en Nieuw Oost-Indiën"* (François Valentyn, 1725)

Indiferent de scara dimensională a lui, de locul în care acesta se găsește sau de sistemul constructiv care îl ține în picioare, farul este artefactul devenit **formă simbolică iconografică și vestigiu sacru al mitologiei *rossiene.* Dimensiunea deopotrivă ontologică și ludică** a acestui obiect al imaginarului *rossian* afectiv, dar și transpunerea lui propriu-zisă în proiecte sunt, poate, coordonatele impresionante care validează această ipostază ca cea mai loială reprezentare a **ranversării memorialistice a lui Rossi spre vârsta copilăriei,** o sursă fascinantă și inepuizabilă atât pentru metoda de proiectare, cât și pentru procedeele care structurează lumea psihologică interioară a arhitectului. Vorbind despre *„Il Teatro del Mondo",* Paolo Portoghesi atrage însă atenția asupra faptului că predispoziția lui Rossi pentru așa-numita **regresie infantilă** este adesea interpretată greșit de criticii lui:

[407] Ibid., p. 25
[408] Ibid., p. 52

*„Este o lucrare de bucurie cu puternice trăsături infantile, dar nu în sensul unei **violente constrângeri psihologice reductive și decadente** – așa cum ar putea crede unii critici –, ci într-un sens copilăresc și, totodată poetic, construit în **direcția recuperării unei condiții** pierdute”*[409]

S-a discutat, în repetate rânduri, despre tendința metodei *rossiene* de a confunda obiecte cu arhitecturi și, mai mult decât atât, de a le atribui trăsături antropomorfe și de a le așeza în mod surprinzător **la granița dintre artefacte și ființe vii.** Se amintea mai devreme, de asemenea, faptul că Pinocchio este eroul care acceptă dificultatea acestei situații contradictorii. Trupul marionetei fabricat de artizan este asamblat ca o **configurație osteologică artificială** de tipul celor din proiectele *rossiene.* Povestea lui Pinocchio are însă trăsături diferite de cele amintite în cazul *„Il Teatrino Scientifico”* odată cu analogiile cu teatrul de păpuși și teatrul anatomic. Calitatea spirituală care părea să învăluie mecanismul analogic într-o aură biblică este transformată, în cazul acestui proiect, într-o **narațiune de tipul basmelor și fabulelor.** Chiar dacă cele două proiecte-himeră sunt analoge, în cazul poveștii lui Pinocchio, trupul neînsuflețit nu mai este cadavrul precedat de tragismul morții, ci de **actul întemeietor al confecționării artefactului** în anticipareа unei **re-însuflețiri salvatoare –** speranța unui viitor mai bun substituie deci nostalgia recuperării incerte a unei condiții pierdute.

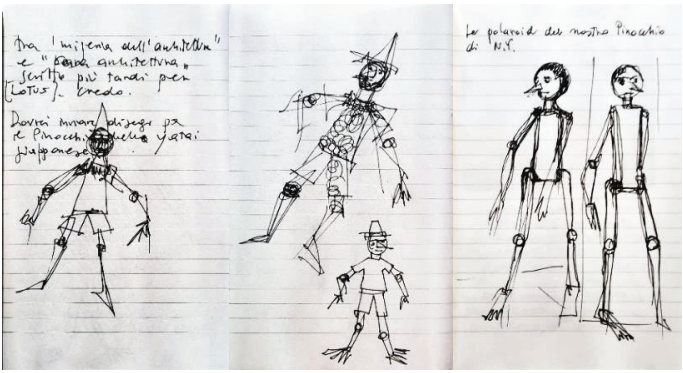


Fig. 211 – schițe cu Pinocchio extrase din jurnalele lui Rossi

Dimensiunile alegorice exagerate ale acestor observații făcute pe marginea destinului eroului-marionetă sunt materializate literalmente sub forma unui ***car alegoric*** proiectat pentru Expoziția Internațională de Design din Nagoya, Japonia. Evenimentul prilejuit de sărbătorirea centenarului orașului gazdă a fost onorat de construirea a douăsprezece instalații mobile și demontabile proiectate de arhitecții invitați sub o temă cu **scop eminamente celebrativ,** iar *„Lo Yatai di Pinocchio”* este propunerea făcută de Rossi în cadrul acestor parametrii.

[409] Paolo PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città,* Sagep Editori, Genova, 2021, p. 52



Fig. 212 – *„Lo Yatai di Pinocchio”* – schițe preliminare și studii

Proiectul propunea deci asamblarea unui car alegoric care să găzduiască o expoziție itinerantă despre istoria măștilor de bal din Italia. Camerele cu exponate erau **arhitecturi deja cunoscute din repertoriul *rossian:*** turnul telescopic cu ferestre cvadripartite și ușiarmonică, un lanternou/far cu sferă și stindard, și trei cabine *dell'Elba* montate ca niște coloane angajate pe una dintre laturi, apoi o încăpere boltită cu mâner de coș și prevăzută cu obloane și câte un oculus pe cele două timpane, o casă-turn cu șarpantă în două ape și patru ferestre cvadripartite și, nu în ultimul rând, o cabină minimală de dimensiuni sensibil mai mici decât obișnuita *„La Cabina dell'Elba”*. Toate cele patru încăperi erau construite pe structură de lemn cu închideri din scânduri și înlănțuite pe șasiuri independente cu roți de lemn într-o ordine descrescătoare, la fel ca vagoanele unui tren.



Fig. 213 - *„Lo Yatai di Pinocchio”* – proiectul final

Mecanismul care conducea înșiruirea de încăperi expozitive era un tractor compact de origine japoneză – Honda 20TX – condus chiar de Pinocchio, liderul care se făcea responsabil de siguranța și mobilitatea întregului asamblaj. Pinocchio era deci negustorul din yatai, **protagonistul evenimentului și personajul misterios a cărui existență era realmente miraculoasă.** Suprapunerea lui Pinocchio peste tabloul nefamiliar al îndepărtatului orient îi permite însă lui Rossi să monteze un **scenariu alternativ** pentru povestea bine-cunoscută a băiatului-marionetă:

> *„Acesta este Yatai-ul lui Pinocchio. Pinocchio nu este, în realitate, doar o simplă marionetă; destinul său este acela de a deveni, la finalul, sau, mai bine zis, la începutul vieții, un băiat adevărat, un om. Pinocchio este așadar un personaj dificil, relaxat, dar totodată nevrotic, tensionat de* ***nesiguranța aflării între două lumi.*** *În expoziția din Nagoya el are rolul de a conduce celelalte marionete care stau așezate în încăperile din spate și sunt implicate în conversații de tipul discuțiilor misterioase purtate de obicei între păpuși. Spre deosebire de Pinocchio, conversațiile celorlalte marionete nu au un scop anume, fiind doar simple reprezentații teatrale. Contrar acestor lucruri, Pinocchio își* ***acceptă în totalitate răspunderea*** *și, pentru a se apăra mai eficient de orice capcane, pornește la drum la volanul unui tractor, sfidând astfel orice posibile adversități rău-intenționate care îi pot ieși în drum; Pinocchio este conștient de faptul că, pe drum, îl așteaptă pisica, vulpea, balena și multe alte pericole, dar știe totuși că va întâlni și prieteni, ca obositorul greiere vorbitor...* ***are încredere însă în tehnologie și într-o lume mai bună.*** *Pentru toate aceste lucruri, celelalte marionete îl urmează neîndoielnic dinăuntrul șirului de construcții vechi și șubrede, case a căror durată de viață este incertă, chiar dacă marionetele știu că* ***edificiile vor rezista neîntrerupt în ficțiunea teatrului.*** *În ciuda acestor certitudini ale celorlalte marionete, Pinocchio a ales tehnica și posibilul progres, iar ambiguitatea sa ca om-marionetă îi dă șansa să se revendice ca* ***«The Herald of a New World»**** *și să-și accepte condiția contradictorie.”*[410]
>
> **Vestitorul Lumii Noi*



Fig. 214 - *„Lo Yatai di Pinocchio”* – machetă expusă în cadrul expoziției *„Aldo Rossi. L'architetto e le città”* (MAXXI Roma, 2021)

[410] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 39* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992,* Electa/The Getty Research Institute, 1999)

Ultima ipostază din seria așa-numitelor proiecte de graniță este o **fantasmagorie ambiguă,** o parabolă și totodată, un impresionant **elogiu adus artificialității,** *„Lumea Nouă”* purtată de umerii împovărați ai lui Pinocchio, personajul conștient de propria-i obiectualitate care alege să meargă înainte în ciuda vreunei certitudini care ar putea să-l ajute în depășirea acestei condiții.

Chiar și în situația în care Pinocchio nu va reuși să devină un *„băiat adevărat”,* efortul lui păstrează vie speranța prin perpetuarea *„conversațiilor fără scop”* care se aud din interiorul chioșcurilor șubrede pe care le cară în spate, construcții efemere a căror permanență este totuși garantată de repetarea lor continuă prin ecourile de voci indescifrabile ale actului teatral. **Pinocchio este, se pare, arhitectul acestui teatru alegoric, iar memoria întemeierii lui va persista în ciuda finitudinii materiei din care este construit; teatrul încăperilor cu voci indescifrabile este proiectul lui Pinocchio, moștenirea și, deci vehiculul nemuririi în accepțiunea lui Becker – *causa sui.***

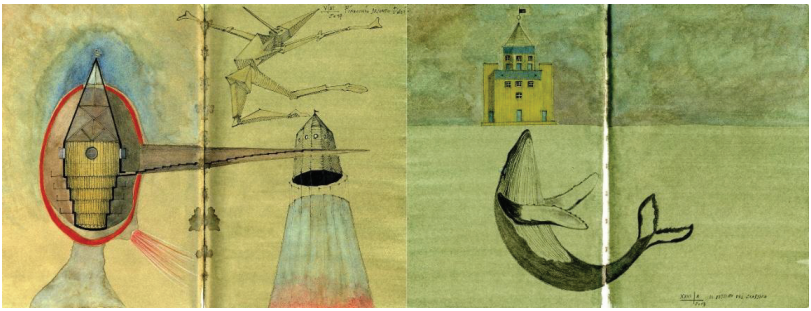


Fig. 215 – studii despre destinul lui Pinocchio – A (stânga) – „Pinocchio după Dali” (Massimo Gasperini, 2017) / B (dreapta) – „Destinul clasicului” (Massimo Gasperini, 2017)

Se poate spune că alegoria *rossiană* din Nagoya este **o poveste analogă** celei în care arhitectul acceptă definitiv rolul său ca **vector de transfer, vehiculul care adoptă, modifică și perpetuează, prin intermediul propriei tehnici și a tehnologiei, tradiția unui meșteșug.** Concluzia finală rezultată în urma studiului acestui ultim proiect de graniță definește **idealurile proiectului *rossian,*** nu doar prin teorie și cuvânt scris, ci, în mod surprinzător, prin intermediul artefactului. **Oglindirea condiției subiectului-arhitect, în chipul obiectului-artefact, marioneta, ascunde sub aparenta alcătuire caricaturală un adevăr probat în repetate rânduri prin intermediul analogiei și cristalizat acum printr-un proiect – natura tuturor lucrurilor este, de fapt, aceeași.**



Fig. 216 – discurs metafizic – A (stânga) – „Inutilitatea științei, sau alchimistul" (R. Varo, 1958) / B (mijloc) – „Jonglerul sau magicianul" (R. Varo, 1956) / C (dreapta) – „Celestial Pabulum sau fabricantul de stele" (R. Varo, 1958)

Banalitatea și obscuritatea adevărului *rossian,* căutat cu insistență pe tot parcursul vieții prin teorie și practică, validează încă o dată **trăsăturile profund alchimice ale proiectului Aldo Rossi,** un ansamblu complex articulat care descrie, se pare, imposibila căutare a pietrei filozofale, sau, ca să folosim o referință *rossiană,* **descoperirea *peradam*-ului** din „Muntele Analog" al lui René Daumal[411], materia miraculoasă care este mai de preț decât orice altceva și care pare să amintească de privirea uluită a copiilor care țin în mână o scoică:

> *„Poți găsi aici, desul de rar în zonele mai joase și mai frecvent pe măsură ce te înalți, o piatră limpede și extrem de dură, sferică și variabilă ca mărime – un fel de cristal, dar un cristal curbat, ceva extraordinar și necunoscut în alte colțuri ale lumii. Printre francezii din Port-des-Singes, această piatră se cheamă peradam. Ivan Lapse rămase nedumerit în legătură cu rădăcina originară a cuvântului. Poate însemna, din spusele lui, ceva care este «mai dur decât diamantul», și chiar așa și este; mai înseamnă, poate, «părintele diamantului», și se spune chiar că diamantul însuși este, de fapt, produsul denaturant al degradării peradamului printr-un fel de ciobire a sferei, o transformare a ei în cub. Cuvântul poate însemna și «piatra lui Adam», indicând o legătură secretă și profundă cu natura primordială a omului. Transparența acestei pietre este într-atât de mare încât indicele său de refracție este foarte apropiat de cel al aerului, în ciuda densității infinit mai mari; așa se face că un ochi neantrenat abia percepe existența lui. Totuși, **pentru toți cei care îl caută dintr-o sinceră dorință și adevărată nevoie, el se arată** prin licăriri spontane, ca cele ale picăturilor de rouă. Peradamul este **unica substanță,** singurul obiect material a cărui valoare este recunoscută de ghizii de pe Muntele Analog. Așadar, el **este standardul valoric absolut,** la fel cum este aurul pentru noi."*[412]

[411] René DAUMAL, Le Mont Analogue. Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques (Muntele analog, roman de aventuri alpine, non-euclidiene și simbolic autentice), Gallimard, Paris, 1952 – referința la romanul lui Daumal apare în autobiografia lui Rossi: Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 81

[412] René DAUMAL, Le Mont Analogue. Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques (Muntele analog, roman de aventuri alpine, non-euclidiene și simbolic autentice), Gallimard, Paris, 1952; traduce

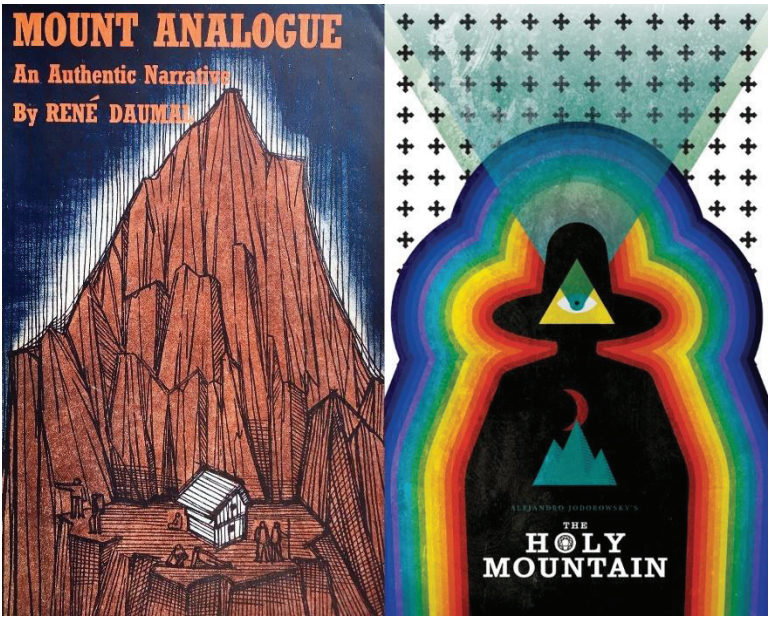


Fig. 217 – A (stânga) – coperta traducerii în limba engleză a cărții *„Muntele analog - roman de aventuri alpine, non-euclidiene și simbolic autentice”* (René Daumal, 1952) / B (draepta) – posterul filmului *„Muntele Sfânt”* (Alejandro Jodorowsky, 1973)

Nuvela fantastică și cartea-jurnal a călătoriei și ascensiunii pe Muntele Analog este recunoscută de Rossi în finalul *„Autobiografiei științifice”* ca fiind esențială pentru misterioaselor sale căutări:

> *„ “Muntele Analog” a fost extrem de important pentru mine în studiul analogiei, chiar dacă singurul lucru pe care l-a provocat a fost o* ***din ce în ce mai mare anxietate pe măsura aprofundării căutării fără a-mi da niciodată indicii despre ce anume voi găsi la final.”***[413]

Cartea lui Daumal este, pentru Rossi, similară hărții desenate de Sfântul Ioan al Crucii – *„Ascensiunea pe Muntele Carmel”*[414] –, o bizară **reprezentare topografică** asamblată sub forma unei amalgamări și suprapuneri de cuvinte scrise și desene.

René Daumal, "Our Money Has No Value - On the Foothills of Mount Analogue" – traducere proprie

[413] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 81

[414] San Juan DE LA CRUZ, *Subida Del Monte Carmelo: Camino al monte de la perfección,* 1618; harta desenată de Sfântul Ioan al Crucii este o reprezentare simbolică a ascensiunii spirituale către comuniunea cu Dumnezeu în care apar toate secvențele și etapele mistice intermediare întâlnite pe parcursul acestui drum.

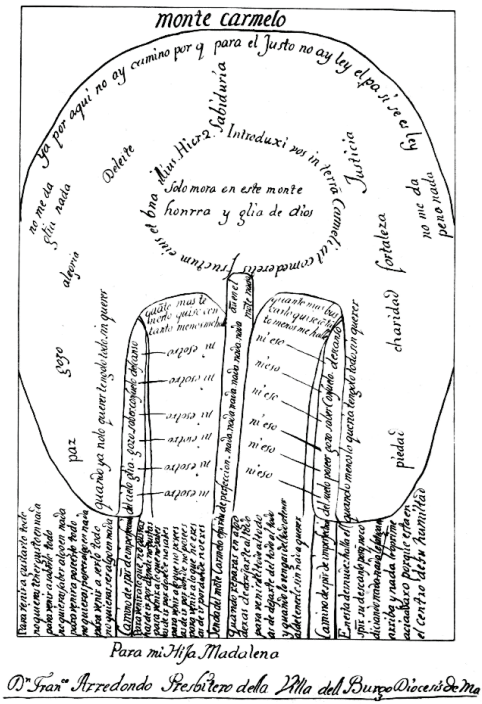


Fig. 218 – *„Ascensiunea pe Muntele Carmel”* (Sfântul Ioan al Crucii, 1578)

„Poate că analogia, în accepțiunea lui Daumal, a fost atât de importantă pentru mine datorită observațiilor lui despre ***«uluitoarea viteză a lucrurilor deja văzute»,*** *pe care am pus-o în legătură cu* ***definiția lui Ryle* a analogiei ca scop final și rezultat obținut în urma unui proces.*** *Abilitatea acestei cărți de a conține toate celelalte lucruri citite și experiențe personale m-a făcut să am o viziune mult mai complexă asupra realității, cel puțin în ceea ce privește noțiunile legate de geometrie și spațiu. Am întâlnit ceva similar în cazul hărții «Ascensiunea pe Muntele Carmel» a Sfântului Ioan al Crucii: o reprezentare a muntelui ca un desen scris, un lucru care îmi amintea de felul în care percepeam inițial «Sacri Monti», locul în care cele mai dificil de înțeles lucruri mi s-au părut a fi întotdeauna* ***semnificația și motivul urcării.”***[415]

** Gilbert Ryle – „The Concept of Mind”*

[415] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 81



Fig. 219 – *„Sacri Monti”* (Sacro Monte di Varese)

Ambele ipostaze, muntele lui Daumal și muntele Sfântului Ioan, par să fie deci analoge Muntelui Sacru din Somasca, **modelul iconografic al topografiei monumentale ca simbol al ascensiunii și căutării semnificative** pentru întreaga operă a lui Aldo Rossi. Insistența lui Rossi în direcția instrumentalizării spiritualității de orice fel cu scopul înțelegerii lumii exterioare, dar și a celei interioare apropie proiectul *rossian* de studiile psihologice și psihanalitice controversate ale lui Carl Jung despre **vise, simboluri și forțe arhetipale subconștiente.**[416]

Descendența psihanalitică, chiar auto-psihanalitică, a metodei și proiectului *rossian* este semnalată chiar de către Rossi cu ocazia articolului publicat într-unul din numerele revistei japoneze A+U (#56/1976) și citat mai apoi într-una dintre cele mai renumite antologii de teorie a arhitecturii din ultima parte a secolului al XX-lea – *„Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965 – 1995”* (Kate Nesbitt, 1996). Rossi vorbește în acest paragraf despre corespondența dintre studiile lui Sigmund Freud și cele ale lui Carl Jung, citând o definiție esențială pe care acesta din urmă o dă analogiei:

[416] Imaginarul simbolic asociat în mod curent științelor oculte și alchimiei a fost o componentă importantă în cercetările psihanalitice și căutările spirituale ale lui Carl Gustav Jung. Deși inițial astfel de legături între psihanaliză și alchimie erau mai degrabă intuitive și întâmplătoare, odată ce Jung a intrat în posesia cărții *„Secretul Florii de Aur. Cartea Constiintei si Vietii”* (carte cu învățături taoiste, budiste și confucianiste primită cadou de la Richard Wilhelm) investigația acestor conexiuni a devenit mult mai amănunțită. Jung pare să fi găsit corelații directe și analogii între imaginile simbolice din carte și imaginarul subconștient descoperit în vise, apariții și viziuni din timpul proceselor psihice și transformărilor observate în studiul pacienților săi, dar și în studiul propriilor proiecții subconștiente/imaginare.
.

„Am explicat faptul că gândirea «logică» este exprimată prin cuvinte direcționate înspre lumea de dinafară sub forma unui discurs. Gândirea «analogică» poate fi simțită deși este ireală, ea poate fi imaginată, însă este tăcută; analogia nu este un discurs, ci mai degrabă o meditație asupra temelor trecutului, un monolog interior. ***Gândirea «logică» înseamnă «a gândi în cuvinte». Gândul «analogic» este arhaic, neexprimat și, de fapt, inexprimabil în cuvinte."***[417]

Toate aceste lucruri au desigur legătură cu o anume **incompletitudine a proiectelor de graniță** prilejuită, se pare, de ***rostirea*** lor – proiectarea în afara imaginarului nu sub forma cuvintelor și a discursului, ca în cazul *gândului analogic* la Jung, ci **prin obiecte.** Poate că dintr-o temere față de calitatea obscură a lucrurilor pe care se sprijină concluziile lui Jung, articolul adus în discuție scapă din vedere controversatele studii alchimice pe care se construiește teoria arhetipurilor *jungiene.* Critica generală a metodei lui Jung în psihanaliză, cvasi-unanim acceptată de către specialiști, se datorează mai ales **reticenței în fața acceptării esențialismului mistic și al metafizicii,** ca posibili parametri fundamentali propuși de către acesta în încercarea de a defini subconștientul. Se poate spune că acesta este și motivul pentru care **noțiunea de *tip* din „Arhitectura orașului" nu-și adjudecă în mod declarat un omolog în *arhetip* cu ocazia „Autobiografiei științifice",** mulțumindu-se mai degrabă cu simpla ordonare minimală și transmiterea directă a căutărilor descrise de informațiile adunate de Rossi în jurnalele sale, *caietele albastre.*[418]

*

Dacă **proiectele de graniță sunt proiectele-himeră neîmplinite,** se poate specula faptul că ***proiectele imposibile*** **din subcapitolul următor sunt arhetipurile propriu-zise** ale imaginarului lui Aldo Rossi, ***gândurile nerostite*** **și artefactele intangibile** (*„la piccola casa"/„la villa con interno"/„lo strapiombo di una camera leggendaria"),* sau ***gândurile rostite parțial*** **prin reprezentări iconografice remarcabile** (*„Architettura assassinata"/„Città Analoga"*). Această ultimă categorie de proiecte este, așa cum deja s-a menționat, cea care poate dezintegra clasificarea propusă, revendicându-și, sub o formă sau alta, întreaga operă a lui Aldo Rossi.

---

[417] Citat extras din scrisoarea trimisă de Carl Gustav Jung lui Sigmund Freud la 2 martie 1910 (*The Freud/Jung Letters,* Ed. William McGuire, 1974) – citatul este introdus de Aldo Rossi în articolul „An Analogical Architecture" (*A+U 56*, mai 1976, p. 74-76 – K. NESBITT, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995,* p. 345-352)

[418] Completând observațiile deja făcute în baza studiului operei lui Rossi în paralel cu investigațiile lui Jung, trebuie să adăugăm și faptul că, similar felului în care *„Caietele albastre"* au reprezentat o schiță a *„Autobiografiei științifice", „Cărțile negre"* ale lui Jung au fost o ciornă a *„Cărții roșii"*; deși scrise între anii 1913-1932, atât *„Cartea Roșie"* cât și *„Cărțile negre"* au fost publicate anastatic foarte recent (C.r. – 2009, C. n. – 2020)

La piccola casa

Înainte de a vorbi în detaliu despre proiectul imposibil pentru *„la piccola casa”,* se va reconstitui parțial drumul devenirii metodei *rossiene,* păstrând însă observațiile critice atașate **vocației alchimice a proiectului complet Aldo Rossi.** Primele proiecte căutau alcătuirea unui limbaj arhitectural propriu prin asamblarea unui vocabular nou, vocabularul *rossian* timpuriu încercând să atașeze o dimensiune spiritual-simbolică unui repertoriu alcătuit din forme geometrice simple de inspirație iluministă; această esențializare avea ca scop revendicarea primelor elemente din instrumentarul *rossian* ca arhetipuri ale subconștientului colectiv.

Aceleași prime momente de conturare a proiectului Aldo Rossi au fost martore și unor tentative similare de recuperare a tipologiilor validate istoric de tradiția profesiei. Limbajul abstractizant „purist” și tipologiile arhitecturale, împreună cu primele procedee de asamblare, fundamentate după principii logice și raționale, au reprezentat ceea ce în științele medievale oculte se numea ***„prima materia”*** **–** substanța necesară alchimistului pentru a putea produce, prin încercări și experimente, „piatra filozofală”, ***magnum opus*** (lat. marea lucrare)**,** sau, în cazul lui Rossi, *peradam*-ul, **mult-căutatul adevăr al arhitecturii.**



Fig. 220 – A (stânga) – *„ Theatrum Chemicum”* (Lazarus Zetzner, 1602) – unul dintre cele mai importante tratate despre alchimie structurat ca un compendiu cu scrieri ale mai multor autori care datează din secolele XV-XVI / B (dreapta) – *„ Emblema 21 – Cvadratura cercului”* (*„ Rosarium philosophorum”*, 1550) –„marea lucrare” – MAGNUM OPUS

Căutarea și consolidarea unor procedee de tip ***ars combinatoria*** păstra inițial intacte piesele conținute în vocabularul *rossian* timpuriu al arhitectului-alchimist, însă tendința lui Rossi era aceea de a potența **dimensiunea suprarealistă** a artefactelor lui printr-un fel de ***„combustie efervescentă și policromă”*** – uitarea arhitecturii și dimensiunea spiritual-psihologică a ei, saturația semantică și ritualul, imaginile bogate cromatic de tip *tableaux vivants* care se dizolvă în albul opalescent al ceții etc. Această tumultoasă și instabilă stare de agregare a particularităților metodologice *rossiene* are legătură cu alterarea treptată a substanței din care erau alcătuite ***„primele cuvinte”*** **ale limbajului *rossian;*** acestea nu mai erau acum doar recombinate și reasamblate, ci **se contaminau reciproc.**

> *„Legăturile dintre lucruri sunt un cerc care nu este niciodată închis. Numai un ignorant ar putea crede că răspunsul se află în adăugarea fragmentului care închide cercul sau în schimbarea semnificației lui. Redobândirea liniștii nu are loc prin purism, ci printr-un nemărginit CONTAMINATIO al lucrurilor, al corespondențelor”*[419]



Fig. 221 – reprezentare a fazelor premergătoare obținerii *pietrei filozofale* (nigredo/albedo/citrinitas/rubedo) – fragment din *„Rotulum hieroglyphicum”,* sec. XVI – criptograma 5/7

Nemărginita contaminare a lucrurilor și disoluția/amestecarea lor în lumini caleidoscopice policrome care *„redobândesc liniștea albului”* (arhitectura mută) sunt **atât de similare procedeelor alchimice** asociate transformării materiei prime în piatră filozofală încât este aproape imposibil să ignorăm această filiație mistică a proiectului *rossian.* În alchimie, *magnum opus* este nu doar rezultatul căutării pietrei filozofale, ci chiar **procesul însuși, transformarea/transmutația,** în patru faze succesive cu intense particularități cromatice: nigredo (înnegrirea/melanoza), albedo (înălbirea/leucoza), citrinitas (îngălbenirea/xantoza) și rubedo (înroșirea/ioza).

Însă alchimia și *marea lucrare* sunt mai mult decât reacțiile miraculoase din spatele metamorfozării materiei; legendara confecționare artificial-alchimică a aurului – *chrysopoeia* – implică, desigur, și o **importantă componentă imaterială.** S-a speculat dintotdeauna că, de fapt, căutarea *pietrei filozofale* este mai degrabă o **investigație spirituală** a misterelor din spatele nașterii, morții și învierii, sau chiar o căutare a vieții spirituale eterne. Privirea tuturor acestor lucruri prin filtrul preocupărilor lui Rossi deja

[419] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 35

amintite și, peste toate acestea, adăugarea ipotezei constituirii proiectului *rossian* ca proiect *causa sui* – vehicul al nemuririi, confirmă faptul că **Aldo Rossi este arhitectul-alchimist prin excelență.**

Revenind acum la discuția despre dimensiunea simbolică a primelor semne abstracte ale limbajului *rossian,* trebuie să adăugăm un ultim amănunt legat de diferența dintre puritatea lucrurilor și contaminarea lor. **Căutarea arhetipurilor prin investigarea formelor geometrice simple** reducea arhitectura lui Rossi la configurații în care pătratul, triunghiul și cercul erau piesele cele mai importante din întreg asamblajul. Două proiecte care descriu acest tip de **alcătuire simbolică *rossiană,*** în care triada geometrică se confundă cu arhitectura, sunt proiectul monumentului din Segrate și cel pentru cimitirul din Modena.

În cazul proiectului din Segrate, cele trei figuri geometrice primordiale sunt asimilate unui fel de **relicvariu arheologic de arhitectură clasică inserat ca artefact în oraș.** Vocația arheologică a acestui depozitar de fragmente constituit *ex nihilo* este, desigur, una simbolică, iar asocierea formelor primare cu elementele din interiorul acestei colecții este în felul următor:

□ – cutie/perete/închidere

△ – capac/arhitravă/acoperire

○ – totem/coloană/sprijin

Proiectul cimitirului din Modena extinde legăturile dintre formele geometrice elementare și arhitectură, asimilându-le, de această dată, nu elementelor constructive de bază ale arhitecturii, ci unor **tipologii arhitecturale cu valoare simbolică,** o succesiune de **semne uriașe imprimate la scara teritoriului și a orașului analog** al morții. Asocierile care se stabilesc între cele trei semne și arhitectură sunt după cum urmează:

□ – palazzo/sacrarium/ruină

△ – stradă/columbar/insulă

○ – turn/cenotaf/furnal

Ca parte a instrumentarului *rossian,* **semnul abstract aspiră să devină arhetip** identificându-se formal mai întâi cu elementele constructive de bază ale arhitecturii, și, mai apoi, cu arhitecturi propriu-zise familiare memoriei colective și fidele tradiției autentice a profesiei. Se poate observa că legătura dintre figurile geometrice și arhitectură este mult mai evidentă în cazul primului proiect și devine relativ ambiguă în cazul celui de-al doilea. Se poate admite că, în cazul proiectului din Segrate, este cvasi-intuitivă asocierea cutiei cu pătratul, a triunghiului cu acoperișul și a coloanei cu cercul, însă trebuie totodată recunoscut faptul că, în cazul cimitirului din Modena, pătratul poate fi la fel de bine insulă sau turn, triunghiul poate fi cenotaf sau sacrarium, iar cercul poate fi ruină sau columbar. Acest lucru arată felul în care **puritatea limbajului lasă mai târziu loc de *contaminatio.*** Două imagini anume se dovedesc a fi relevante pentru a putea face mai ușor diferența între cele două

tipuri de abordare: una mai degrabă articulată rațional (primul Aldo Rossi), iar cealaltă mai degrabă difuză și poetică (cel de-al doilea Aldo Rossi).

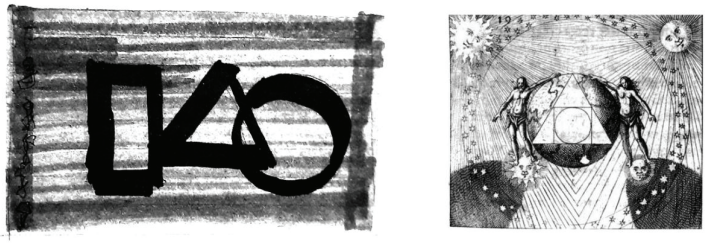


Fig. 222 – A (stânga) – *„Universul"/„ Maru-Sankaku-Shikaku"* – reproducere după Sengai Gibon (Aldo Rossi, *„Quaderno azzurro 13"*, 1971) / B (dreapta) – *„COMPLEXIO OPPOSITORUM"* (*„Viatorium spagyricum"*, 1625)

Dipticul iconografic propus asociază reprezentarea universului lui Sengai Gibon cu imaginea lumii ca materializare a coincidenței dintre lucruri opozabile. În prima imagine, pătratul, triunghiul și cercul sunt tangente, sau cel mult se suprapun discret, în vreme ce, în cea de-a doua, ele coincid și se transformă într-un unic semn – simbolul alchimiștilor pentru *magnum opus.* Cu alte cuvinte, **dimensiunea alchimică a proiectului *rossian,*** dezvoltată într-o etapă mai târzie, **are legătură cu această suprapunere și contaminare totală a lucrurilor,** sau, așa cum a fost amintit în subcapitolul precedent, pentru Rossi, natura tuturor lucrurilor este, de fapt, aceeași. Proiectul lui Aldo Rossi stă deci sub semnul acestui ***complexio oppositorium,*** o predispoziție spirituală care îi dă posibilitatea să vadă toate lucrurile în aceeași lumină, chiar și pe cele total antinomice – sfârșiturile și începuturile, dramatismul morții și speranța învierii.

Înainte de a vorbi despre proiectele imposibile, au fost detaliate cu insistență o parte dintre aspectele mai puțin discutate ale proiectului *rossian* tocmai pentru a evidenția faptul că, ori de câte ori se vorbește despre **dimensiunea arhetipală a proiectelor lui Aldo Rossi, o interpretare exclusiv formală este incompletă,** dacă nu chiar total eronată. **Arhetipurile *rossiene*** sunt deci aceste proiecte imposibile, gândurile „nerostite" care sunt nu doar gânduri despre arhitectură, ci **perspective de o impresionantă profunzime asupra vieții și a lumii.** Acest lucru face ca arhetipurile *rossiene* autentice studiate pe parcursul acestui capitol să fie investigate în direcția revelării unor lucruri esențiale care să poată explica **condiția primordială a obiectului/artefactului** dincolo de aspecte care țin de semn, limbaj, stil sau formă.

Principala trăsătură definitorie pentru vocația arhetipală a proiectelor imposibile pare să aibă de-a face cu măsura în care obiectul poate avea sau nu **capacitatea de a conține lucruri și oameni, sau de a fi conținut.** Pentru Rossi, artefactul este deci, mai înainte de orice, **receptacul, recipient conținător/conținut.** Această dimensiune fundamentală a arhitecturii este adesea semnalată de Rossi pe parcursul *„Autobiografiei științifice"* și pare a fi una din

explicațiile posibile pentru obsesia lui pentru **teatrele goale,** cutii fantastice cu potențialități infinite captive în tensiunea unui timp suspendat al așteptării și suspansului dintre două evenimente conținute, două acte teatrale. Teatrul este așadar un teatru în măsura în care se află într-o **continuă așteptare a evenimentul din interior** care să-l desăvârșească, iar ***evenimentul din interior*** devine **condiția esențială a primelor trei proiecte imposibile:** *„la piccola casa"* (casa mică), *„la villa con interno"* (vila cu interior) și *„lo strapiombo di una camera leggendaria"* (surplomba a unei camere legendare).

> *„În încercarea lui de a înțelege întregul oraș, arhitectul a trecut prin alte teatre și alte scări dimensionale, găsind construcții de piatră care urmăreau topografia teritoriului, alcătuind astfel o nouă geografie.*
>
> *Însă, mai târziu,* ***toate astea s-au pierdut.***
>
> *Poate că* ***cea mai impresionantă tentativă de a le recupera a fost inventarea teatrului ca loc anume,*** *începând din Roma antică și până astăzi: scândurile scenei, decorul care nu mai caută să imite nimic, scaunele, culisele și lojele, calitatea amețitoare a ficțiunii, întâmplări și personaje care, în continua lor repetiție, sunt parcă detașate de inteligență și eliberate de trup – întreaga lume ni se prezintă, cu toată magia teatrului, de la primele note ale orchestrei.*
>
> *Aceste prime note au întotdeauna o dimensiune inițiatică, conținând toată magia unei posibile inițieri. Mi-am dat seama de toate astea în timp ce priveam teatrele goale, închipuindu-mi că sunt clădiri abandonate pentru totdeauna, chiar dacă acest abandon este adesea, în realitate, mai scurt decât durata unei zile. Totuși, acest moment trecător al abandonului este atât de împovărat cu memorie încât el creează teatrul însuși."*[420]
>
> *„Teatrul este similar arhitecturii pentru că ambele* ***implică un eveniment*** *– începutul lui, desfășurarea și concluzia.* ***În lipsa evenimentului și a întâmplării lui nu există nici teatru, nici arhitectură."***[421]

„La piccola casa" se află la intersecția tuturor celorlalte categorii de proiecte. Proiectul imposibil al casei mici este **o himeră veritabilă** suspendată la granița dintre obiect de artizanat, casă minimală și, totodată, piesa-modul fundamentală pe care se construiește ipoteza unu ordin *rossian* de arhitectură. Obsesia lui Rossi pentru *casa mică* este strâns legată de **caracterul de o profundă intimitate** al acesteia de a se identifica cu ocupantul cavității sale interioare.

> *„Casa mică pare să fie fără-de-loc, pentru că locusul este la interior sau, mai bine zis, el coincide cu identitatea celui care locuiește în casă pentru un timp – o locuire care știm că este de scurtă durată, chiar dacă nu o putem calcula"*[422]

[420] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 30
[421] Ibid., p. 48
[422] Ibid., p. 42

***„La Cabina dell'Elba"* este reprezentarea iconografică a acestui arhetip *rossian*,** semnul-artefact în care **geometria abstractă este totuși asimilată arhitecturii** obiectului: pătratul – □ – este aproximarea artificial-geometrică minimală a cavității care poate conține omul în interiorul perimetrului descris de patru pereți, triunghiul – △ – este acoperișul cu fronton, emblema coincidenței dintre personaj și întâmplarea conținută, iar cercul – ○ – este oculusul, perforația-vizor discretă care lasă lumina să intre și privirea să iasă, legătura dintre lumea de dinăuntru cu cea de dinafară care dă dimensiune noțiunii de timp, deopotrivă atmosferic și cronologic, la fel ca deschiderea circulară de pe fațada bisericii *„Sant'Andrea"* din Mantova care lasă ceața învăluitoare să ocupe interiorul bazilicii.[423]



Fig. 223 – A (stânga) – *„Băile misterioase"* (Giorgio de Chirco, 1968) / B (dreapta) – *„La Cabina dell'Elba"*(Aldo Rossi, 1981)

Identificarea iconografică a proiectului pentru *„la piccola casa"* cu *„La Cabina dell'Elba"* are desigur legătură cu faptul că este vorba despre o **ipostază adânc amprentată în imaginarul afectiv *rossian*** încă din vremea vacanțelor din copilărie petrecute pe insula Elba. Proiectul imposibil este însă mult mai mult decât amintirea cabinelor de schimb de pe plajă.

> *„Cu siguranță orice arhitectură este o arhitectură a interiorului sau, mai bine zis, o arhitectură dinspre interior – jaluzelele care filtrează lumina soarelui sau linia apei, împreună cu forma și culoarea trupurilor care trăiesc, dorm și se iubesc reciproc în spatele lor, constituie, dinspre interior, o altă fațadă. Trupurile au propria lor culoare și lumină, o lumină așa-zis reflectată; această lumină are ceva din oboseala fizică și epuizarea verilor, un alb orbitor al tonurilor de iarnă.*

[423] Ibid., p. 2

Ideea asta a reapărut în desenele cabinelor ca mici case inocente – ca inocența dezbrăcării prin repetarea acelorași mișcări familiare și vechi, ca hainele ude, un joc sau două, căldura acidă a sării din apa de mare."[424]

„Nimic nu putea înlocui sau răpi acest caracter privat, aproape personal, al identificării cu trupul, cu dezbrăcarea și apoi îmbrăcarea"[425]

Dincolo de coincidența dintre interiorul casei mici și mecanica familiară atașată ritualului banal al schimbării îmbrăcămintei trupului ocupant în intervalul scurt dintre două amintiri ale vacanțelor de vară, Rossi vorbește însă și despre **un alt fel de intimitate** măsurată de ecoul secretului spus în șoaptă în casa mică a confesionalului, arhitectura minimală care calibrează pneuma Templului Malatesta din Rimini la dimensiunile întâlnirii solemne prilejuite de ritualul creștin al spovedaniei. Casa mică adăpostește aici trupul credinciosului, dar și pe cel al preotului care acordă indulgența divină. Evenimentul interior **nu mai implică o schimbare superficială a învelișului aflat la exteriorul trupului, ci una esențială – schimbarea interioară** care vine ca urmare a actului de **penitență** și care promite o anume **iertare divină.** Toate aceste lucruri se întâmplă în spatele cortinei sau a dantelei de lemn ca într-un **teatru misterios,** o ciudată **casă conținută** de marea cavitate a bazilicii și, totodată, o cameră de rezonanță a secretelor nespuse care așteaptă primirea indulgenței.

„Traducerea acestor povești nespuse în arhitectură poate fi întâlnită în anumite fragmente Manieriste, în Templul lui Alberti, în fabrici de început de secol XX și piețe, în ediculele din spatele bisericilor și, cu siguranță, în confesionale. Confesionalele sunt ca niște case mici aflate la interiorul unor structuri arhitecturale mai mari, ele sugerează că domul sau catedrala veche sunt, de fapt, bucăți de oraș acoperite."[426]



Fig. 224 – A (stânga) – confesional catolic („La Certosa di Parma", Luigi Girri, 1985) / B (dreapta) – yatai japonez („Vânzătorii de tutun", 1910)

[424] Ibid., p. 26
[425] Ibid., p. 42
[426] Ibid., p. 26

Schimbul spiritual care are loc în intimitatea confesionalului amintește însă și de **interacțiuni și evenimente mai profane,** ca cele ale micii negustorii stradale care se întâmplă în preajma gheretelor și a tarabelor volante, **liberul schimb de mărfuri** care se constituie ca important motor al mecanismului vieții orașului, yatai-urile japoneze sau micile chioșcuri cu granita din povestirile care declanșaseră periplul analogiilor dintre lumea de acasă și cea a îndepărtatului orient – *„Il Palazzo”.*

> *„Piețele, catedralele, clădirile publice, dezvăluie o istorie complicată a orașului și a omului. Tonetele vânzătorilor din piață și confesionalele din interiorul catedralelor evidențiază această legătură dintre individual și universal, traducând-o în diferența dintre interior și exterior în arhitectură.”*[427]



Fig. 225 – *„Lo Zuavo Scomparso”* (Paolo Ventura, 2017)

Arhetipul *rossian* al casei mici, construcția care **își identifică pneuma propriului interior cu trupul care o ocupă,** aduce inevitabil în discuție, din nou, și **problematica morții și a trupului neînsuflețit.** Rossi amintește despre această legătură atunci când vorbește despre confesionalele de dinaintea contrareformei catolice – mici încăperi ale confidenței care erau totodată și osuare-depozitar ale scheletelor locuitorilor din mănăstiri. [428] Mai mult decât atât însă, cutia-artefact amintește și de coincidența interiorului ei cu **evenimentul absolutei intimități a trupului, anume întâlnirea inevitabilă a morții** și, astfel, casa mică ajunge să fie analogă sicriului, artefactul dulgheresc care, la fel ca fereastra, construiește și încadrează *„deschiderea care îi dă voie omului să se aplece spre în afară.”*[429]

[427] Ibid., p. 26
[428] *„Deși ocupat adesea cu proiecte arhitecturale și sociale grandioase, San Carlo Borromeo a încercat să transforme casa-confesional într-un obiect mult mai agreabil interzicând depozitarea osemintelor înăuntrul ei, deși aceasta era, până atunci, o parte din tradiția creștină strâns legată de scopul spiritual al bisericii.”* – Ibid., p. 42
[429] Ibid., p. 45



Fig. 226 – A (stânga) – *„Cristo morto”* (A. Mantegna, 1480) / B (dreapta) – *„Il corpo del poeta”* (Paolo Ventura, 2017)

Continuând în direcția legăturilor cu religia creștină, este evidențiat faptul că *„la piccola casa”* poate fi chilia pustnicului, simbol al **renunțării ascetice** a acestuia la viața lumească cu scopul **desăvârșirii spirituale,** fie că este vorba despre stâlpnicii din vârf de coloană, sau despre colibele și peșterile Părinților Pustiei.[430] În același timp, casa mică este una din multele încăperi monahale ale Ordinului Cartusian **adunate în jurul imaginii paradisului pierdut, claustrul mănăstirii.[431]** Acest tip de adunare readuce discuția în preajma proiectului din Chieti, locul în care unitatea minimă de locuit păstrează ceva din amintirea primelor așezări întemeiate de om ca grupări întâmplătoare de **colibe cu o singură încăpere acoperită, o vatră și o ușă,** o primă societate întemeiată în jurul **evenimentului excepțional,** altarul, templul, sanctuarul, sau chiar locul liber al întrunirilor și sfaturilor populare, forumul și agora **– teatrul gol.** Această ultimă analogie readuce proiectul imposibil al casei mici înapoi în fața ***„teatrului incomparabililor”****,* amestecându-l cu *„nenumăratele colibe”* și anonimizându-l ca personaj-figurant al scenei memorabile pe care Raymond Roussel o fixează cu precizie cronologică. [432]

[430] *„Am citit cartea episcopului Palladius*, «Historia Lausiaca», și «Viața Sfântului Antonie» și am fost impresionat de orașele călugărilor, de mănăstirile împrăștiate prin deșert și, chiar dincolo de ele, de peșterile călugărilor sihaștri. *Născut în Galatia în secolul al IV-lea d. Hr., Palladius a trăit în Egipt și Palestina și a fost episcop al orașului Helenopolis. Cartea «Historia Lausiaca» este o colecție de povestiri despre viețile călugărilor asceți.”* – Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 80

[431] *„Interesul meu timpuriu pentru amplele eșafodaje muncitorești de pe șantiere, pentru curțile interioare îndestulate de voci și întâlniri pe care le urmăream cu o oarecare teamă în copilărie, toate m-au fascinat la fel de mult ca acele cabine, sau, mai bine zis, micile case care mi se tot iveau în minte în alte situații și locuri diferite – ca încăperile călugărilor Certosei din Pavia sau nesfârșitele suburbii americane”* – Ibid., p. 41

[432] Referința lui Rossi la cartea lui Raymond ROUSSEL, *Impressions d'Afrique* (1909) – Ibid., p. 24

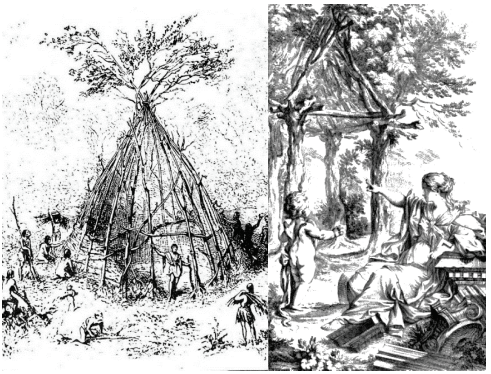


Fig. 227 – A (stânga) – cortul nomadic – ipoteza lui Semper / B (dreapta) – coliba primitivă – ipoteza lui Laugier

„La piccola casa” amintește, se pare, atât de **cortul nomad preistoric** (G. Semper), cât și de legendara **colibă primitivă** (M.A. Laugier), însă calitățile ei nu au legătură cu preocupările secolelor trecute care căutau identificarea și explicarea **genealogiei tehnice** a primelor forme de arhitectură și locuire. Proiectul imposibil al casei mici *rossiene* urmărește, în schimb, să se revendice ca arhetip căutând să speculeze **sentimentul de profundă apartenență și codependență originală dintre trup și recipient-artefact conținător,** indiferent de alcătuirea lui constructivă. Este vorba, de fapt, despre un tip de cercetare al cărei demers regresiv trece dincolo de rememorarea unui timp al copilăriei, depășind chiar și parcurgerea retrospectiv-istorică a memoriei colective a profesiei. Căutarea naturii arhetipale a casei mici se apropie așadar de anumite adevăruri comune ce aparțin subconștientului colectiv. Imposibilitatea proiectului pentru *„la piccola casa”* și, de fapt, a tuturor proiectelor din această subcategorie, constă în faptul că **orice încercare de reprezentare și confecționare a lui va fi, inevitabil, o reducție a gândului, o ipostază mult mai complexă caracterizată mai ales de existența metamorfică și volatilă ca vehicul al imaginației, condiția care îi permite să fie orice,** de la tarabă negustorească sau cabină de schimb, până la confesional sau sicriu.

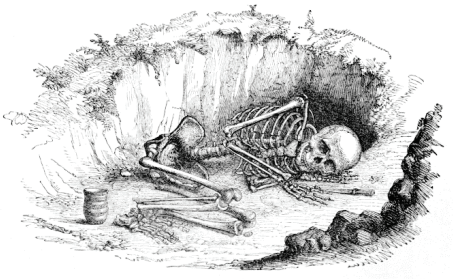


Fig. 228 – mormânt din Epoca de Bronz în Marea Britanie (Groombridge and Sons, 1870)

Traducerea imaginii arhetipale în obiect se poate materializa, așadar, cel mult sub forma proiectelor de graniță și a existenței lor limitate, nedefinitive în raport cu timpul care le consumă treptat. Poate că proiectul lui Rossi pentru *„la piccola casa”* caută să explice reflexul compulsiv al omului de a-și **fabrica un mediu conținător,** o mărturie nostalgică și, totodată, o nevoie obsesivă de a recupera o anume **condiție primordială pierdută.** Poate că toate aceste lucruri au legătură cu redobândirea sentimentului de profund atașament al pruncului aflat în pântec. Această afirmație pare să fie mai mult decât o simplă speculație discursivă, mai ales dacă, în paralel cu studiul arheologic al primelor forme de locuire, se ține cont și de o necesară cercetare a primelor forme arhaice de înhumare – simple cavități conținătoare în care trupurile erau așezate mai tot timpul în poziție fetală.

La villa con interno

„La piccola casa” este arhetipul a cărui calitate definitorie are de-a face cu intimitatea cvasi-echivalentă solitudinii și inseparabilă de ceea ce pare a fi o anumită condiție primordială a omului, aceea de a fi conținut, învăluit, cuprins. Proiectul imposibil al casei mici se ivește, ca dintr-o joacă, din tablourile imaginare ale vacanțelor de vară, iar apoi își amplifică înțelesurile apropriindu-și continuu noi corespondențe. În final, *„la piccola casa”* ajunge să fie, pentru Rossi, un artefact de tipul bizareriilor din cabinetele de curiozități, un obiect afectiv descoperit în copilărie și păstrat ca **sâmbure al unui adevăr care se va dezvălui mult mai târziu.** În spiritul elogierii acestei revelații declanșate în primul rând de regresia infantilă *rossiană,* curiosul proiect himeră *„la piccola casa”* se identifică, în final, cu imaginea iconografică a cabinelor de pe insula Elba, amintiri *rossiene* reconstituite cu pricepere meșteșugărească de atelierul Bruno Longoni. În ciuda faptului că proiectul ajunge să fie *„rostit”* ca artefact real, avatarul lui imaginar continuă să funcționeze ca **mecanism și vehicul al familiarității** acumulând o tot mai mare **colecție de lucruri analoge lui.** În niciun moment însă, casa mică *rossiană* nu se îndepărtează de condiția ei esențială **de recipient minimal a cărui cavitate interioară se poate identifica unui unic eveniment sau trup.**

Deși aparține aceleiași subcategorii de proiecte, *„la villa con interno”* este **fundamental diferită** de *„la piccola casa”,* sau, așa cum Rossi însuși amintește, *„casa mică nu este o simplă reducție dimensională a vilei, ci este însăși antiteza ei.”*[433] Departe de a fi doar un *objet trouvé* rătăcit prin amintirile lui Rossi, villa cu interior este o proiecție imaginară mult mai complexă, care se naște ca **gând primejdios** despre un copleșitor **proiect acaparant** și ajunge să fie, în final, **sentimentul consolator al căminului familial.** Această **dublă condiție contradictorie a vilei-himeră** poate fi evidențiată urmărind felul în care ea este portretizată de Rossi pe parcursul *„Autobiografiei științifice”* în paralel cu gândurile mai

[433] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 42

târzii pe această temă surprinse de *caietele albastre.* Observăm că, dacă în autobiografia *rossiană* vila cu interior se profilează mai ales ca **închipuire fantastică imposibil de stăpânit,** în jurnale ea pare să fie realmente **domesticită** prin redescoperirea ei în **chipul casei de pe lac din Ghiffa,** adevăratul *„Il Teatro Domestico"* autobiografic – fundamental diferit de butaforia discursivă cu același nume – și, totodată, artefactul ultim al liniștitoarei uitări a arhitecturii, cel care dă substanță și profunzime tuturor celorlalte.

Vor fi acum conturate mai clar, în cele ce urmează, genealogia și trăsăturile esențiale ale vilei, urmărind felul în care s-au cristalizat ideile *rossiene* legate de acest proiect imaginar. Primele gânduri despre vila cu interior au legătură cu copilăria lui Rossi și atașamentul lui pentru viața din jurul lacurilor aflate la Nord de Milano – Lago di Como, Lago di Lugano, Lago Maggiore etc. Vila – în acest caz, casa bunicilor – a fost **sanctuarul familiei, refugiul protector** din timpul războiului[434] și, în final, **ancora** tuturor celorlalte obiecte și întâmplări minunat surprinse în paginile autobiografiei.

Pentru Rossi, casa din apropierea lacului Como era realmente **o cutie cu amintiri,** locul în care s-au decantat și s-au imprimat în memoria afectivă mai toate artefactele și mecanismele atât de importante pentru lumea lui interioară – imaginarul, dar și pentru proiecția ei în exterior – metoda *rossiană.* Este vorba, desigur, despre recipientele din bucătărie, despre capelele procesionale care măsoară drumul spiritual ascensional de pe *„Il Sacro Monte di Somasca"*, despre statuia colosală a lui *„San Carlone"* din Arona, sau chiar despre amintirea unor locuri banale și cvasi-anonime care, deși s-au constituit mai târziu ca momente memorabile, și-au găsit locul tot în apropierea casei de pe lac și a gândurilor despre vila cu interior – *„Osteria della Maddalena"* sau *„Hotel Sirena",* piese deosebit de importante, de fapt, pentru imaginarul *rossian,* despre care Rossi însuși spune că sunt atât de fundamentale arhitecturii lui încât le consideră a fi mai degrabă invenții și proiecte proprii.[435]

Hotelul *„Sirena"* se afla în apropiere de *Lago Maggiore* și era o construcție obișnuită tipic italiană, o imagine a cărei stridență – „agresiv de vulgară" – era întâlnită adesea în perioada postbelică în zona aflată la Nord de Milano. **Hotelul îi amintea lui Rossi de casa bunicilor,** iar aceste prime amintiri despre vilă aveau să devină primele căutări *rossiene* preocupate cu investigarea potențialului cromatic – artificial, caleidoscopic și disonant – al arhitecturii și al posibilei vocații cinematografice a ei.

[434] La puțin timp după izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, tânărul Aldo Rossi se refugiază alături de familia sa în zona lacului Como; Rossi se reîntoarce în Milano la momentul începerii studiilor universitare la Facultatea de Arhitectură din cadrul Politehnicii din Milano.

[435] *„Hotelul Sirena este atât de important pentru mine încât cineva ar putea crede că l-am inventat sau că e, la rândul lui, unul dintre proiectele mele."* – Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, 1981, p. 25



Fig. 229 – imagine din colecția de fotografii Polaroid a lui Aldo Rossi (anii 1980-1990) – *„Hotel Rosemary's Baby / Ajaccio (Cyrnos), 21 iunie 1980"*

„În realitate, nu trăsăturile tipologice ale hotelului au fost importante pentru mine, ci mai degrabă culoarea – mai ales din punct de vedere al sentimentului meu de uluire. Hotelul Sirena era acoperit în întregime cu un fel de stucco verde care era folosit în jurul anilor 1940 și pe care și bunicii mei îl folosiseră la villa lor. Amestecul acestui verde acid excesiv cu formele vilelor micii burghezii, o combinație care nu duce lipsă de subtilități Romantice, îmi dezvăluia o ciudată versiune a suprarealismului aflată între fascism și stupiditate. Ce încerc să spun prin asta este că toate elementele care alcătuiau hotelul aveau ceva agresiv de vulgar, un lucru pe care nu-l pot tolera nici astăzi, chiar dacă mă fascinează. În orice caz, nu am niciun dubiu legat de faptul că toate aceste detalii, ivite din culoarea verde, sunt cumva legate de numele «Sirena».

Acum, fără a depăși limitele științifice ale acestui text, trebuie să recunosc că asocierea dintre hotel și culoarea verde s-a datorat în special unei fete al cărei nume era Rosanna sau Rossana; această senzație de vopsea și culori contrastante nu m-a putut părăsi niciodată: antinomia dintre verdele acid și trandafirul roșu Rosanna, legătura dintre culoarea trupului și o floare oarecum bizară, toate erau lucruri încadrate și conținute în imaginea hotelului Sirena."[436]

[436] Ibid.

Dincolo de similitudinile cu vila copilăriei și de genealogia iconografiei cromatice *rossiene*, hotelul *„Sirena”* a fost, totodată, un **prim moment de conturare a proiectului pentru *„la vila con interno”*.** Totuși, spre deosebire de proiectul pentru casa mică, unde ipostaza imaginară era cvasi-sinonimă amintirilor cu cabinele de pe insula Elba, vila cu interior refuză să se identifice cu imaginea hotelului și este condamnată să rămână multă vreme un **proiect neterminat, incomplet și imposibil de reprezentat și capturat în întregime.** Rossi mărturisește că a încercat să abandoneze proiectul irealizabil al vilei cu interior, dar spune că acesta se ivea adesea, pe neașteptate, din schițe și gânduri despre arhitectură spuse la întâmplare.



Fig. 230 – imagini din *„Autobiografia științifică”* (fotografii făcute de Gianni Braghieri) – A (stânga) – *„A Villa at Lago Maggiore”* – pag. 37 / B (dreapta) – *„Palm tree by the lake*” – pag. 63

> *„Prin «Proiect pentru o Villa cu Interior» am încercat să descopăr intimitatea, fericirea și ruinarea aceste lucruri, lumina și misterul lor. Poate că insistența întrebărilor mele a fost motivul pentru care nu am putut ajunge la o concluzie care să poate completa și închide proiectul în mod logic. Nu mă mai puteam gândi nici măcar la acea imagine vulgară a hotelului Sirena, pentru că, la acel moment, hotelul era nimic mai mult decât un monument în care participam la o repetitivă și necesară liturghie doar de dragul ritualului.”*[437]
>
> *„Mă opresc adesea în fața situațiilor care pot fi la fel de bine arhitecturile mele, ipostaze unde configurația timpului și locului, care pare să fie deosebit de importantă, se dizolvă în gesturi banale și drumuri întâmplătoare.*
>
> *Această sensibilitate a fost la originea unui proiect pe care l-am descris în fel și chip și pe care l-am numit «Proiect pentru o Villa cu Interior». «Uitarea arhitecturii» este, poate, un nume mai potrivit. Pare că am abandonat treptat acest proiect, chiar dacă mi-l amintesc adesea și se întâmplă să tot apară prin foile mele cu desene neterminate și planuri, sau prin vederi și fotografii îngălbenite de timp.”*[438]

[437] Ibid., p. 37
[438] Ibid., p. 34

Faptul că vila-himerică este *„cu interior”* dezvăluie **natura unei altfel de conțineri** decât cea discutată în cazul proiectului pentru *„la piccola casa”*. Nu mai este vorba deci despre cuprinderea învăluitoare și intimă a unui singur trup sau a unui singur eveniment, ci despre un asamblaj mult mai complex, o alcătuire constituită, se pare, de **înlănțuirea de încăperi-recipient,** care nu mai reprezintă momentul unic, sau evenimentul excepțional, ci o desfășurarea de tipul întâmplărilor descrise de scenariul unui film, sau de o reprezentație teatrală cu infinite acte succesive așternute de-a lungul unui fir narativ continuu. Singularitatea dimensiunii conținătoare a casei mici pare să fie deci una simbolică, în vreme ce vila cu interior are capacitatea de a se revendica drept **depozitar absolut al tuturor evenimentelor** din care este alcătuită viața, fie ele întâmplări excepționale și irepetabile, sau ritualuri banale și repetitive.



Fig. 231 – imagini din colecția de fotografii Polaroid a lui Aldo Rossi (anii 1980-1990) – A (stânga) - *„Vista guardando verso la porta di vetro dall'interno di una stanza”* / B (dreapta) – *„Statua di Gesù con candele”*

Imensa capacitate conținătoare a vilei cu interior pare să se datoreze și caracterului difuz al proiectului *rossian* nedefinitivat/neînchis, un proiect ale cărui contururi devin din ce în ce mai neclare pe măsura creșterii și alcătuirii din ce în ce mai sofisticate a lui. *„La villa con interno”* este un **mecanism imaginar uriaș,** o casă care împrumută trăsăturile și, mai ales, aptitudinile unei **mașinării scenice fantastice puse în mișcare și apoi scăpate de sub control.** Vila-himeră cu interior este deci un aparat capabil să își confecționeze continuu noi decoruri și scenarii posibile pe care mai apoi să le suprapună și să le amestece în narațiuni alternative compozite până în punctul în care acestea se contopesc și nu mai pot fi distinse între ele. În cuvintele lui Rossi, proiectul pentru *„la villa con interno”* este *„un film pe care voiam să-l regizez, dar care se confunda din ce în ce mai mult cu oameni, lumini și lucruri.”*[439] Vocația narativă, teatrală și chiar cinematografică, deopotrivă excepțională și cotidiană, a vilei cu interior, este surprinsă remarcabil de către Rossi.

[439] Ibid.



Fig. 232 – imagini din colecția de fotografii Polaroid a lui Aldo Rossi (anii 1980-1990) – A (stânga) - *„Una bottiglia di birra Beck's e una bottiglia di White Label su un tavolo”* / B (dreapta) – *„Interno con orologio da perete azzurro”*

„O bună parte din frumusețea povestirilor lui Raymond Chandler se datorează faptului că deținea o cunoaștere intimă a vilei, într-atât de mult încât, chiar dacă transformă arhitectura într-un decor ce pare să descrie întâmplarea evenimentului în California, cu subtile modificări, el ar putea părea de oriunde altundeva în același timp. Oricine poate recunoaște poarta, hortensiile, urmele roților de cauciuc de pe pietriș, o masă care urmează să fie aranjată, anumite saluturi și alte cuvinte șoptite. De asemenea, interioarele lui Cehov, care par să semene mai degrabă vilelor decât caselor de la țară, sunt întotdeauna deosebit de sensibile la anotimpuri. Arhitectura se păstrează în micile detalii, în așteptarea continuă a urletului pescărușului, a luminii de pe scară, a bărcii care traversează lacul, ca într-un glob de sticlă.

Proiectul meu pentru această vilă încearcă poate să redescopere acest tip de arhitectură capabilă să filtreze o lumină distinctivă, răcoarea serii, acele umbre ale după-amiezilor de vară. «Azul de atardecer».”

Descoperim în proiect un coridor lung și îngust închis pe capete de câte o ușă de sticlă: prima se deschide către o stradă îngustă, iar cea de-a doua către lac, locul în care albastrul apei și al cerului se întâlnesc și pătrund în interiorul vilei. Desigur, fie că vorbim despre un coridor sau o cameră, ne referim la un loc în care cineva va spune, mai devreme sau mai târziu, «Chiar trebuie să vorbim despre asta?» sau «Uite cum s-au schimbat lucrurile!» și alte astfel de afirmații și întrebări care par să fie replici scoase dintr-un scenariu de film sau teatru. După-amiezile lungi și strigătele copiilor, sau timpul petrecut cu familia, sunt și ele inevitabile, pentru că arhitectul a anticipat faptul că permanența și continuitatea casei depind de coridor – și nu doar în ceea ce privește planul. Ori de câte ori schițez linia unui coridor, recunosc în el trăsăturile unui drum, o cale, poate și din cauza asta proiectul nu a

mers mai departe. Coridorul este o fâșie de spațiu care pare să fie înconjurată și acaparată neîncetat de întâmplări private, ocazii neprevăzute, aventuri amoroase și regrete."[440]

Imposibilitatea proiectului și caracterul problematic al vilei cu interior par să fie determinate de **existența coridorului. Camera liniară a drumului din interiorul casei** pare să poată fi continuată la nesfârșit în ambele direcții, atașându-și continuu alte compartimente conținătoare de o parte și de alta, o desfășurare infinită confiscată mereu de noi și noi episoade particulare, evenimente private și momente de intimitate. Posibilitatea și, totodată, primejdia acestei **expansiuni necontrolate** transformă neîncetat proiectul în imaginația lui Rossi; vila-himeră crește și se metamorfozează în cazărmi militare și spitale, palate și mănăstiri, arhitecturi care dizolvă dimensiunea intimității familiale a vilei, transformând-o continuu în locuri ale *„incomunicabilei și omniprezentei vieți colective."*[441] Rossi recunoaște că natura acestui **derapaj al vilei** dincolo de dimensiunea ei familiară și intimă, și chiar dincolo de orice fel de aderență a ei la un loc anume, își are originea în **vilele lui Palladio,** modelele fundamentale devenite reprezentări iconografice și simboluri ale escapismului și exotismului unui *alt fel* de locuire în afara orașului.



Fig. 233 – *„Cicogna dalla strada per Montagnana"* (Luigi Ghirri, 1989)

„După romani, locul sau locusul vilei a fost definitiv stabilit de către Palladio în textele și lucrările lui construite: desacralizarea formelor templului religios și alegerea unor amplasamente excepționale (promontorii, cursuri de ape, grădini lacuri) sunt cele mai mari invenții ale lui. Din punct de vedere istoric, această reducție a creat circumstanțele apariției vilei romantice a micii burghezii și chiar a palatelor – transformări ale pavilioanelor de grădină în vile: aici se află secretul acestei tipologii. Un exemplu bun este cu siguranță vila-pavilion a lui Schinkel din parcul Charlottenburg."[442]

[440] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 34-35
[441] Ibid.
[442] Ibid., p. 34



Fig. 234 – imagine din colecția de fotografii Polaroid a lui Aldo Rossi (anii 1980-1990) – *„Oggetti sulla mensola”*

Posibilitatea infinită a transformării vilei cu interior în *orice* aflat *oriunde* pune în pericol caracterul intim căutat inițial prin proiect și caracterizat de sentimentul descris de un timp atmosferic și cronologic a cărui familiaritate este confirmată de **personaje și obiecte cunoscute** – *„sunt imagini care nu se pot imprima pe film, însă pot fi acumulate în lucruri; din acest motiv interiorul este foarte important: să ne imaginăm doar efectul care se produce în momentul în care o persoană pleacă pe neașteptate din cameră.”*[443] Intimitatea vilei, ca locuință a familiei înainte de toate, se construiește deci pe acest tip de realism și naturalism, de fapt, pe **materialismul *rossian*** și dimensiunea artificială a lui, pe **potențialul artefactului de a acumula memorie –** un alt fel de conținere, care stă, de fapt, la fundamentul tuturor celorlalte.

Va fi important de urmărit în continuare cum anume a fost protejat proiectul vilei cu interior de la disoluția lui sub infinite forme de arhitectură și cum acesta a ajuns în final să se identifice cu un obiect și un loc anume. În spiritul **acumulării însemnate de lucruri** și în anticiparea **elucidării reconfortante** a proiectului odată cu recunoașterea lui definitivă în fizionomia **casei de pe lac,** se va adăuga aici un citat pe care Rossi îl atașează, la rândul lui, în paginile ultimului jurnal din seria *„caietelor albastre”*. Este vorba despre o traducere în limba italiană a poeziei ***„Casa de lângă mare”,*** scrisă de poetul grec Giorgio Seferis:

[443] Ibid., p. 35

„Nu știu mare lucru despre case; cunosc poate doar bucuria și tristețea lor.

Mi le amintesc uneori, atunci când se întâmplă să mă opresc...

...

Știi, casele se înfurie lesne când le despoi!”[444]

Momentul opririi și ***rememorarea bucuriei și tristeții*** sunt noțiuni cheie, ancore psihologice ale etapei mai târzii a vieții lui Rossi, un timp pe care el însuși îl numește ***„vremuri convulsive.”***[445] Această perioadă este cea în care Aldo Rossi este acaparat de un **sfâșietor sentiment de dezrădăcinare.** Pierderea stabilității alcătuirii interioare și dislocarea propriu-zisă, glisarea dintr-un loc într-un altul, nu mai sunt acum doar trăsături ale devenirii istorice a vilei și pericole cu care aceasta se confruntă, ci se transformă în **particularități patologice ale structurii psihologice *rossiene*.** Indicii discrete ale acestor dificile trăiri interioare pot fi observate în *„Autobiografia științifică”*.

> *„Între casa copilăriei și casa morții, între casa jocurilor și casa muncii, se află tot timpul casa vieții de zi cu zi, pe care arhitecții au tot numit-o în fel și chip – rezidență, habitație, locuință, etc. – ca și cum viața s-ar putea desfășura într-un singur loc. Pe tot parcursul vieții și al practicii mele profesionale am pierdut parțial ideea de loc fix și, uneori, am ajuns să suprapun situații diferite și timpi diferiți, așa cum cred că cititorii mei deja au observat. Această predispoziție m-a făcut să reconsider ce înseamnă «patria mea» și cum poate fi înțeles acest concept. Consider că acest lucru este foarte important pentru înțelegerea arhitecturii.*
>
> *Desigur, «patria mea» poate fi nimic mai mult decât o stradă sau o fereastră; și, deși poate părea dificil să-ți recuperezi «patria» odată ce a fost pierdută, acest lucru nu trebuie neapărat să intre în contradicție cu noțiune de cetățean al lumii, Weltburgerul proclamat de Goethe. Este însă dificil să exprimi toate aceste lucruri, așa se face că am ajuns la ideea Proiectului pentru Vila cu Interior.”*[446]

Predispoziția lui Rossi pentru analogie se transferă celor mai mici detalii ale vieții lui și, deși este vorba încă despre un oarecare **dubiu necategoric** legat de **pierderea locului fix și a elementelor care alcătuiesc *patria lui,*** observăm că, aproape un deceniu mai târziu, toate aceste lucruri se transformă în **certitudini problematice** risipite în jurnale printre semnele unei **bizare familiarități,** o normalizare a lucrurilor care descriu **sentimentul de alienare care îl cuprinde pe Rossi.**

---

[444] Varianta citată în carte este bazată pe traducerea în limba română a lui Aurel Rău și adaptată în funcție de modificările aduse de Rossi în jurnale; varianta citată de Rossi în „Caietele albastre” se bazează pe traducerea în italiană a lui Guido Ceronetti: *La casa vicino al mare – „Non so molto di case / Mi ricordo talvolta, se mi fermo, la loro gioia, il loro dolore. / Le conosci le case: s'inquietano facilmente se tu le denudi."* – Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 47* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992,* Electa/The Getty Research Institute, 1999

[445] Ibid.

[446] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 55

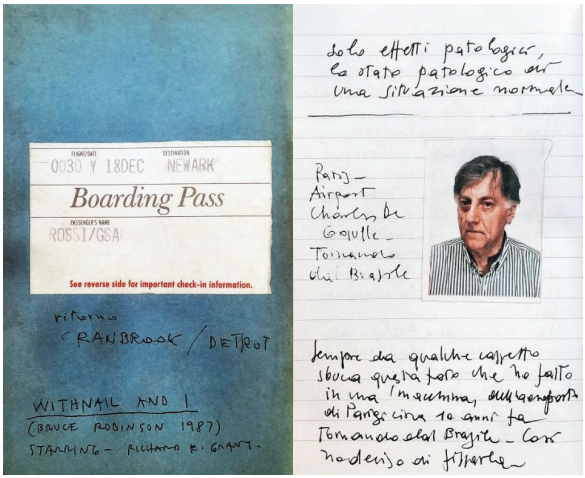


Fig. 235 – caietele albastre – A (stânga) – carte de îmbarcare lipită pe coperta jurnalului (Quaderno Azzurro no. 42 – 1990) / B (dreapta) – fotografie de pașaport făcută pe aeroportul „Charles de Gaulle" din Paris (Quaderno Azzurro no. 46 – 1991)

„Decembrie este o lună importantă.

Între timp, stau și scriu despre lucruri la fel de importante (cel puțin pentru mine), anume cartea pe care Morris (Adjmi) a publicat-o despre viața mea și cele mai recente proiecte, sau descrierea proiectului din Paris, dar și detaliile reîntoarcerii în Italia și toate celelalte lucruri pe care le redescopăr acum printre ultimele note de călătorie (dacă se pot numi așa).

Văd scrise nume ale companiilor de zbor (Concorde, United, KLM) și devin conștient de această lume ciudată a avioanelor care s-a transformat din noutate absolută în ceva familiar. Pot fi oare familiare astfel de lucruri? Ce anume poate fi familiar? (...)

Aș putea să încep cu titlul «Reîntoarcerea la Milano», însă mi se pare că mi-e din ce în ce mai greu să știu de unde vin și încotro mă îndrept. O oarecare formă de deziluzie... însă și deziluzia poate fi, uneori, o formă de fericire." [447]

În preajma acestor momente în care notele din jurnalele lui Rossi descriu o ciudată resemnare a lui cu sentimente de dezrădăcinare și deziluzie, proiectul-imposibil al vilei cu interior se va suprapune cu ceea ce Rossi numise în autobiografia din 1981 ***„o anume casă de pe un anume lac".***

[447] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 46* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992,* Electa/The Getty Research Institute, 1999

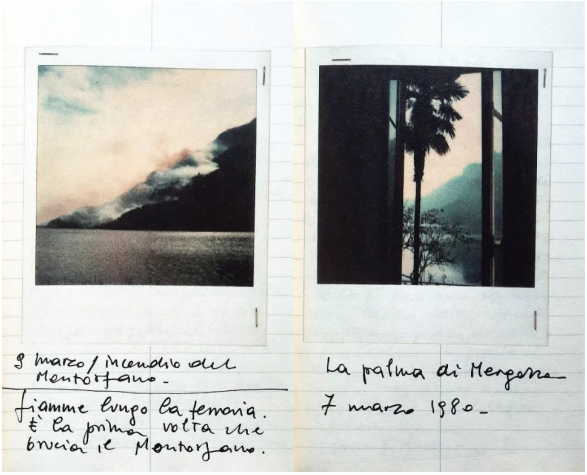


Fig. 236 – fotografii de pe Lago Maggiore în caietele albastre – A (stânga) – *„Incendiu la Montorfano”* / B (dreapta) – *„Palmierul din Mergozzo”* / (Quaderno Azzurro no. 26 – 1979-1980)

> *„Trebuie să recunosc că iubesc, mai mult decât orice altceva, micile modificări ale unei anume case de pe un anume lac, un loc în care arhitectura, sau, mai bine zis, colecția de lucruri care alcătuiesc casa, aparțin în mod necesar vieții: datorită considerentelor funcționale, dar mai ales datorită sentimentului de imponderabilitate caracteristic oamenilor adunați în jurul mesei care par să trăiască în momentul unui prezent continuu.*
>
> *Acolo, marea masă de granit, cea mai recentă construcție a mea, încă este frumoasa bucată de piatră pe care prietenul meu a recuperat-o din carieră. Prin definiție și necesitate, casa însăși, cu toate obiectele, instrumentele și piesele ei de mobilier, se transformă într-un aparat – chiar și prin simpla ei prezență în fața timpului. Casa este în egală măsură un aparat al morții, dar și al vieții.”* [448]

Himera vilei cu interior încetează deci să mai fie o ipostază generică sau ipoteza improbabilă a unui proiect incontrolabil; recunoașterea ei într-o anume construcție, care ajunge să fie ocupată cu obiecte și oameni, transformă vila în artefact suspendat într-un timp etern al prezentului continuu, la fel ca dioramele din capelele de pe *„Sacro Monte”*. Autobiografia *rossiană* stabilește deci, oarecum premonitoriu, premisele identificării proiectului imposibil al vilei cu materializarea ei propriu-zisă, desăvârșirea ei ca mecanism al memoriei și aparat al vieții și morții – ***„la villa sul lago”.*** Cunoaștem însă faptul că vila pe care Rossi o descrie în paginile autobiografiei publicate în 1981 nu este casa lui din Ghiffa, ci casa prietenului lui, Alberto Alessi, aflată pe malul lacului Orta. Totuși, fragmentul citat anticipează artefactul care va deveni, opt ani mai târziu, locul cel mai drag

[448] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 57

arhitectului, o materializare autentică a vilei sub forma **intimității absolute și a unei mult căutate liniști a vieții.** Acesta este momentul în care timpul *„vremurilor convulsive”,* este înlocuit de o *„terapie a timpului”* care amintește de aforismul atât de cunoscut al lui poetului grec Menandru – *„Timpul vindecă orice rană!”* (sec. IV î.Hr.)

> *„Am vorbit în paginile anterioare despre «vremuri convulsive», ce sintagmă imprecisă... Cu siguranță e mult mai frumos «timpul terapeutic» al lui Henry James: «Se-ntâmplă la un moment dat în viață ca tulburarea bolnăvicioasă a vieții să se dezintegreze și să cedeze în fața terapiei timpului»*
>
> *(The Altar of the Dead)”*[449]

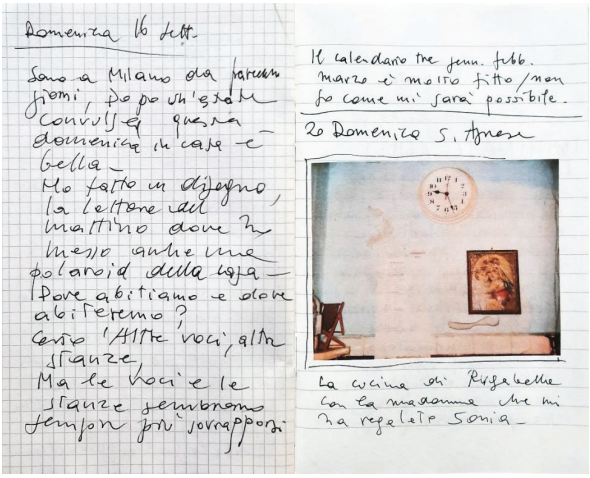


Fig. 237 – A (stânga) – *„Sunt din nou la Milano pentru câteva zile, după o vară convulsivă”* (Quaderno Azzurro no. 42 – 1990) / B (dreapta) – Orologiul și icoana Fecioarei cu Pruncul (Quaderno Azzurro no. 44 – 1991)

Redobândirea salvatoare a locului fix, redescoperirea și recunoașterea lui în chipul casei familiei aflate pe marginea lacului, pare să fie pictată în tușele unei anumite **dimensiuni spirituale, chiar mitologice –** momentul amintește de paradigma absolută a revenirii, reîntoarcerea lui Ulise în Itaca. Deși poate fi o exagerare, interpretarea propusă se suprapune perfect nu doar reîntoarcerii lui Rossi în apropierea locurilor copilăriei sau analogiei casei din Ghiffa cu casele din Grecia lui Giorgio Seferis, ci și unui moment de coincidență

[449] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 47 (aprilie 1992)* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992,* Electa/The Getty Research Institute, 1999; cartea lui Henry James descrie încercarea personajului principal, George Stransom, de a păstra amintirea oamenilor apropiați lui care au murit. Protagonistul luptă cu inevitabila uitare care amenință constant să amestece amintirile cu întâmplări banale. Henry James era el însuși tulburat de astfel de gânduri așa cum se poate observa citindu-i jurnalele – *„Valurile mătură cu o cruntă nepăsare peste cei morți – morții cedează și numele lor sunt șterse.”*

cronologică între achiziționarea casei din Ghiffa[450] și vacanța de pe insula Samos din vara anului 1989.[451] Rossi mai vizitase Grecia în trecut[452] însă, de această dată, un episod anume (30 august 1989) aparent banal pare **să fixeze și să suprapună definitiv căutările vilei cu interior peste mai vechile obsesii pentru atmosfera din tablourile descrise de romanele lui R. Chandler sau Cehov.** Toate detaliile acestui impresionant moment atât de important pentru Rossi se **acumulează în artefactele de pe masă.** Așezarea obiectelor în lumina reflectată de apa mării se aseamănă unui ciudat ritual care are capacitatea de a imortaliza pentru eternitate scena unei veri minunate – **prezentul continuu al momentului excepțional este permanent imprimat în memoria afectivă a lui Rossi, iar camera din Samos devine *„patria”* lui.**



Fig. 238 – fotografiile făcute de Rossi în camera din Samos, Grecia – 30 august 1989

Episodul memorabil al finalului de august surprinde iubirea aparte a lui Rossi pentru lumea elenă – ***„o iubire albastră”***[453] – și, mai mult decât atât, reconfirmă atașamentul lui profund pentru casa de lângă lac din Italia. ***„La villa con interno”* își redescoperă deci liniștea** în plenitudinea încăperii din Grecia deschisă către mare și cer, în obiectele de pe masă scăldate de lumina unui *contre-jour* călduros reflectat în apele Mării Egee și în crochiurile lui Rossi care încearcă să surprindă cu fidelitate întregul moment, bănuind parcă faptul că fotografiile nu vor reuși să redea în totalitate atmosfera acestui impresionant tablou. Dezamăgirea incapacității de a reprezenta proiectul vilei cu interior și teama față de creatura imaginară care putea crește necontrolat fuseseră îmblânzite și reduse la dimensiunile încadraturii de pe

[450] „Am cumpărat casa de pe lac din Ghiffa. Îmi pare că va putea deveni foarte frumoasă. Va fi eliberată în șase luni și apoi vom putea începe lucrările necesare” – Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 38 (15 februarie 1989) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992, Electa, 1999

[451] Rossi vizitează insula din Marea Egee în vara anului 1989 alături de fiul lui, Fausto Rossi, și de doi dintre colaboratorii lui cei mai apropiați, Morris Adjmi și Michele Tadini – Vicenzo MOSCHETTI, „Questo amore azzurro – Aldo Rossi a Samos, lo stupore nella scena di fine estate”, *Firenze Architettura no. 2,* 2017

[452] Rossi mai fusese pe insula Samos în 1980, între 25 august și 10 septembrie, ocazie cu care mai vizitase și alte locuri din Grecia – Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 29;* chiar mai înainte, în 1971, Rossi vizitează Grecia în compania lui Gianni Braghieri

[453] Sintagma este folosită chiar de Fausto Rossi atunci când vorbește despre vacanța de pe insula Samos. Fausto își amintește că acea vacanță a devenit o confirmare a iubirii lui Rossi pentru mare și, mai presus de toate, pentru lac – Vicenzo MOSCHETTI, „Questo amore azzurro – Aldo Rossi a Samos, lo stupore nella scena di fine estate”, *Firenze Architettura no. 2,* 2017

insula Samos. Răspunsul care putea închide proiectul părea să fie acum, pentru Rossi, **confiscarea/capturarea amănuntelor frescei din Samos și reconstituirea lor cu ocazia transformării casei din Ghiffa:**

> *„Mă uit la fotografia casei din Samos cu colonetele pe care le-am reprodus și la Villa Alessi și sunt cuprins de o dorință de a le atașa și casei din Ghiffa. Există oare o legătură de rudenie între Marea din Grecia și Lacul din Italia? Este posibil oare ca toate lucrurile care vin după Grecia să-i aparțină de fapt ei? Până la urmă, mi se pare că întregul caiet în ale cărui pagini scriu acum gravitează în jurul orașului Samos, chiar dacă, pe tot parcursul anului, s-au întâmplat multe alte lucruri importante, cel puțin pentru mine."*[454]



Fig. 239 – schițele lui Rossi cu încăperea din Samos, Grecia (Quaderno Azzurro no. 41 – 1989)

Dimensiunea afectivă a proiectului pentru *„la villa con interno"* este confirmată de identificarea ei definitivă cu casa din Ghiffa. Casa aflată la marginea lacului Lago Maggiore fusese o veche moară pe care Rossi a cumpărat-o, așa cum se poate afla din jurnale, chiar în ziua în care catolicii îl celebrează pe Sfântul Faustino[455]; locuința va fi consacrată de Rossi în notele din jurnale ca *„Villa Vera"*[456]. Scena descrisă în paginile „Autobiografiei științifice" devine acum **universul intim propriu-zis al familiei arhitectului, o imagine familiară reconstituită** cu ajutorul obiectelor analoge mesei, recipientelor, ferestrei, balustrilor, apei și cerului din Samos, **artefacte-memento cu o capacitate evocativă uimitoare** care pot confunda fotografiile casei din Ghiffa cu cele ale încăperii din Grecia. Odată cu redescoperirea adevăratei vile cu interior, notele din ultimele *caiete albastre* ale lui Rossi încep să fie adesea întrerupte de scurte observații nostalgice care arată cât de importantă era pentru el finalizarea lucrărilor la noua casă, sau chiar de anumite observații

[454] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 41 (noiembrie 1991)* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992,* Electa/The Getty Research Institute, 1999

[455] Se poate specula faptul că Rossi își notează acest lucru în jurnal tocmai pentru că găsește a fi o potrivire miraculoasă între ziua sărbătoarea catolică din ziua respectivă și numele fiului său, Fausto

[456] Pentru a completa acest moment minunat și a-l face și mai apropiat de familia lui și de lucrurile cu adevărat importante pentru el, Rossi botează noua locuință cu numele fiicei lui, Vera

hilare cu jocuri devenite instrumente de apropriere și familiarizare a locurilor îndepărtate și complet străine.

> *„Uneori mă gândesc la casa din Ghiffa”*[457]

> *„La Milano, Sonia mi-a amintit în glumă de similitudinea dintre GIFU şi GHIFFA, sau de cum se pot interschimba acestea, GHIFFU și GIFA”*[458].

Șantierul început pentru consolidarea și remodelarea casei vechi din Ghiffa o transformă pe aceasta, pentru scurt timp, într-o **casă abandonată,** însă, chiar și așa, ea rămâne **fixată în imaginarul *rossian* ca *acasă* – locul fix și „patria” lui Rossi*:***

> *„Locul din Ghiffa este foarte frumos sub lumina cenușie a lacului; chiar dacă locuința pare a fi o ruină cu foarte puține șanse de a fi adusă la bun sfârșit; sunt bucuros însă, pentru că acolo este locul meu.”*[459]

> *„Momentan, deși îmi doresc, nu mă pot gândi la Ghiffa, casa abandonată și dezvelită de acolo este încă una imaginară.”*[460]

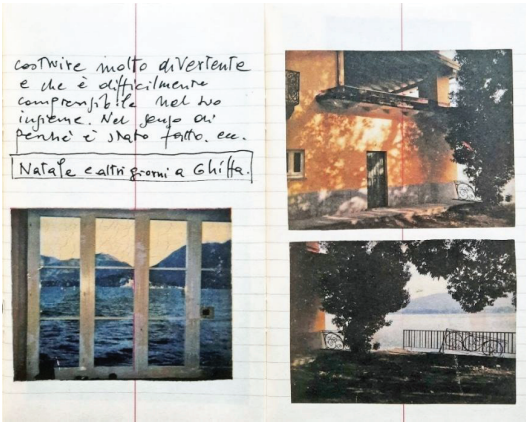


Fig. 240 – Crăciunul și alte zile la Ghiffa – fotografiile casei din Ghiffa (Q. Azzurro no. 47 – 1991)

[457] Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 39 (februarie 1989) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992

[458] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 39* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992* – jocul de cuvinte semnalat de soția lui Rossi, actrița Sonia Gessner, amintește de procedeele suprarealiste care stau uneori în spatele povestirilor lui Raymond Roussel (grupul *billard/pillard*) și care acum transformă decepția pierderii locului în amintirea unei anecdote frivole ce are capacitatea de a suprapune imaginea universului domestic al casei familiei peste încadratura exotică a orașului japonez Gifu

[459] Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 42 (septembrie 1990) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992

[460] Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 43 (decembrie 1990 – înainte de Crăciun) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992

Se reinstaurează apoi angoase mai vechi legate de **deziluzia alienării și dezrădăcinării,** însă observăm în continuare și recurența câtorva mici amănunte legate de stadiul în care se afla proiectul de restaurare al casei:

> *„Sâmbătă mă reîntorc cu zborul Alitalia ca să mă pot odihni duminică. Între atâtea schimbări bruște ajung să confund NY cu Milano, ca și cum cele două orașe sunt bucăți dintr-un cartier în care locuiesc. De fapt, unde locuiesc? Mă gândesc că un răspuns bun ar fi Ghiffa și casa de pe lac, însă este posibil ca toate aceste locuri să fie mai degrabă niște noțiuni abstracte. În continuare lucrez la proiectul șemineului casei din Ghiffa și la multe alte lucruri.”*[461]

> *„Mă mai gândesc uneori la casa din Ghiffa... vreau să o văd terminată și, mai ales, să o locuiesc... în sfârșit am terminat proiectul șemineului.”*[462]

Fragmentul dezolant prezentat anterior va fi important în studiul paralel al birourilor lui Rossi din Milano și New York. Deși, inițial, Rossi identifică zborurile cu avionul cu un nou tip de familiaritate, în final el recunoaște că ***„adevărata familiaritate este a acelui lucru pe care îl cunoaștem a fi profund personal,*** *un lucru care capătă* ***dimensiuni mitologice. Cum e lacul, sau Ghiffa*** *– însă în ce direcție se revarsă oare tot acest univers privat al familiarității?”*[463]



Fig. 241 – fotografii din 2019 cu locuința lui Aldo Rossi din Ghiffa

Ultimul jurnal din seria *„caietelor albastre”* este cel care pare să accepte **dizolvarea scopului inițial** al lor de a descrie proiectele lui Rossi. În autobiografie, Rossi vorbește despre proiectul pentru *„uitarea arhitecturii”* amintind că poate fi un nume mai bun pentru *„la villa con interno”.* În jurnale, uitarea arhitecturii nu mai are însă de-a face cu profesia și

[461] Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 44 (3 februarie 1991) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992
[462] Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 44 (27 februarie 1991) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992
[463] Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 46 (2 decembrie 1991) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992

cu imposibilitatea meșteșugului de a da formă unui proiect, ci cu structura interioară a lui Rossi. Ultimul jurnal din seria *caietelor albastre* este primul și singurul în care apar fotografii cu lacul și casa din Ghiffa. **Disoluția arhitecturii,** despre care aminteam în studiul teoriei *rossiene,* este **coincidentă redescoperirii casei de pe lac. Episodul aflării locului fix și liniștii vieții pune capăt jurnalelor și căutărilor** lui Rossi întinse pe aproape un sfert de secol (1968-1992). Este vorba așadar nu doar despre o dizolvare teoretică a arhitecturii, ci despre una propriu-zisă, pentru că, așa cum o arată chiar principalele surse bibliografice, titlul fiecăruia dintre cele 47 de jurnale fusese *„Arhitectură”.*

> *„Părea că timpul se oprea în loc la casa de pe lac, deși eu nu mă mai oprisem de foarte mult timp.* ***Cred în același timp că titlul acestor caiete, «Arhitectură», este din ce în ce mai îndepărtat de adevăr*** *atâta vreme cât nu mă pot hotărî să scriu, sau să desenez, «Câteva dintre proiectele mele», așa cum le-am numit în primele caiete ale acestei serii (pe care abia dacă mi le mai amintesc), sau atâta vreme cât nu fac ceva măcar apropiat de aceste prime intenții.*
>
> *Zic asta acum pentru că, dacă «Bauen ist eine lust»* vorbește despre meșteșug, atunci fericirea și plăcerea devin părțile cele mai puțin explicabile, sau cele mai puțin importante.”*[464]
>
> **„A construi este o plăcere”*[465]



Fig. 242 – camera de zi a casei din Ghiffa

[464] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 47 (decembrie 1991)* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992* – notițe observații și fotografii cu casa de pe lac adunate sub titlul *„Crăciunul și alte zile la Ghiffa”*

[465] Ulrich NAGEL – Bauen ist eine Lust...: Sprüche, Gedichte, Lieder und Bräuche (A construi este o plăcere...: zicători, poezii, cântece și obiceiuri)

Așa cum a fost deja menționat anterior, odată cu **rezolvarea proiectului pentru vila cu interior** – care fusese multă vreme abandonat și suspendat în așteptarea unei redobândiri lămuritoare – himera incontrolabilă este domesticită, iar angoasele declanșate de **tumultul frenetic al practicării profesiei se descompun și se dizolvă natural în liniștea vieții personale.** La fel ca în cazul cărții *„Bauen ist eine lust”,* căutările lui Rossi urmăriseră inițial să descopere „meșteșugul” și nu „fericirea și plăcerea”. Familiaritatea casei de lângă lac răstoarnă acest raport și mută meșteșugul într-un plan secund, îl uită în favoarea clipelor de fericire și plăcere petrecute alături de familie – ***„la villa sul lago”*** **devine așadar artefactul cel mai de preț și unica certitudine a lui Rossi.**

După moartea lui Rossi, casa familiei a fost locuită de fiul lui, Fausto Rossi. Relativ recent, vila din Ghiffa a fost vândută, iar tot inventarul de obiecte în care se acumulase viața familiei Rossi au părăsit scena ***teatrului domestic.*** *„La vila con interno”* a fost deposedată deci de fabulosul ei univers interior suprasaturat de obiecte curioase, o colecție impresionantă de artefacte ale imaginarului *rossian* care ar fi putut deveni oricând un fond arhivistic impresionant al unei posibile case memoriale, o moștenire patrimonială propriu-zisă a ***muzeului Aldo Rossi.***

Deși poate părea un lucru regretabil pentru orice fanatic al lui Rossi și chiar pentru orice pasionat de artă și arhitectură, acest potențial neîmplinit al casei, fie el voluntar sau nu, este mai degrabă un **refuz vehement al mortificării teatrului domestic** eminamente fidel spiritului *rossian* și diferenței fundamentale pe care Rossi o face între teatru (casa vieții) și muzeu (casa morții) – teatrul gol este locul potențialităților nelimitate, în vreme ce muzeul gol este o ipostază absurdă, un nonsens.[466]



Fig. 243 – imagini din încăperile locuinței din Ghiffa

[466] Pentru Rossi *teatrul* reprezintă casa vieții cu posibilități infinite, în vreme ce *muzeul* este mai degrabă o casă a morții fixată ca unică narațiune posibilă – Aldo ROSSI, „Architettura per i musei”, *Teoria della progetazzione architettonica,* Dedalo, Bari, 1968 (fusese inițial parte a unei prelegeri de seminar din cadrul IUAV, 1965-1966) – extras din cartea cu eseurile lui Aldo Rossi curatoriată de Rosaldo BONICALZI, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, CLUP, Milano, 1975, p. 325

O bună parte dintre **obiectele păstrătoare de memorie ale casei din Ghiffa** se găsesc acum în casa-atelier[467] a lui Fausto, fiind angrenate într-un **nou mecanism** care păstrează vie pornirea inițială a lor pe drumul **consolidării ca depozitare de amintiri.** După îndelungata și dificila materializare a proiectului imposibil pentru *„la villa con interno”*, aceasta s-a dizolvat așadar din nou, păstrându-se însă fragmentar în memoria artefactelor ei. Dezagregarea finală a casei pare să aibă ceva din farmecul poveștii teatrului temporar din Veneția, fiind inevitabil învăluită în același fel de aură legendară și misterioasă, romantică și nostalgică, a artefactului ce pare să fi fost cândva demult, deși nu știm sigur dacă chiar a fost.



Fig. 244 – locuința-studio a lui Fausto Rossi din cadrul Parcului Tehnologic din Verbania, Italia (1993-1997) / fotografii: Laura Fantacuzzi & Maxime Galati Fourcade

Lo strapiombo di una camera leggendaria

La fel ca și celelalte două ipostaze anterioare, contururile proiectului imposibil pentru ***„lo strapiombo di una camera leggendaria”*** sunt definite odată cu publicarea *„Autobiografiei științifice”.* Proiectul apare ca un **gând trecător** declanșat, ca din întâmplare, de o discuție între doi străini surprinsă de Rossi în vara anului 1977, la una din mesele restaurantului Osteria della Maddalena,

> *„Chiar și căutarea nemaivăzutului se suprapune, sub o formă sau alta, unui lucru real.*

[467] Casa atelier a lui Fausto Rossi se găsește chiar în incinta ansamblului *Tecnoparco del Lago Maggiore;* parcul tehnologic din Verbania a fost proiectat de Aldo Rossi în 1993, iar construcía lui s-a finalizat în 1996

M-aș putea întreba ***ce înseamnă „real" în arhitectură.*** *Poate fi vorba, spre exemplu, despre ceva dimensional, funcțional, stilistic sau tehnologic? Cu siguranță aș putea scrie un tratat despre aceste lucruri.*

În schimb, prefer să mă gândesc la un anume far, la amintirea unor clipe de vară. Cum poate cineva oare să stabilească dimensiunile acestor lucruri, și, de fapt, ce dimensiuni pot avea ele? În această vară a lui 1977 stăteam la Osteria della Maddalena când s-a întâmplat să descopăr o definiție a arhitecturii într-o conversație nu foarte memorabilă, de altfel.

Am tradus-o: ***«Era o cădere bruscă de zece metri din punctul cel mai înalt al camerei.»*** *Nu știu nimic despre contextul acestei afirmații, însă cred că, odată cu ea, a fost determinată o nouă dimensiune: este posibil oare să locuiești în camere care să aibă o cădere atât de bruscă și precipitată? Există oare posibilitatea inventării unui astfel de proiect, o reprezentare care se află* ***dincolo de memorie și experiență?***

Este inutil să spun că am încercat în van să desenez proiectul acestei încăperi: cred că aș fi reușit dacă desenul nu s-ar fi oprit în fața unui ***gol imposibil de reprezentat.***

Din foarte multe motive, ***acest gol este fericirea, dar și absența ei."***[468]

Traducerea în limba română este făcută după ediția în limba engleză a autobiografiei *rossiene.* Cunoaștem faptul că prima ediție a cărții în limba italiană a fost publicată abia nouă ani mai târziu și, în mod evident, traducerea a fost atent verificată de Rossi pentru a evita apariția oricăror erori, omisiuni sau interpretări lacunare. Datorită faptului că există totuși particularități lingvistice și sensuri care pot fi pierdute în urma traducerii, lăsând loc de interpretări multiple, va fi important să adăugăm și variantele originale din limba italiană și engleză ale denumirii acelei încăperi fabuloase ivite din conversația auzită întâmplător de Rossi la Osteria della Maddalena. Totodată, este importantă aici traducerea literală a celor două variante, pentru a putea urmări mai clar diferențele care apar:

„C'era uno strapiombo di dieci metri nel punto più alto della stanza."[469]

„Era o surplombă de zece metri în punctul cel mai înalt al camerei"

„There was a sheer drop of ten meters from the highest point of the room."[470]

„Era o cădere bruscă de zece metri din punctul cel mai înalt al camerei"

[468] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 24
[469] Aldo ROSSI, *Autobiografia Scientifica,* Pratiche Editrice, Parma 1990, p. 29
[470] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 24

Diferențele dintre cele două variante par să aibă în primul rând legătură cu **punctul de vedere** asupra încăperii legendare din colecția *rossiană* de curiozități **– *în punctul / din punctul* –**, și apoi cu reprezentarea imaginară aleasă pentru a da formă **dimensiunii nereprezentabile a golului** de zece metri din cameră – ***surplombă / cădere bruscă***.



Fig. 245 – interiorul camerei de zi a vilei Malaparte – fotografie din revista Domus nr.605 (aprilie 1980)

Varianta din limba italiană pare să descrie o **formațiune geologică – surplombă – sau o alcătuire constructivă suspendată** chiar deasupra celui care pășește în interiorul încăperii, pericolul iminent al prăbușirii pereților sau tavanului încăperii, o ruinare echivalentă prăvălirii catastrofale a unui versant. În limba engleză însă, tabloul imaginar al încăperii este sensibil diferit: **căderea bruscă** pare să implice o anume **acțiune precipitată, drama protagonistului** care nu se mai află la partea de jos a încăperii cu un pericol venit de deasupra, ci se găsește chiar pe marginea instabilă a prăpastiei imaginare privind vertiginos în josul golului. Fie că este privită de sus în jos, sau de jos în sus, golul colosal al camerei pare să implice o **primejdioasă tensiune.**

În același timp însă, ambele situații par să descrie nu doar **amplasarea fizică a protagonistului** în raport cu pericolul, sau **parametrii dimensionali ai decorului** terifiant al încăperii, ci chiar **evenimentul tragic, îngrozitoarea întâmplare** care se poate petrece, sau care chiar s-a petrecut – fie că este vorba despre vuietul unei violente surpări de pământ, sau despre neașteptata prăbușire în gol. Faptul că, în ciuda amănuntelor diferite, ambele variantele par să descrie același lucru și, mai mult decât atât, ele par să fie valabile concomitent, demonstrează într-adevăr că elementul care face această încăpere să fie legendară nu ține de *„dimensiuni, funcțiune, stil sau tehnologie”,* ci mai degrabă de o anume **trăire sau o emoție interioară, un fior.**



Fig. 246 –tensiunea dintre personajele filmului *„Le Mepris”* (Jean-Luc Godard, 1963) – scenă filmată în camera de zi a vilei Malaparte

Discuția ajunge din nou în preajma problematicii arhitecturii ca teatru al vieții și al morții pentru că, pe lângă predestinarea protagonistului sau natura decorului, teatrul camerei legendare pare să vorbească mai ales despre ***punctul cel mai înalt,*** factorul care declanșează multiplele posibilități și, totodată, parametrul dimensional datorită căruia încăperea ajunge să fie imposibil de măsurat. Imposibilitatea determinării precise a *punctului cel mai înalt* are legătură cu faptul că, în realitate, el coincide cu ***punctul culminant al întâmplării din interiorul încăperii.*** Întâlnim aici o splendidă potrivire între sensul denotativ al punctului, ca loc precis în spațiu, și cel conotativ, care are de-a face cu punctul de cea mai mare amplitudine dramatică întâlnit pe parcursul unui fir narativ. Coincidența dintre timp și loc descrie **realitatea metafizică a acestei încăperi,** iar căutarea lui Rossi a ceea ce este *„real în arhitectură”* pare să aibă mai degrabă **dimensiuni suprareale;** toate aceste amănunte descriu **caracterul paradoxal al situației întâlnite și calitatea irațională din spatele imposibilității reprezentării proiectului pentru camera legendară.**

Dimensiunea nemăsurabilă a proiectului himeră pentru camera cu surplombă este continuată în paginile autobiografiei cu o situație similară întâlnită de Rossi pe parcursul primilor ani de formare profesională:

> *„Aceste înălțimi și locuri imposibil de măsurat nu aparțin doar unei lumi onirice;* ***problema dimensiunilor și a măsurii este una fundamentală arhitecturii.*** *Am asociat dintotdeauna aceste înțelesuri complexe cu măsurătorile liniar și mai ales cu* ***metrul de tâmplărie*** *folosit de zidari. Arhitectura nu ar putea exista fără această unealtă; ea este atât un instrument, cât și un aparat, poate cel mai precis aparat al acestui meșteșug. Aceste gânduri despre distanțe și măsuri m-au făcut să apreciez foarte mult investigațiile topografice desfășurate alături de profesorul Golinelli în cadrul Politehnicii din Milano.*
>
> *Obișnuiam să ne petrecem diminețile măsurând piața Leonardo da Vinci, poate una dintre cele mai urâte piețe din lume, dar cu siguranță cea mai intens măsurată de generații întregi de arhitecți și ingineri. Se întâmpla adesea ca, datorită măsurătorilor făcute primăvara cu oarecare lâncezeală, dar și datorită altor mii de*

motive care nu aveau legătură cu inexactitatea, ***triangulațiile să nu poată fi închise.*** *Forma finală a pieței devenea ceva absolut original și găseam în această incapacitate de a închide triangulațiile nu doar incompetența și indolența noastră (desigur), dar totodată și ceva mitic, ca* ***o nouă dimensiune spațială.*** *Poate că din aceste experiențe s-au ivit și proiectele mai vechi, ca podul de la Trienală sau monumentul din Segrate. Tentativa nereușită de a închide triunghiul era poate* ***afirmarea unei geometrii mai complexe,*** *care s-a dovedit totuși a fi inexprimabilă, o geometrie care putea demonstra, de fapt, numai cele mai elementare lucruri."*[471]

Este regăsită aici originea arhitravei de secțiune triunghiulară neînchisă, triunghiul fracturat – un prim laitmotiv *rossian*. Observăm totodată că, de fapt, privirea deformează lucrurile și lumea propriu-zisă, la fel ca în cazul *„nemărginitului contaminatio"* simbolizat de cercul imperfect pe care *„numai un ignorant ar căuta să îl închidă"* în loc să se lase uluit de incompletitudinea lui. Releveul reinventează continuu realitatea artefactului, fiind condamnat să nu o poată niciodată reda fidel; acest lucru dezvăluie însă o calitate fundamentală, întâlnită chiar și în cazul *„celor mai urâte"* exemple, anume faptul că arhitectura poartă cu sine întotdeauna capacitatea miraculoasă de a declanșa stupoarea privitorilor. Dimensiunea impalpabilă și calitatea imanentă a obiectului de a fi niciodată același și de a păstra în sine potențialul unei întâmplări neașteptate/uluitoare explică, de fapt, **capacitatea inerentă oricărei arhitecturi de a fi o situație excepțională.**



Fig. 247 – camere legendare ale universului *rossian* – A (stânga) – Aldo Rossi desenând în camera de zi a locuinței din Ghiffa / B (dreapta) – Aldo Rossi la biroul lui de pe Via Maddalena din Milano

Așadar, poate că dimensiunea căderii bruște a încăperii legendare pare să aibă o înălțime de zece metri, însă potențialitatea infinită a încăperii, amplificată de spațialitatea invizibilă și adimensională a ei, îi va deforma întotdeauna adevărata măsură făcând-o să nu poată fi niciodată reprezentată prin proiect. În cadrul parametrilor stabiliți de realitate *rossiană,* **golul camerei cu surplombă are aceleași dimensiuni cu cele ale teatrului gol** și, de fapt, cu cele ale oricărei încăperi – ***„orice cameră are o cădere bruscă"***[472]**.** La fel cum, în mod

[471] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 49-50
[472] Ibid., p. 37

aparent paradoxal, **realitatea teatrului este confirmată de goliciunea lui** și de suspendarea într-un timp al liniștii și așteptării dintre două evenimente dramatice, **golul camerei legendare** este determinat nu de dimensiunile și trăsăturile lui vizibile, ci tocmai de ceea ce este invizibil – cavitatea și pneuma care poate conține ***„fericirea, dar și absența ei”.*** Toate aceste lucruri sunt însă **imposibil de anticipat și reprodus prin proiect,** ele țin de minunatul hazard inexplicabil al vieții și se află, așa cum spune și Rossi ***„dincolo de memorie și experiență”.***

> *„Cum poate cineva să măsoare dimensiunile și calitățile acelei căderi bruște în gol pe care am amintit-o ca fiind caracteristică unei anumite încăperi? Cum poate fi măsurată oare prăbușirea Lordului Jim* atâta vreme cât îi va fi imposibil să se ridice din nou? Cum poate cineva să măsoare o clădire, dacă un amfiteatru poate deveni un oraș, iar un teatru poate deveni o casă?”*[473]
>
> **„Lord Jim” (Joseph Conrad, 1900)*

Se poate întrevedea o surplombă în interiorul oricăreia dintre ipostazele analoge proiectului pentru *„la piccola casa”,* fie că este vorba de tensiunea și eliberarea mărturisirii din confesional, sau despre fatalitatea dramatică a artefactului-vehicul, sicriul a cărui deschidere *„îi dă voie omului să se aplece spre în afară.”*[474] – pasul în gol de pe muchia surplombei. În același timp, oricare dintre încăperile proiectului pentru *„la villa con interno”* poate fi una legendară; fie că se face referire la marele labirint rezultat în urma creșterii continue care transformă vila în mănăstire sau cazarmă, sau la camerele ce aparțin intimității casei familiei, descoperim că oricare dintre ele se poate constitui ca eveniment excepțional și punct culminant al desfășurării repetitive de acte private înșirate de-a lungul coridorului – o întâmplare neașteptată, o plecare bruscă, o replică tăioasă.

Proiectul himeră pentru camera cu surplombă pare să descrie, așadar, mai degrabă **o calitate fundamentală a arhitecturii,** și nu un arhetip sau o ipostază ideală mult căutată. Suspansul unei liniști bizare, tensiunea unui decor casant și pustiit, căderea dramatică a unui personaj, prăbușirea zgomotoasă unei stânci sau năruirea unei construcții, toate acestea pictează un tablou aparte care amintește din nou de **caracterul romantic al proiectelor și metodei *rossiene.***

Întrevederea multiplelor posibilități uluitoare ale oricărei încăperi pune în lumină **dimensiunea sublimă a arhitecturii** și îl apropie pe Rossi de spiritul literaturii romantice – Herman Melville, Henry James sau Joseph Conrad, și totodată de uimitorul naturalism și încadraturile abisale ale pictorilor din aceeași perioadă – William Turner, Francisco de Goya sau Caspar David Friedrich. Aceeași predispoziție romantică despre care se discută acum se afla, de fapt, și dedesubtul profundei admirații a lui Rossi pentru Étienne-Louis Boullée și Giovanni Battista Piranesi, doi arhitecți excepționali aflați, prin spirit, la granița dintre neoclasicism și romantism.

[473] Ibid., p. 77
[474] Ibid., p. 45



Fig. 248 – A (stânga) – *„Abtei im Eichwald”* (Caspar David Friedrich, 1808-1810) / B (dreapta) – *„L'eclissi di sole a Venezia dell'8 luglio 1842”* (Ippolito Caffi, 1842)

Arta romantică era adesea constituită pe fondul unui scepticism profund față de rațiune pură, știință și chiar tehnologie, o precondiție a cărei consecință firească era adesea glorificarea trecutului, substituirea clasicismului cu un pasional medievism sau înlocuirea spiritualității creștine cu un reviriment al mitologiilor păgâne și ocultismului. În general, spiritul romantic însemna o orientare a căutărilor de orice fel în direcția investigării individualității, a emoțiilor puternice și a particularităților lumii interioare, **adevăratele instrumente capabile să măsoare dimensiunile nevăzute ale realității.**



Fig. 249 – *„Der Wanderer über dem Nebelmeer”* (Caspar David Friedrich, 1818) / *„El tiempo y las viejas”* (Francisco de Goya, 1810)

Camera cu surplombă este singurul proiect imposibil care nu are atașată o imagine consacrată, un artefact, sau un obiect de arhitectură. În lipsa unei reprezentări *rossiene* a proiectului pentru camera legendară și în lumina ereditații propuse, o să încercăm **să recompunem posibile variante ale acestei încăperi** folosindu-ne mai ales de **pictura romantică.** Va trebui ținut însă cont de faptul că efortul creativ al majorității exponenților curentului s-a materializat cu precădere în reprezentări formidabile de peisaje naturale, elogieri ale evului mediu, monumentalizări bizare de ruine și, mai tot timpul, o deosebită atenție pentru particularitățile timpului atmosferic/astronomic: furtuni violente, ceață densă, noapte obscură, lumină orbitoare, eclipsă sau *contre-jour*.

Contaminarea universului interior al locuinței cu acest tip de atmosferă se întâmplă destul de rar, fiind mai degrabă inexistent în epocă – sfârșit de secol XVIII – început de secol XIX. Totuși, **ecouri romantice mai târzii în interiorul *teatrului domestic*** apar sub forma unui fel de neo-romantism simbolic alterat de realism și chiar de subtilități metafizice în opera unor artiști remarcabili de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Încercând să intuim cum anume ar putea arăta un tablou interior domestic de factură *rossiană,* o să propunem o analogie cu reprezentările orașului în arta începutului de secol XX. Afinitățile lui Rossi pentru tablourile urbane metafizice și simbolice ale lui Giorgio de Chirico și realismul paralizant al periferiilor lui Mario Sironi își pot găsi cu ușurință corespondențe în interioarele pictorului danez **Vilhelm Hammershøi**[475] și cele ale lui **Edward Hopper**[476]**.**

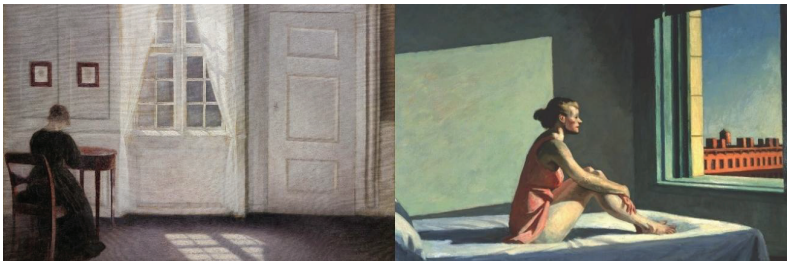


Fig. 250 – A (stânga) – *„Stue i Strandgade med solskin på gulvet”* – cameră din casa artistului din Copenhaga și soția lui (Vilhelm Hammershøi, 1901) / B (dreapta) – *„Woman in the Sun”* – soția artistului în lumina soarelui dimineții (Edward Hopper, 1952)

[475] Vilhelm Hammershøi (1864-1916) este un pictor danez cunoscut mai ales pentru tablourile în care surprinde interiorul propriei locuințe, sau interioare tipic daneze bântuite parcă de prezența misterioasă a unor personaje, care, de cele mai multe ori, stau cu spatele către privitor

[476] Edward Hopper (1882-1967) este un pictor american interesat de dimensiunea subconștientă a imaginarului: *„Atât de mult din fiecare artă este o expresie a subconștientului încât îmi pare că cele mai importante calități ajung să fie la rândul lor decizii subconștiente ale artistului, lucruri prea puțin cunoscute intelectului conștient”;* în autobiografie, Rossi povestește despre expoziția cu lucrările lui Hopper și despre faptul că acestea îi aminteau de „miracolele atemporale” ale capelelor-diorama din nordul Italiei – Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 5

Peisajele domestice cu interioare de locuințe tradiționale daneze fixate în tușele unei liniști bizare – Hammershøi – și straniul realism american suprasaturat cromatic și învăluit parcă de sentimentul unei solitudini alienante – Hopper – reconstituie cu deosebită fidelitate potențialul infinit latent al golului din camera legendară; în unele cazuri, simțim chiar și dramatismul predestinării personajelor portretizate, de cele mai multe ori, într-o singurătate sublimă.

În final, propunem o **dioramă-mozaic** cu scene analoge care par să poarte pe umeri greutatea surplombei din legendara încăpere *rossiană.* Deși toate piesele alese par să fie similare și să vorbească la unison despre o așa-zisă *cădere bruscă,* amănuntele descriu totuși fiecare cadru ca un **eveniment excepțional unic și irepetabil, o cameră a cărei dimensiune nemăsurabilă ascunsă nu se regăsește în nicio alta.** Întregul asamblaj reproduce, așadar, nu interiorul unei încăperi, ci mai degrabă **dimensiunea interioară a unei trăiri:** angoasă, deziluzie, tristețe, bucurie, așteptare, dezamăgire, intimitate, pudoare, disconfort, contemplație, reverie, abandon, speranță etc.



Fig. 251 – Diorama-mozaic, imaginea-analog a proiectului pentru „Lo strapiombo di una camera leggendaria": Cameră din Brooklyn (E.H. 1932) / Interior cu Ida cântând la pian (W.H. 1910) / Vară în oraș (E.H. 1949); Interior cu o tânără (W.H. 1904) / Călătorie filozofică (E.H. 1959) / Ida citind o scrisoare (W.H. 1899); Conferință de noapte (E.H. 1949) / Interior cu șevalet de artist (W.H. 1910) / Hotel lângă calea ferată (E.H. 1952); Interior de pe Strandgade 30 (W.H. 1901) / Dimineață în oraș (E.H. 1944) / Interior cu o doamnă citind (W.H. 1900)

Imaginea-analog (Hammershøi/Hopper) pe care o propunem în încheierea acestui subcapitol cu scopul ilustrării proiectului pentru *„Lo strapiombo di una camera leggendaria"* evocă

natura sublimă resimțită pe tot parcursul familiarizării noastre cu metoda lui Rossi. Acest puternic sentiment cristalizează **bogata calitate afectivă** a proiectelor *rossiene* și, totodată, pe cea a proiectului *rossian* în totalitatea lui, o impresionantă construcție care depășește limitele rațiunii pure și stimulează **dimensiunea subconștientă** prin particularități anume – alchimie, metafizică, suprarealism – care nu pot fi determinate logic, ci **intuite psihologic și analogic ca o emoție sau un fior care poate fi simțit în vintre și care îți taie respirația.**

*

Ultimele două proiecte studiate în cadrul acestui capitol au mai degrabă structura unor discursuri teoretice sofisticate și mai puțin claritatea și încărcătura arhetipală a primelor trei proiecte imposibile – ipostaze mai degrabă introspective care investighează natura subconștientului colectiv și mai puțin tradiția și istoria arhitecturii. Din acest motiv, la finalul parcurgerii critice a proiectelor de până acum, o să încercăm să adăugăm o ultimă observație fidelă **eredității romantice a metodei lui Aldo Rossi.** Se poate admite faptul că, la baza tuturor procedeelor propriu-zise care articulează și structurează **maniera și atitudinea *rossiană,*** se află întotdeauna **două componente importante:**

COMPLEXIO OPPOSITORUM[477]

Alăturarea, atașarea, articularea, repetarea, suprapunerea și coincidența elementelor și alcătuirilor antinomice în dozaje aproximativ similare și uneori chiar egale – știința/reveria, rațiunea/exaltarea, cunoașterea/intuiția, pragmatismul/infantilismul, deziluzia/fericirea, tragedia/comedia, moartea/viața, muzeul/teatrul, stereotomicul/tectonicul, artefactul/trupul etc.

OPUS IMPERFECTUM[478]

Inserarea, mai mult sau mai puțin discretă, a abaterilor minimale, derogărilor, deformărilor, denaturărilor, contaminărilor care perturbă ceea ce ar putea fi o operă perfectă – dezagregarea, disocierea, disoluția, neîmplinirea, nerostirea, incompletitudinea, dezechilibrul, împărțirea, fragmentarea, fracturarea, deformarea, ruinarea etc.

[477] *Complexio oppositorum* sau *coincidentia oppositorum* este conceptul filozofic și religios conform căruia există o lume supra-rațională, transcendentală/divină, ale cărei legi sunt diferite de cele care guvernează realitatea rațională; în această lume aflată *dincolo de* realitate (supra-reală), nu există dualitatea specifică felului în care percepem lumea și toate contrariile coincid. Acest concept a fost foarte important atât în cadrul cercetării lui Mircea Eliade și preocupării lui pentru mit, ritual și religie, cât și în studiile întreprinse de Carl Jung în domeniul psihanalizei și al subconștientului.

[478] Conceptul de *opus imperfectum* (lucrarea imperfectă/incompletă) propus în teză împrumută numele unui comentariu timpuriu scris în secolul al V-lea d. Hr. în limba latină pe marginea Evangheliei după Matei. La fel ca în cazul acestei opere incomplete atât de populare în Evul Mediu, proiectul Aldo Rossi în totalitatea lui, dar și proiectele de arhitectură propriu-zise ale acestuia sunt, în mod deliberat, opere imperfecte, și tocmai această neîmplinire le face să fie vii.

1974-1976

Ultimele două ipostaze imposibile din repertoriul de proiecte al lui Rossi se află chiar în preajma momentului pivot T^0 și al glisării și modificării sensibile a spiritului *rossian*. Este vorba deci despre o poziționare a lor chiar la curioasa graniță dintre cei doi Aldo Rossi, ipoteza care a structurat într-o bună măsură cercetarea cuprinsă în publicația de față. Pe baza acestor lucruri, o privire superficială a celor două proiecte poate recunoaște în imaginile lor o **sintetizare iconografică a proiectului *rossian* bipartit,** în special în ceea ce privește componenta teoretică a lui. Se poate spune așadar că este vorba despre două sintagme-epigraf materializate prin imagini și devenite embleme ale raportării lui Rossi la tradiția și istoria profesiei de arhitect: *„Eliberarea de oraș"/„Arhitectura orașului"* – ***„Città Analoga",*** *„Uitarea arhitecturii"/„Autobiografia științifică"* – ***„Architettura assassinata".***

Acest tip de interpretare este valid atâta vreme cât se bazează pe o privire retrospectivă și cvasi-incompletă a operei lui Rossi, ea nefiind, de fapt, fundamentată de o potrivire cronologică sau ideologică a publicațiilor lui cu cele două proiecte și, mai ales, cu discursul aferent lor. Totuși, la fel ca în cazul celor două părți ale posibilului tratat *rossian,* este vorba despre două lucruri care sunt cu siguranță complementare. *„Architettura assassinata"* și *„Città Analoga"* evidențiază persistența anumitor gânduri obsesive despre arhitectură, oraș și lume însă, mai mult decât atât, ele completează imaginea proiectului Aldo Rossi, reamintind, de fapt, despre legătura dintre teoria și proiectele lui.

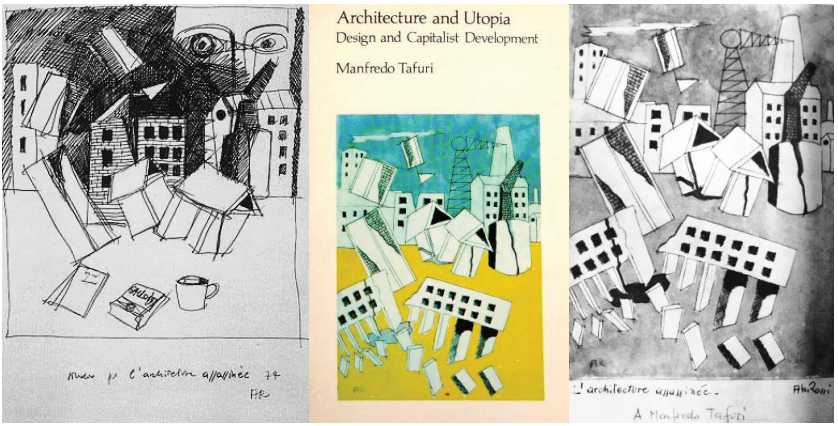


Fig. 252 – A(stânga) – „Studiu pentru *L'architecture assassinée"* / B (centru) – *„Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development"* (Manfredo Tafuri, 1976) / C (dreapta) – desenul original făcut de Rossi cu titlul *„L'architecture assassinée, A Manfredo Tafuri"*

Înainte de a vorbi efectiv despre cele două proiecte, trebuie menționată existența anumitor aspecte care diferențiază acest ultim cuplu de ipostaze imaginare de celelalte trei precedente. În primul rând, „casa mică", „vila cu interior" și „camera cu surplombă" au **vocația inerentă de a se identifica unor arhetipuri *jungiene*** ce aparțin subconștientului colectiv, în ciuda faptului că dezvăluirea și formularea lor se sprijină inevitabil pe experiențe și amintiri subiective ale arhitectului. De cealaltă parte însă, „arhitectura asasinată" și „orașul analog" implică o anume **vocație mai discursivă ce are de-a face cu apartenența celor două la un posibil tratat *rossian* de arhitectură.** Dimensiunea imposibilă a ultimelor două proiecte din această categorie are legătură, de fapt, cu **imposibilitatea reală a situației particulare reprezentate prin imagine,** nu cu o imposibilitate de a confecționa reprezentarea propriu-zisă a lor.

Cele două proiecte nu au doar o singură variantă de reprezentare a lor, ci mai multe. În cazul de față, studiul *arhitecturii asasinate* se va referi la o serie de imagini realizate de Rossi la jumătatea anilor 1970 – cca. 1974-1976. Primele încercări sunt greu de disociat de legătura lor, și implicit și a lui Rossi, cu arhitectul, criticul și istoricul Manfredo Tafuri; una dintre imaginile din această serie a fost chiar folosită pe coperta primei ediții în limba engleză a uneia dintre cele mai cunoscute publicații a lui **Tafuri – *„Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development"*[479].**

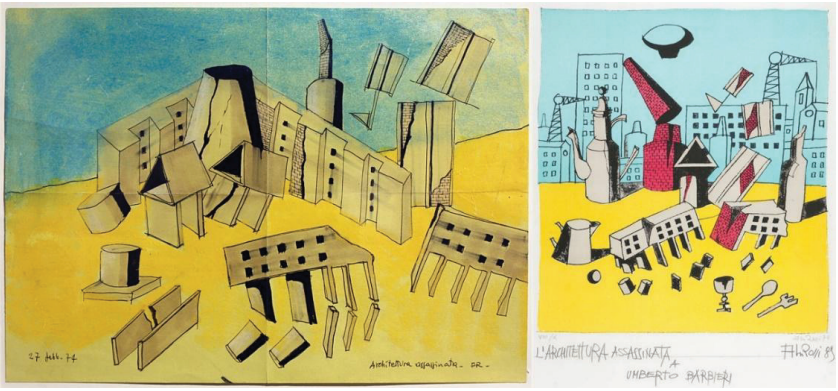


Fig. 253 – A (st.) – *„Architettura assassinata"* (1974) / B (dr.) – *„L'architettura assassinata"* (1976)

[479] Manfredo TAFURI, *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico.* Bari, Laterza, 1973 – tradusă în limba engleză de Barbara Luigia La Penta (*Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development,* Cambridge, MIT Press, 1976); este cel puțin discutabilă aici înlocuirea cuvântului „proiect" cu „arhitectură", mai ales în virtutea complexității și nuanțelor pe care le poate avea *proiectul* unui arhitect; mai trebuie menționat și faptul că ilustrația de pe coperta primei ediții în limba italiană a cărții era mult mai subtilă: un cerc neînchis care amintea de triunghiul incomplet al lui Rossi – *opus imperfectum*

Desenul de pe coperta cărții lui Tafuri este deci una dintre primele iterații din seria de *arhitecturi asasinate – „Architettura assassinata”.* Ulterior, variante ale aceleiași imagini apar sub numele de *„L'architettura assassinata”.* Dacă ar fi să se discute pe marginea nuanțelor subtile din titlurile acestor prime lucrări, s-ar putea spune că prezența sau absența articolului hotărât lasă să se întrevadă anumite intenții diferite. Așadar, ceea ce inițial pare a fi o arhitectură oarecare, o imagine asamblată preponderent cu **obiecte din repertoriul lui Rossi – *arhitecturĂ asasinată*,** se va modifica ulterior și va deveni o **arhitectură ruinată în totalitatea ei – *arhitecturA asasinată.*** Sesizăm deci o dublă valență interpretativă care pare să fie în acord cu atitudinea lui Tafuri, cel care punea împreună reacția cvasi-incisivă față de arhitectura lui Rossi cu critica acerbă, profund marxistă și articulată metodic împotriva *statu-quo*-ului disciplinei în totalitatea ei, în special în ceea ce privește legătura arhitecturii cu producția capitalistă.

> *„Firul Ariadnei de-a lungul căruia Rossi își țese cercetarea tipologică nu conduce către o «re-fundamentare a disciplinei», ci mai degrabă către o disoluție a ei, confirmând astfel, in extremis, tragica afirmație a lui Georg Simmel și Gyorgy Lukacs: «nu poate exista o formă care să conserve și să fie și deschisă vieții»”*[480]

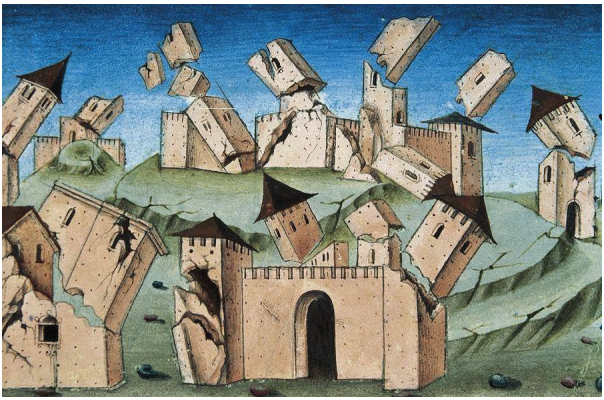


Fig. 254 – *„Apocalipsa și Judecata de Apoi – toate orașele vor fi distruse”* (Cristoforo de Predis, 1476)

Din seria de imagini amintită face parte însă și una sensibil diferită de toate celelalte, un cadru al cărui titlu pare să-și recunoască, de această dată, **condiția deopotrivă tragică și romantică,** intuind în același timp și atmosfera unei **sumbre predestinări a orașului și a arhitecturii.** Numele acestui desen este bilingv: prima jumătate a titlului este un vers în limba germană citat de Rossi din poezia ***„Cântec de seară”*** a lui Georg Trakl, iar cea de-a doua este o completare personală adăugată de Rossi în limba italiană, o categorică întărire a primei părți.

[480] Manfredo TAFURI, „L'Architecture dans le Boudoir: the Language of Criticism and the Criticism of Language”, *Oppositions 3,* The MIT Press, Cambridge, mai 1974

Poezia lui Georg Trakl:

Abendlied	*Canto della sera*	*Cântec de seară*
Am Abend, wenn wir auf dunklen Pfaden gehn, Erscheinen unsere bleichen Gestalten vor uns.	*Se a sera passiamo per sentieri oscuri, appaiono le nostre pallide figure davanti a noi.*	*Seara, când umblăm pe cărări întunecate Ne răsar în fată palidele noastre făpturi.*
Wenn uns dürstet, Trinken wir die weißen Wasser des Teichs, Die Süße unserer traurigen Kindheit.	*Se la sete ci assale, beviamo le bianche acque dello stagno, la dolcezza della nostra triste infanzia.*	*Când însetăm Sorbim apele albe ale iazului, Mierea tristei noastre copilării.*
Erstorbene ruhen wir unterm Hollundergebüsch, Schaun den grauen Möven zu.	*Come morti posiamo sotto il cespuglio di sambuco, seguiamo il volo dei gabbiani grigi.*	*Răposaţi, ne odihnim în umbra soculului, Privim pescăruşii suri.*
Frühlingsgewölke steigen über die finstere Stadt, *Die der Mönche edlere Zeiten schweigt.*	***Nuvole di primavera salgono sopra la tetra città,*** *che nasconde in silenzio i tempi più nobili dei monaci.*	***Nori de primăvară cresc peste oraşul sumbru,*** *Care tăinuieşte preaînălţatele vremi ale călugărilor.*
*Da ich deine schmalen Hände nahm Schlugst du leise die runden Augen auf, **Dieses ist lange her.***	*Quando io presi le tue mani sottili, tu apristi piano gli occhi rotondi. **Ciò da tempo è passato.***	*Când îţi prindeam mâinile subţiri Lin deschideai în tăcere ochii rotunzi. **E mult de-atunci.***
Doch wenn dunkler Wohllaut die Seele heimsucht, Erscheinst du Weiße in des Freundes herbstlicher Landschaft.	*Ma se un'oscura melodia l'anima invade, Appari tu, bianca, nel paesaggio autunnale dell'amico.*	*Totuşi, când întunecata armonie bântuie sufletul Apari tu, albă, în peisajul de toamnă al prietenului tău.*

Completarea lui Rossi:

Jetzt ist diese verloren	***Ora questo è perduto***	***Acum asta s-a pierdut***

Cărările întunecate, făpturile palide, apele albe, trista copilărie, preaînălțatele vremi, norii de primăvară, orașul sumbru, clipirea înceată, mâinile subțiri, întunecata armonie a sufletului bântuit și apariția albă din peisajul de toamnă par să descrie un tablou fantomatic și difuz, o amintire îndurerată și, totodată, o ciudată liniște. Întrevedem, numai urmărind versurile lui Trakl, contururile nedefinite ale arhitecturii *rossiene* mute, nuanțele obscure și înstrăinarea despre care aminteam în studiul teoriei, *„jumătatea vieții”*[481] și răcoarea vântului, **ceața argintie și calmul profund al apelor lacului care dizolvă toată policromia lumii în albul uitării.**

Tușa candidă și premonitorie care transpare din versurile atât de bogate în imagini ale poeziei lui Trakl par să anticipeze soarta mai târzie a căutărilor lui Rossi – *„Uitarea arhitecturii”*. Totuși, ținând cont și de importanța idealurilor *rossiene,* preocupate în anii 1970 mai degrabă cu **restabilirea și consolidarea profesiei și a meșteșugului,** se va face referire aici mai cu seamă la semnificația titlului în legătură cu aceste lucruri, și mai puțin la atmosfera cenușie a *cântecului de seară*. ***„Dieses ist lange her / Ora questo è perduto”*** **(E mult de-atunci / Acum asta s-a pierdut)** devine astfel **stindardul *rossian* al unei condiții pierdute.** Desenul lui Rossi imortalizează, la fel ca în ilustrațiile lui Cristoforo de Predis, un stop cadru al *„vremurilor de pe urmă”* ale arhitecturii.

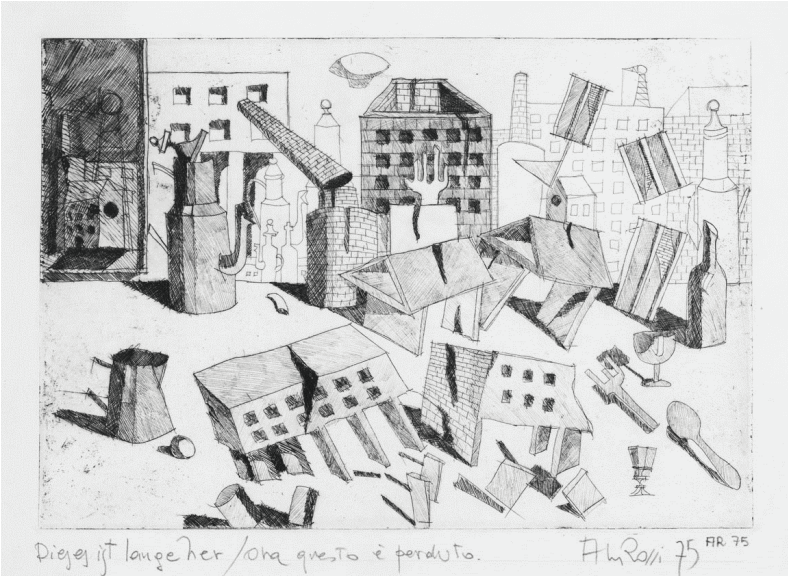


Fig. 255 – *„Dieses ist lange her / Ora questo è perduto”* (1975)

[481] Friedrich HOLDERLIN, *Halfte des lebens,* 1804 – poezia a fost tradusă în limba română de Ion Pillat cu titlul *Jumătatea vieții*

Această ultimă imagine pare să împrumute ceva din situația micului teatru științific și, mai ales, a descendenței acestuia din teatrele anatomice. Este readusă în discuție deci de **vocația științifică a primului Aldo Rossi,** aflat acum la granița către un altul, și, totodată, sunt din nou relevante cuvintele lui Mefistofel și felul în care metoda analitică nu poate înțelege pe deplin ***„corpul viu"*** **după dezmembrarea și pierderea *„duhului".*** În cazul lui Rossi, este vorba desigur despre studiile tipologice și despre incertitudinea legată de potențialul lor salvator – așa cum atenționa și Tafuri. Rossi este totuși cel care imortalizează printr-o imagine iconografică toate lucrurile care *„sunt acum pierdute",* martorul cataclismului în urma căruia se produce *„asasinatul arhitecturii"* și, totodată, arhitectul care, **cu deznădejde, dar și speranță,** numește dezastrul produs și se simte îndatorat să facă tot posibilul să încerce să reasambleze ruinele rămase – *„arhitectura pe părți".*

Este vorba însă din nou despre o anume **suspendare** surprinsă în acest tablou, o manipulare a parametrilor realității fizice, care mută scena dramatică în sfera **posibilităților multiple.** Această calitate este direct transferată bucăților de arhitectură, fragmentele lăsate în urmă de ceea ce le-a distrus; suntem martorii unei ultime clipe, surprinsă aproape fotografic, în care părțile incomplete și neînsuflețite ale arhitecturii sunt încă agățate nehotărât în aer în așteptarea prăbușirii – **timpul întrerupt** al acestui moment ține **literalmente suspendate în aer** frânturile de artefacte care trebuie recuperate și reconstituite. Toate aceste cioburi, fixate într-o plutire neverosimilă, își așteaptă deci rearticularea și recompunerea salvatoare.



Fig. 256 – studii pentru seria de *„arhitecturi asasinate"* / A (stânga) – *„Architettura assassinata"* (1974) / B (dreapta) – *„L'architettura assassinata"* (1975)

Este aproape imposibil să disociem peisajul *arhitecturii asasinate* de momentul accidentului suferit de Rossi în Slavonski Brod și de **obsesia lui pentru configurațiile osteologice** ca structură esențială a proiectelor din acea perioadă; posibilitatea recompunerii arhitecturii ***nu încă* prăbușite** amintește de observația pe care acesta o face de pe patul din spital: *„rămăsesem doar cu această imagine și cu durerea din oase:* ***vedeam structura scheletică a trupului ca pe o serie de fracturi ce își așteaptă reasamblarea."*** [482] Poate că, și din acest

[482] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 11

motiv, viziunea *rossiană* a colapsului arhitecturii părea să lase în urmă o colecție de piese casante și sticloase. Catastrofa descrisă nu semăna nici cu prăbușirea campanilei din Veneția din 1902, nici cu dinamitarea în nori de praf și grămezi de materie amorfă a ansamblului „Pruitt–Igoe" în 1972. *„Apocalipsa arhitecturii după Rossi"* nu însemna deci pulverizarea și nimicirea construcțiilor reprezentate, ci **multipla lor fracturare, o eliberare subită de energii interioare** care lăsau în urmă fragmente recognoscibile, piese, care, la fel ca rupturile de oase, puteau fi **repoziționate și montate la loc.**



Fig. 257 – A (stânga) – prăbușirea campanilei din Piața San Marco (Veneția, 1902) / B (dreapta) – demolarea controlată a ansamblului *„Pruitt–Igoe"* (St. Louis, Missouri, 1972)

Fragmentarea și fisurarea arhitecturii are legătură deci și cu acest **potențial cinetic al materialelor,** substanța din care se clădește arhitectura. Câteva observații importante legate de capacitatea materiei de a deveni **depozitar de energie** sunt făcute de Rossi chiar în deschiderea *„Autobiografiei științifice"* prin împrumutarea anecdotei din autobiografia lui Planck. Observăm că eliberarea acestei energii poate avea efecte literalmente fatale însă, pe parcurs, descoperim că **asamblarea materiei în artefacte** dă naștere unor **recipiente care pot acumula** un fel de energie intraductibilă mecanic**, memoria.**

> *„În cartea lui, Planck se reîntoarce la descoperirile fizicii moderne printr-o consemnare a impresiilor sale legate de o anume ilustrare a **principiului conservării energiei;** își amintea întotdeauna de acest principiu din poveștile profesorului său, Mueller, despre pietrarul care, cu deosebit efort, a urcat piatra pe acoperișul unei case. Pietrarul a fost lovit de faptul că **energia depusă** nu se pierde niciodată; ea rămâne înmagazinată mulți ani, fără a se diminua, latentă în blocul de piatră, până când, într-o zi, se întâmplă ca ea să fie din nou eliberată, iar piatra să alunece de pe acoperiș în capul unui trecător, provocându-i astfel moartea."* [483]

[483] Ibid., p. 1

Căderea bruscă și potențiala pierdere a arhitecturilor, fragmentarea și fracturarea lor, descriu împreună o imagine pe care criticii, dar și admiratorii lui Rossi, au asociat-o mai tot timpul cu **nostalgia și melancolia**[484]**.** Acest tip de interpretare a atmosferei dezolante din tabloul *rossian* este, desigur, justificată, mai ales în lumina lucrurilor deja discutate. Totuși, în imaginea *„E mult de-atunci / Acum asta s-a pierdut”,* la fel ca în cazul golului din încăperea legendară cu surplombă, se poate spune că lucrul care lasă cu adevărat loc posibilităților infinite și, în cele din urmă, speranței, este de fapt componenta imaterială din scena reprezentată, ceea ce nu se vede, lipsa și pauza dintre piesele fracturate. Cu alte ocazii, care nu au o legătură directă cu imaginea în cauză, Rossi vorbește despre acest interval intangibil – ***„le distanze invisbili”***[485] – identificându-l drept locul în care se naște proiectul de arhitectură *„din fragmente și amintiri din călătorii, atât imaginare, cât și reale, adunate și implicate într-un joc al noilor înțelesuri”.*[486]

Chiar dacă Rossi este preocupat constant de calitatea arhitecturii ca obiect/artefact, observăm că, de fapt, relevarea și inventarierea arhitecturilor fracturate, fie ele tipologii, modele consacrate, sau arhitecturi proprii, nu este decât o consecință a interesului profund pentru componenta invizibilă care se află dedesubtul tuturor acestora. Această **dimensiune imperceptibilă și nemăsurabilă** ascunde, de fapt, **indiciile unei posibile rezolvări salvatoare post-traumatice.** Așadar, fascinația lui Rossi pentru ruinele războiului, relicvele arheologice sau specimenele geologice și paleontologie este dovada unui efort continuu, o **consumare științifică** a tuturor pistelor pe care arhitectul poate porni în încercarea lui de a afla cum anume se poate produce ***reasamblarea,*** dar, mai ales, ***reînsuflețirea*** părților întregului pierdut.



Fig. 258 – fracturarea și reasamblarea – A (stânga) – *„Regele Asa al lui Iuda distrugând idolii”* (François de Nomé, sec. al XVII-lea) / B (dreapta) – *„Arheologii”* (Giorgio de Chirico, 1927)

[484] Poate cea mai relevantă lectură în acest sens este cartea lui Diogo SEIXAS LOPES, *Melancholy and Architecture. On Aldo Rossi*, Park Books, Zürich, Elveția, 2015
[485] Sintagma „distanțe invizibile” este folosită de Rossi pentru a descrie intervalul dintre amintiri, rațiune și întâmplare, locul imaginar în care ia naștere proiectul de arhitectură – extras din carea lui Alberto FERLENGA, *Aldo Rossi: Architetture 1988–1992,* Electa, Milan, 1992, p. 45–47
[486] Alberto FERLENGA, *Aldo Rossi: Architetture 1988–1992,* Electa, Milan, 1992, p. 17.

„La piccola casa” pune în paralel angoasa unei conțineri claustrate cu liniștea intimității absolute, *„la villa con interno”* poate domestici creșterea necontrolată a casei labirint, înrădăcinând-o pe marginea lacului, în casa familiei, iar *„lo strapiombo di una camera leggendaria”* confundă dimensiunea teribilă a unei primejdii iminente cu frumusețea sublimă a culmii stâncoase. În toate aceste ipostaze întâlnim predispoziția existențială și romantică a metodei *rossiene* pentru *COMPLEXIO OPPOSITORUM* și fascinația **suprapunerii începuturilor cu sfârșiturile,** o particularitate care, și în cazul arhitecturii asasinate, confundă blestemul pierderii catastrofale cu o jertfă adusă în numele salvării ulterioare a destinului profesiei. Rossi este martorul distrugerii care l-a precedat și colecționarul meticulos care se străduiește să adune ce a mai rămas; acest fel de a fi apropie și mai mult metoda *rossiană* de aspirațiile lui Trakl – căutarea ***„infinitei armonii”*** printr-un continuu travaliu de pendulare și suspendare poetică în liniștea dintre ***Zerstoerung*** **(distrugere) –** ***Vollendung*** **(împlinire).**[487]

La città analoga

1973/1976

Pe tot parcursul subcapitolului precedent s-a putut observa faptul că fracturarea artefactelor din seria de *arhitecturi asasinate rossiene* este de o altă natură decât disoluția și topirea treptată a lor, procesul ale cărui etape succesive pot fi urmărite odată cu parcurgerea *caietelor albastre.* Altfel spus, *arhitectura asasinată* nu este *uitarea arhitecturii,* ci, mai degrabă, reprezentarea unui ***statu-quo*** **dezmembrat/fragmentar al profesiei** la sfârșitul anilor 1970, o situație pe care Rossi o descoperă ca atare, iar apoi se străduiește să o reconstituie, reasamblându-i atent piesele și articulându-le în proiecte și gânduri cu scopul **recuperării vocației urbane a arhitecturii.**

Abia după tot acest proces, întins pe aproape două decenii, arhitectura *rossiană,* dar și interesul lui Rossi pentru arhitectură în general, se dizolvă și se mută într-un plan secund, lăsând loc unor investigații mai de profunzime, **o căutare a lucrurilor aflate dincolo de arhitectură, artefact și dimensiunea materială a lumii.** Nu este vorba însă despre o substituție, ci mai degrabă despre o transformare – arhitectura nu este pur și simplu evacuată, dimpotrivă, ea devine prilejul, instrumentul și vehiculul acestor noi căutări.

> „*Deși pare că vorbesc despre o școală, un cimitir, un teatru, ar fi mai corect să spun că vorbesc despre* ***viață, moarte, imaginație.”***[488]

[487] Francesco MOSCHINI, „Ora tutto questo è perduto”, introducere la *Aldo Rossi – Progetti e disegni 1962-1979, Stiav* Firenze, 1979, p. 7
[488] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 78

Într-o manieră similară, *„La città analoga”* și implicita depășire a orașului nu se referă la abandonarea cercetărilor care avuseseră ca scop inițial restabilirea unor noi principii în proiectarea urbană și înțelegerea orașului, ci **apropierea lor psihologică,** absorbirea lor astfel încât ele să poată deveni mai mult decât simple „rețetare urbane”.

Acest proces de asimilare a nenumăratelor studii care au stat la baza *„Arhitecturii orașului”* a urmărit, în final, elaborarea unor instrumente aflate la dispoziția imaginarului *rossian,* **mecanismele unui nou fel de a vedea și înțelege lumea** în general, și nu doar profesia, orașul sau arhitectura. Chiar dacă nu a putut oferi prototipul unui nou oraș, *„Orașul analog”* s-a constituit ca **artefact imaginar și mecanism analogic** care să poată pune împreună toată colecția de lucruri adunate de Rossi pe parcursul anilor de cercetare.

> *„În final, **nu găsim modelul unui oraș al secolului XX în** lucrarea lui Rossi, nici un oraș-obiect care să poată corespunde subiectului psihologic colectiv”*[489]

S-a discutat deja despre faptul că *„La città analoga”* este puntea dintre cele două cărți publicate de Rossi, proiectul care surprinde sedimentarea și maturizarea unei complicate **teorii urbane** și, mai apoi, transformarea ei într-o **metodă de proiectare.** *„Orașul analog”* este deci imaginea emblematică a acestui proces, orașul-himeră, harta-mecanism și, în final, **mașinăria scenică a teatrului memoriei subiective** – profesională sau afectivă. Reprezentările sub forma cărora s-a materializat imaginea proiectului imposibil pentru orașul analog au fost elaborate aproximativ în același interval de timp în care s-au conturat și variantele *arhitecturilor asasinate.*

Înainte de a vorbi mai în amănunt despre particularitățile celor două versiuni consacrate ale proiectului – cea din 1973 și cea din 1976 – va fi important să descriem contextul în care acestea au apărut, atât din punct de vedere al **genealogiei proiectului *rossian*,** cât și din perspectiva unui **context cultural mai extins.**

Înainte de toate, va trebui să atragem atenția asupra faptului că, deși astăzi ***analogia*** și ***orașul analog*** sunt în mod curent asociate lui Rossi și *„Arhitecturii orașului”* (1966), ele au fost atașate discursului *rossian* mult mai târziu, desăvârșind de fapt, treptat, cu ocazia fiecărei noi reeditări, **importanta calitate a cărții ca *„artefact analog”* –** în cuvintele lui Peter Eisenman din prefața primei ediții în limba engleză a cărții.[490]

Evidențierea capacității miraculoase a cărților de a se transforma în instrumente și mecanisme de decriptare ale proiectului *rossian* are legătură însă cu faptul că prefața lui Eisenman este scrisă după publicarea *„Autobiografiei științifice”;* Eisenman fusese deci familiarizat cu predispoziția lui Rossi de a vedea cărțile ca obiecte și artefacte – aparate analoge.

---

[489] Peter EISENMAN, introducerea primei ediții în limba engleză a cărții lui Aldo ROSSI, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 10

[490] *„Cartea reprezintă o colecție singulară și paralelă de idei pe care Rossi le-a rafinat prin desene și alte scrieri pe parcursul ultimilor cincisprezece ani. Așadar, este, la rândul ei, un «artefact analog»”* – Peter EISENMAN, prefața primei ediții în limba engleză a cărții lui Aldo ROSSI, The Architecture of the City, The MIT Press, 1982



Fig. 259 – cartea-artefact – *„Apparecchio alla Morte”* (D. Alfonso De Liguori, 1758)

> *„De exemplu, am înțeles dintotdeauna termenul de «apparatus» (apparecchio) într-un singur fel, care avea legătură cu faptul că citisem și deținusem în copilărie cartea lui Alfonso dei Liguori, «Apparecchio alla morte». Această ciudată carte, pe care încă mi-o mai amintesc adesea, mi se părea că e* ***un aparat în sine,*** *doar prin dimensiunile și formatul ei; simțeam că nici nu e neapărat nevoie să o citești, era suficient doar să o ai la îndemână; era un instrument.”*[491]

> *„În jurul anilor 1960 am scris «Arhitectura orașului», o carte care a fost de succes. Pe atunci, nu aveam încă nici treizeci de ani și, așa cum am mai spus, îmi doream să scriu o lucrare definitivă: aveam impresia atâta vreme cât mă străduiam să le clarific, toate lucrurile puteau fi definite. Credeam că tratatele din Renaștere trebuie să devină niște* ***aparate care să poată fi traduse în obiecte.”***[492]

Primele mențiuni despre teoria *rossiană* a orașului analog apar însă puțin mai devreme, cu ocazia celei de-a doua ediții în limba italiană a *„Arhitecturii orașului”* (1970). Acesta este momentul în care Rossi introduce pentru prima dată în discursul său despre oraș și arhitectură **imaginea emblematică a Veneției imaginare** din tabloul-*capriccio* pictat de Canaletto.

> *„După ce am scris această carte și pe baza conceptelor pe care le-am enunțat de-a lungul acestui proces,* ***am conturat ipoteza «orașului analog»,*** *prin care am încerc*

[491] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 5
[492] Ibid., p. 15

să rezolv chestiuni legate de proiectare în arhitectură. Mai precis, am elaborat o procedură compoziţională bazată pe anumite artefacte fundamentale ce aparţin realităţii urbane şi în jurul cărora alte artefacte se pot constitui după regulile unui sistem analog. Un bun exemplu pentru aceste lucruri este viziunea fantastică a Veneţiei imaginată de Canaletto."[493]



Fig. 260 – *„Capriccio con edifici palladiani"* (Canaletto, 1756-1759)

Urmărind cu atenţie *caietele albastre,* descoperim însă chiar primele momente de concretizare a gândurilor *rossiene* legate de posibilitatea **unei noi metode de proiectare** constituită pe ipoteza oraşului analog. Mai mult decât atât, deşi colajul fusese de multă vreme utilizat ca instrument şi tehnică propriu-zisă în redactarea proiectelor de arhitectură, întâlnim aici una dintre primele observaţii ale lui Rossi legate de **importanţa tehnicii colajului ca instrument teoretic în procesul de proiectare** – cu nouă ani înainte de publicarea cărţii *„Oraşul colaj"* (Colin Rowe, Fred Koetter, 1978).

> ***„Colajul în arhitectură** – oraşul alcătuit prin **coprezenţa arhitecturilor** diferite ale căror semnificaţii se găsesc în context. De aici mai departe, **construirea oraşului modern din fragmente, iar a fragmentelor din elemente** ale arhitecturii. Fiecare bucată este absolută prin sine. **Oraşul analog (Veneţia) ca sistem de proiectare** – o construcţie alcătuită din elemente reale fixate de noi semnificaţii."*[494]

Gândurile despre oraşul colaj, fragmente, elemente şi părţi autonome asamblate şi reasamblate în arhitecturi evidenţiază din nou complementaritatea dintre *„La città analoga"* şi *„Architettura assassinata",* iar cuplul celor două proiecte imposibile stabileşte **premisele**

[493] Aldo ROSSI, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 166
[494] Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 2 (6-22 mai 1969) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992

metodei *rossiene* de proiectare și suma de procedee din spatele arhitecturii *analoge.* Toate aceste particularități metodologice prinse între *„Arhitectura orașului”* și *„Autobiografia științifică”* fac parte din cartea lipsă a *tratatului rossian* pe care Rossi a început să o scrie în 1970 și care ar fi trebuit să fie publicată în jurul anului 1975.

> *„Această carte – **Orașul analog – este un proiect de arhitectură!** Conținutul ei ar fi putut să se transforme într-un roman, într-un film sau într-o cu totul altfel de operă bazată pe tehnici și metode complexe”*[495]

Aflăm dintr-un interviu cu Carlo Aymonino că Rossi renunță definitiv la cartea pe care plănuia să o publice pentru a lămuri legătura dintre teoria orașului, metoda de proiectare și orașul analog. Aymonino spune că Rossi era mai tot timpul pe fugă atunci – *„era dispersat”.*

> *„L-am întâlnit pe aeroportul din Veneția, sau pe cel din Roma – nu-mi aduc aminte exact – dar țin minte exact expresia lui și ceea ce mi-a spus. Cobora dintr-un avion doar ca să urce imediat într-un altul și să plece. L-am văzut, am vorbit despre carte și mi-a spus «Carlo, nu mai pot face asta!».”*[496]

Teoria orașului colaj a rămas astfel risipită prin eseuri și scrisori, cuvinte înainte și articole publicate la întâmplare, pentru ca, în final, aceasta să se concentreze sub forma **imaginilor-manifest ale orașului analog,** mecanismele prin care metoda și teoria pot fi intuite și interpretate fără a fi fost rostite în prealabil de către Rossi. Se poate spune însă că fixarea orașului analog prin imagini, mai degrabă decât prin cuvinte, este mult mai fidelă felului în care Rossi își imagina alcătuirea unei astfel de ipoteze:

> ***„Putem gestiona referințele orașului existent așezându-le pe o suprafață netedă nelimitată și lăsând treptat arhitecturile să participe la noi evenimente. Pictorii au înțeles această calitate a orașului,*** *iar castelul din Ferrara al lui de Chirico, sau rezervoarele periferiei milaneze din imaginile lui Sironi reconstituie acest tip de peisaj urban echivalent descris de obiecte precise întrezărite cu ușurință.* ***Repetarea și creșterea orașului pe părți.”***[497]

Orașul analog este așadar nu doar imaginea omogenă a Veneției *palladiene* monumentale pictată de Canaletto, ea aspiră să fie o **reprezentare panoramică atotcuprinzătoare** și, totodată, o **ipostază teoretică eterogenă** care să poată deveni **simbolul coexistenței trans-istorice și anistorice a artefactelor urbane – reale sau imaginare,** un oraș al tuturor posibilităților care pune sub aceeași lumină și în perspectiva aceluiași orizont continuu atât suburbiile orașelor din Italia, cât și construcțiile metafizice ale lui de Chirico.

---

[495] Extras din scrisoarea lui Rossi către Vito Laterza, directorul editurii la care ar fi trebuit să fie publicată cartea „Orașul analog”; aflăm amănunte legate de planul inițial al publicării cărții lipsă a tratatului *rossian* și din caietul-jurnal *„Città analoga (septembrie 1970 – decembrie 1971)”* aflat astăzi în arhiva *Rossi Papers* din cadrul The Getty Research Institute, Los Angeles

[496] Federica VISCONTI, Renato CAPOZZI, *Architettura Razionale 1973-2008,* CLEAN Edizioni, Napoli, 2008, p. 31

[497] Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 2 (2 decembrie 1969) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992

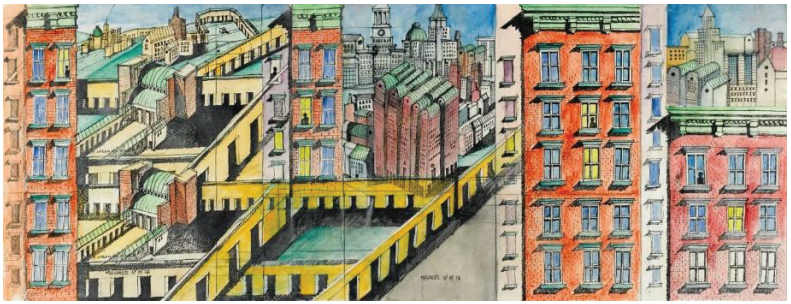


Fig. 261 – colajul și orașul „pe părți" – *„Fragments"* (Aldo Rossi, 1987)

Prima reprezentare originală a orașului *rossian* imposibil a fost o materializare picturală în totalitate fidelă a acestor lucruri. Orașul analog princeps a fost expus în cadrul celei de-a XV-a ediții a Triennale di Milano, din 1973 – *„Lo spazio abitabile"*. Secțiunea de arhitectură a Trienalei fusese pusă în sarcina lui Rossi ca director creativ, iar imaginea ***„La città analoga"*** **era o impresionantă lucrare în ulei pe pânză** – 7.00x2.00m – realizată de **Arduino Cantafora,** pictor, colaborator și prieten apropiat al lui Rossi. Tabloul impozant devine emblema coagulării grupului *„La Tendenza"* și va fi însoțit de publicația-manifest *„Architettura Razionale"*. Lucrarea lui Cantafora era o reinterpretare a faimoasei reprezentări renascentiste a orașului ideal aflate în colecția Galleria Nazionale delle Marche (fostul Palazzo Ducale) din Urbino.

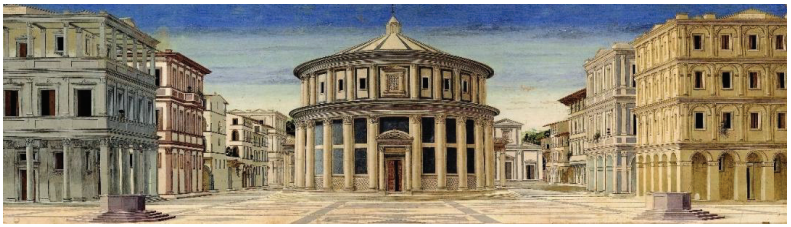


Fig. 262 – *„La Città ideale di Urbino"* (1480-1490)

Imaginea proiectului expusă în 1973 surprinde **punctele cheie ale manifestului *„La Tendenza":*** reevaluarea istoriei din perspectiva memoriei colective, a tradiției și a autonomiei profesiei, recuperarea orașului în numele arhitecturii etc. Lucrarea este un spectaculos **peisaj urban imaginar de tip *capriccio*** care pune împreună edificii, monumente și proiecte din locuri și epoci diferite: monumentul din Segrate (Aldo Rossi), edificiul *„Gallaratese 2"* (Aldo Rossi), porticul proiectului din Piazza della Pilotta (Aldo Rossi), edificiul din Michaelerplatz, Viena (Adolf Loos), mausoleul tronconic (Étienne-Louis Boullée), Panteonul din Roma, Grossstadt (Ludwig Hilberseimer), Casa del Fascio (Giuseppe Terragni), AEG Turbinenfabrik (Peter Behrens), Mole Antonelliana (Alessandro Antonelli), piramida lui Cestius din Roma, Villa Reale din Monza (Giuseppe Piermarini), apeducte romane, gazometre în fundal etc. - ***„cultura arhitecturii ca recipient care învăluie***

în aceeași lumină a unui amurg static toate formele, stilurile și obiectele ca piese nediferențiate și evenimente concomitente."[498]



Fig. 263 – *„La città analoga"* (Arduino Cantafora, 1973)

Punerea împreună a tuturor arhitecturilor ca piese autonome reasamblate într-un peisaj urban eterogen dă naștere unei narațiuni alternative**, imaginea unei realități posibile.** Acest discurs al interpretărilor multiple și al coexistenței arhitecturilor reușește să fixeze pozițiile artefactelor astfel încât ele să nu poată fi diferențiate ierarhic pe criterii legate de apartenența la un stil sau la o anumită epocă. Spre deosebire de reprezentarea orașului ideal, este dificil aici să se facă referire la o anume piesă mai importantă decât toate celelalte. *„Aceeași lumină"* atotcuprinzătoare care învăluie arhitecturile și le face să aparțină **aceluiași timp imaginar – timpul imaginației –** deformează realitatea reprezentată în imagine; perspectiva diferită asupra istoriei ca mare depozitar de memorie colectivă alterează astfel **perspectiva tabloului propriu-zis.** Unicul punct de fugă convergent spre monumentul cel mai important din tabloul orașului ideal se ramifică aici în perspective cu puncte de fugă diferite care par să fie mai puțin tributare studiilor matematice din Renaștere și mai mult inspirate din perspective bizantine ranversate. Deformarea perspectivei pare să amintească de Piazza del Popolo din Roma și, mai mult decât atât, de **decorul tearal și corecțiile optice** ale străzilor-butaforie proiectate de Palladio pe scena Teatro Olimpico din Vicenza – o anticipare subtilă a arhitecturii-scenografie care avea să fie consacrată cu ocazia instalației *„La Strada Novissima"* din 1980.

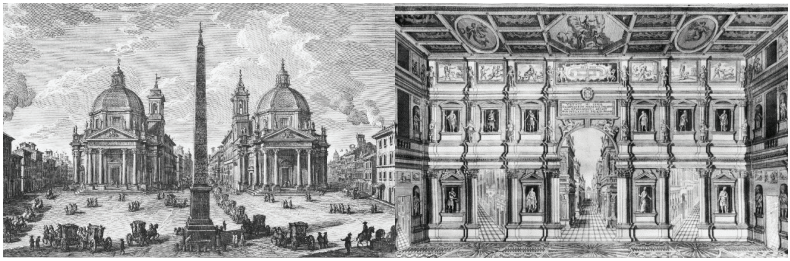


Fig. 264 – A (stânga) – *„Piazza del Popolo con Obelisco Egizio"* (Giuseppe Vasi, 1752) / B (dreapta) – *„Prospetto Interno del Teatro Olimpico Nella Citta di Vincenza"* (1750)

[498] Francesco TENTORI, „D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous", 1963 – extras din articolul publicat de Massimo SCOLARI, *Avanguardia e nuova architettura* – K. Michael HAYS, *Architecture Theory since 1968,* p. 132

La ediția din 1980 a Bienalei din Veneția, imaginea din 1973 a orașului analog pictat de Cantafora este completată de o reprezentarea panoramică expusă în cadrul expoziției curatoriate de Studio Alchimia. Sub stindardul elogiului banalului – ***„L'Oggetto Banale"*** – tabloul orașului analog se eliberează aproape în totalitate de arhitecturi consacrate și monumente, materializându-se sub forma unei fresce din sala de așteptare a unei gări anonime de provincie, imaginea unui oraș *„fără calități"* - ***„La città banale".*** Se poate spune cu certitudine că, deși este vorba despre două imagini realizate la distanță de șapte ani, acestea pot fi cu ușurință articulate și chiar suprapuse în așa fel încât să amintească de **orașul analog descris de Rossi** în jurnalul din 1969 – orașul în imaginea căruia peisajele *sironiene* pot întâlni arhitecturile metafizice ale lui de Chirico.

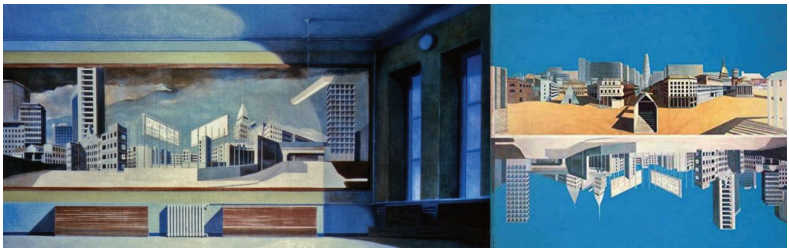


Fig. 265 – A (stânga) – *„La città banale"* (Arduino Cantafora, 1980) / B (dreapta) - *„La città analoga/ La città banale"* – ilustrație de pe coperta numărului 33 al revistei Lotus (1981)

După episodul Trienalei din 1973, curentul *„La Tendenza"* se va dizolva și dispersa în interpretări diferite ale membrilor fondatori. Odată cu aceste transformări, ***„La città analoga"*** va glisa și mai mult în direcția unui **proiect personal al lui Rossi,** îndepărtându-se de procedeele convenționale de reprezentare a imaginii și orientându-se din ce în ce mai mult înspre tehnici apropiate de afinitățile lui Rossi: **colajul, crochiurile impulsive,** suprapunerile aparent aleatorii și, în general, exprimarea și rostirea gândurilor, fie că este vorba de cuvânt scris sau imagini – **înlănțuiri accelerate de tip flux al conștiinței.** Între 1973 și 1976 orașul colaj se va transforma treptat dintr-un depozitar de memorie colectivă într-un oraș-instrument al imaginarului *rossian,* un **mecanism mnemonic al memoriei subiective.**

Înainte de a vedea cum anume se produc aceste transformări și sub ce formă se materializează imaginea consacrată a orașului analog, trebuie adăugată mai întâi o scurtă digresiune care amintește de câteva **momente importante din peisajul cultural italian** considerate a fi manifestări similare preocupărilor lui Rossi pentru oraș, imaginație și istorie. În subcapitolele precedente au fost aduse în discuție, pe alocuri, lucruri legate de **evoluția convergentă** a mai multor discipline în direcția unui spirit postmodern. Vor fi adăugate acum alte astfel de observații care dezvăluie coincidența gândurilor câtorva autori cu spiritul *rossian,* o legătură cel mai probabil indirectă, însă cu siguranță importantă.

Studiile care caută corespondențe de acest fel între opera lui Rossi și alte atitudini asemănătoare sunt destul de rare în literatura de specialitate. O astfel de publicație relativ recentă este *„Italo Calvino's Architecture of Lightness"* (Letizia Modena, 2011). Seria de cincizeci și cinci de Venеții analoge din povestirile fantastice ale lui **Italo Calvino – *„Le***

città invisibili"[499] este un roman care reinterpretează itinerariul fantastic al călătorului, Marco Polo.[500] Poveștile spuse de negustorul venețian la curtea marelui Han descriu situațiile imposibile ale unor cetăți-himeră, orașe fictive și neverosimile care nu sunt nimic mai mult decât tablouri închipuite de imaginația lui Marco Polo, amintiri ale unui singur oraș, **punctul inițial al plecării *odiseice,*** care bântuie visele călătorului în ecouri denaturate și absurde și, totodată, **locul mult așteptatei reîntoarceri** – Veneția.

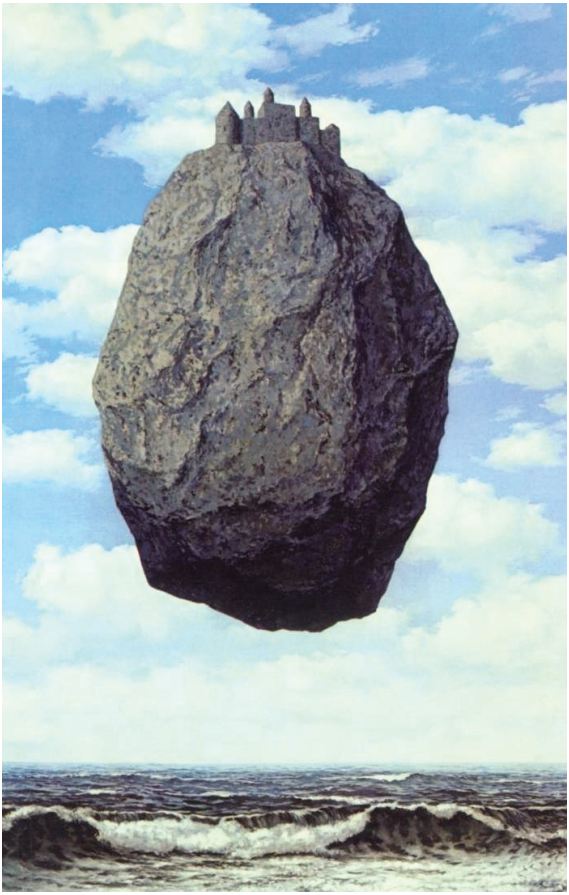


Fig. 266 – *„Le Château des Pyrénées"* (René Magritte, 1959) – imaginea de pe coperta primei ediții în limba italiană a romanului *„Le città invisibili"* (Italo Calvino, 1972)

[499] Italo CALVINO, *Le città invisibili,* Giulio Einaudi Editore, Torino, 1972
[500] Marco POLO, Rustichello DA PISA, *„Il milione",* cunoscută și ca *Le Divisament du Monde, Livre des merveilles du Monde* sau *Livre des merveilles du Monde,* cca. 1298 – cartea care descrie călătoriile lui Marco Polo prin Asia și principala sursă de inspirație pentru romanul fantastic al lui Italo Calvino

„– Sire, acum ți-am vorbit de toate orașele pe care le cunosc.

– A rămas unul de care nu vorbești niciodată.

Marco Polo a lăsat capul în jos.

– Veneția, a spus Hanul.

Marco a zâmbit:

– Și despre ce altceva credeai că îți vorbesc?

Împăratul nu s-a descumpănit.

– Și totuși nu te-am auzit niciodată rostindu-i numele.

Iar Polo:

– De fiecare dată când descriu un oraș spun ceva despre Veneția.

– Când te întreb de alte orașe, vreau să te aud vorbind de acelea. Iar de Veneția când te întreb de Veneția.

– Pentru a distinge calitățile celorlalte, trebuie să pornesc de la un prim oraș care rămâne implicit. Pentru mine, e Veneția.

– Atunci ar trebui să începi fiecare istorisire a călătoriilor tale de la plecare, descriind Veneția așa cum este, în întregime, fără să lași la o parte nimic din ce îți amintește de ea.

Cleștarul lacului se învolburase puțin; reflexul arămiu al vechiului palat al dinastiei Sung se fărâmița în reverberații scânteietoare ca o plutire de frunze.

***– După ce au fost fixate prin cuvinte, imaginile din memorie se șterg,** a spus Polo. Poate că mi-e frică să pierd Veneția dintr-o dată, în întregime, dacă vorbesc de ea. Sau poate că, vorbind de alte orașe, am pierdut-o deja puțin câte puțin.”*[501]

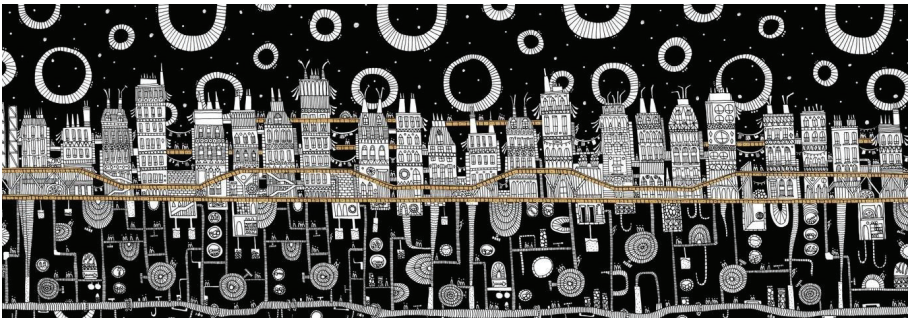


Fig. 267 – Zemruda – Orașele invizibile reimaginate de Karina Puente (2017)

[501] Italo CALVINO, *Orașele invizibile,* editura Univers, București, 1979, p. 50-51

Dialogul Hanului cu Polo pare să fie cea mai scurtă și clară definiție a orașului analog. În același timp însă, conversația surprinde cu deosebită precizie multe dintre **particularitățile structurii imaginarului *rossian,*** dezvăluind chiar și anumite **trăsături importante ale universului său psihologic,** lumea interioară a lui Aldo Rossi. La fel ca Polo, Rossi pare să confunde orașele între ele: Sevilla pare să fie Trieste, New York pare să fie Milano, plajele portugheze par să fie plajele insulei Elba și, în cele din urmă, toate sunt comprimate la dimensiunile punctului fix, casa de pe lac – ***„cleștarul lacului”.*** Mai mult decât atât, **dureroasa plecare din Veneția** și discursul despre cuvinte, imagini și memorie, amintește de ***„vremurile convulsive”*** trăite de Rossi, de sentimentul dezrădăcinării și pierderii locului, de saturația semantică și chiar de posibilitatea pierderii celor mai de preț lucruri, amintirile:

> *„Am început să scriu aceste lucruri în urmă cu aproape zece ani și încerc acum să le aduc la bun sfârșit pentru a nu le lăsa să se transforme în amintiri.”*[502]

Veneția este deci unicul punct fix pe care se sprijină toate celelalte lumi. Tablourile bizare descrise de Marco Polo în romanul lui Calvino sunt iterații imaginare de tipul decorului *palladian* descris de Canaletto, **orașe ireale și totuși posibile.** Este cu adevărat fascinant să observăm coincidența cronologică dintre articularea primelor gânduri ale lui Rossi despre orașul analog (1966-1970) și pregătirea manuscriselor lui Calvino pentru orașele invizibile (1967-1970), mai ales acum, când cunoaștem faptul că admirația lui Rossi pentru artefacte și obiecte ascunde, de fapt, preocuparea lui pentru golul indeterminabil și impalpabil – ***„le distanze invisbili”.***

Simultaneitatea celor două momente este și mai seducătoare dacă se ține cont de faptul că romanul lui Calvino este un exemplu consacrat de **tehnică literară de tip *ars combinatoria*** înțesată adesea cu **influențe structuraliste, reflexii simboliste și procedee suprarealiste,** o capodoperă construită pe scheletul matematic al unei matrice atent asamblate și organizate în unsprezece tipologii a câte cinci exemplare fiecare – orașele și memoria, orașele și dorința, orașele și semnele, orașele tubulare, orașele și schimburile, orașele și ochii, orașele și numele, orașele și morții, orașele și cerul, orașele continue, orașele ascunse. Cu alte cuvinte, orașele lui Calvino par să fie rezultatele aceluiași **raționalism exaltat** care se află în spatele metodei lui Rossi.



Fig. 268 – Anastasia – Orașele invizibile reimaginate de Karina Puente (2017)

[502] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 1

Conturarea literaturii lui Calvino ca proiect analog teoriei și metodei de proiectare *rossiene* în cele mai mici amănunte nu este însă deloc întâmplătoare. Italo Calvino era un membru activ al grupului ***OuLiPo***[503]***,*** *„Atelierul de literatură potențială”* pentru care **Raymond Roussel** era un personaj de o deosebită importanță din familia de *„mari retoriști”* a acestui grup literar excentric.[504] În același timp însă, așa cum deja s-a amintit anterior, Roussel era unul dintre cei mai importanți eroi ai panteonului *rossian.* Germano Celant, istoric de artă și renumit curator, este unul dintre puținii autori care investighează atent sinonimia dintre Rossi și Calvino, punctând **corespondențele dintre „orașul analog” și „orașele invizibile”.** [505] În viziunea lui Celant, structura ambelor tipuri de orașe imaginare implică o anume temporalitate diferită și, totodată, o formă materială eterogenă învăluită adesea în semnificații simbolice multiple. Tot acest asamblaj fabulos de locuri imaginate și lucruri imposibile este, de fapt, un efort continuu de expunere poetică, deosebit de profundă și bogată în imagini, a **lumii subconștiente, arhetipurile** lui Jung, sau, în cuvintele lui Celant, **locul aflat *„altrove”*** (limba română: altundeva), lucrurile pe care Rossi le caută ***„dincolo de*** **arhitectură”, dimensiunea transcendentală a realității – nemăsurabilul.**

Această atitudine tipic postmodernă este caracterizată printr-o relaxare a pragmatismului, o inocentă șubrezire a ortodoxiei științificității lumii și o decrispare a adevărurilor bazate exclusiv pe cunoașterea empirică. Toate aceste particularității sunt surprinse în cadrul filozofiei pe care **Gianni Vattimo** o numește ***„il pensiero debole”***[506] (limba română: gândirea slabă) – un tip de atitudine care, conform lui Pier Aldo Rovatti, este *„ceva tranzitoriu și intermediar,* ***o situare provizorie între rațiunea forte a celui care spune adevărul și neputința speculară a celui care-și contemplă propria nimicnicie,*** *o poziție de mijloc din care ea poate funcționa ca un indicator.”*[507] În lumina acestor lucruri, se poate spune că *„La città analoga”* și *„Le città invisibili”* sunt, de fapt, doar două dintre infinitele variante posibile ale **modelului postmodern de oraș – *„La città debole”*.**

Un alt personaj important al culturii postmoderne italiene, asociat și el curentului filozofic al *„gândirii slabe”,* este Umberto Eco[508]. Renumit filozof și scriitor, dar și un important medievist și pasionat de misticism, **Umberto Eco** a publicat în 1975 *„Trattato di semiotica generale”*, o carte în care cercetează dimensiunile comunicării și ale semnificației, importanța simbolurilor și a relațiilor dintre referință și referent, a raportului dintre interpretare și interpret, a legăturilor dintre sensuri denotative și conotative, și chiar a lucrurilor pe baza cărora are loc analogia.

---

[503] Oulipo sau OuLiPo este un acronim pentru *Ouvroir de littérature potentielle (Atelier de literatură potențială)* – grup internațional de pasionați de literatură și matematicieni care se autodefinesc ca fiind niște *„șobolani care își construiesc propriul labirint pentru ca apoi să caute modalități pentru a ieși din el”* – Raymond QUENEAU, *Abrégé de littérature potentielle,* 1001 Nuits, Paris, 2002, p. 6

[504] *„Marii retoriști”* sau *„plagiatorii cu anticipație”* sunt figurile emblematice considerate a fi precursori ai autorilor din grupul OuLiPo; membrii grupului literar recunoșteau nuanțe ale propriilor procedee creative în tehnicile literare auto-limitative și cvasi-matematice ale predecesorilor din grupul de *„retoriști”*

[505] Germano CELANT, Diane GHIRARDO, Luca MOLINARI, *Aldo Rossi Drawings,* Skira, Milano, 2008, p. 15-17

[506] Gianni VATTIMO, Pier Aldo ROVATTI, *Il pensiero debole,* Feltrinelli, Milano, 1983

[507] Gianni VATTIMO, Pier Aldo ROVATTI, *Gândirea slabă,* Editura Pontica, Constanța, 1998, p. 46

[508] Umberto ECO, „Anti-porfiriu” – eseu extras din cartea lui Gianni VATTIMO și Pier Aldo ROVATTI, *Gândirea slabă,* Editura Pontica, Constanța, 1998, p. 47-73

Căutările lui Umberto Eco investighează, de fapt, toate **fațetele dizolvării și relativizării generalizate care fundamentează gândirea postmodernă,** explicând totodată din punct de vedere filozofic multe dintre trăsăturile discutate pe tot parcursul studiului teoriei, metodei și proiectelor lui Rossi. Evitând aprofundarea amănuntele filozofice ale tratatului de semiotică, se vor menționa aici strict cele câteva observații pe care Umberto Eco le face din postura de pasionat cititor al lui Italo Calvino.

Una dintre cetățile imaginare despre care Marco Polo îi povestește marelui Han pare să îl fascineze pe Eco mai mult decât toate celelalte – **orașul Fedora.**

> *„În centrul Fedorei, metropolă de piatră cenușie, se află **un palat cu o sferă de sticlă în fiecare încăpere.** Privind înăuntrul fiecărei sfere se vede un oraș azuriu care este **modelul unei alte Fedora.** Sunt formele în care s-ar fi putut întruchipa orașul dacă n-ar fi devenit, dintr-un motiv sau altul, așa cum îl vedem astăzi. În fiecare epocă, cineva anume, privind Fedora așa cum era, își închipuise felul în care să o poată transforma în orașul ideal, însă, chiar în timp ce-și construia modelul în miniatură, Fedora nu mai era ca înainte, iar **ceea ce până ieri fusese un posibil viitor al ei devenea o simplă jucărie într-o bilă de sticlă.***
>
> ***Acum, palatul sferelor din Fedora este un muzeu;** fiecare locuitor îl vizitează și alege orașul care corespunde dorințelor lui, apoi îl contemplă închipuindu-și că se oglindește în elețeul de meduze care urma să adune apele canalului (dacă nu ar fi secat), că străbate din înălțimea baldachinului șoseaua rezervată elefanților (astăzi interzișI în oraș), sau că alunecă de-a lungul spiralei minaretului răsucit (căruia nu i s-a mai găsit loc de temelie).*
>
> ***Pe harta imperiului tău, o prea mărite Han, trebuie să se afle atât marea Fedoră de piatră, cât și micile Fedore din sferele de sticlă. Nu pentru că toate sunt la fel de reale, ci pentru că toate sunt la fel de presupuse. Prima cuprinde ceea ce a acceptat că e necesar, în timp ce nu este încă, celelalte ceea ce e imaginat ca posibil, iar o clipă mai târziu nu mai este.”***[509]

Umberto Eco pune în evidență faptul că Fedora deține în interiorul ei **adevărul unei posibile soluții pentru orașul** secolului XX, nu printr-o imposibilă modificare a ceea ce deja s-a întâmplat, ci prin **contemplarea ipostazelor fictive** prin care se materializează imaginar infinitele potențiale orașe neîmplinite:

> *„Prezența Fedorelor posibile care s-ar putea să nu devină niciodată realitate ne dă șansa să medităm asupra faptului că Fedora reală este, poate, nu atât de necesară și, în consecință, poate fi modificată. Nu suntem întorși în timp pentru a modifica posibilitatea orașului care s-a materializat. În schimb, prin **contemplarea contrafactualului** prin care s-a materializat contrarul, prin **salturi jucăușe înapoi,** ne proiectăm totodată înainte spre posibilitatea **unei noi situații reale încă neîndeplinite dar întrevăzute în combinările nostalgice de posibilități.”***[510]

[509] Italo CALVINO, *Orașele invizibile,* editura Univers, București, 1979, p. 20-21
[510] Umberto ECO, *La combinatoria* – extras din cartea scrisă de Letizia MODENA, *Italo Calvino's Architecture of Lightness,*Routledge, London, 2011, p. 180

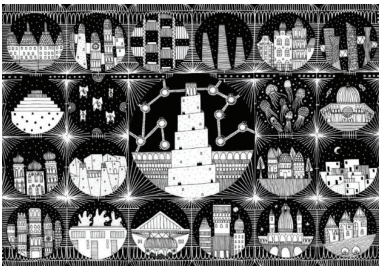


Fig. 269 – Fedora – Orașele invizibile reimaginate de Karina Puente (2017)

Fedora este orașul-model care descrie prin procedee literare situația imposibilității proiectului-himeră pentru orașul analog, dar și pe cea a altor încercări similare. În același timp însă, observațiile precise și bine punctate ale lui Umberto Eco mai atrag atenția asupra unei anumite particularități sesizate și în cazul metodei *rossiene. „Salturile jucăușe înapoi"* descriu dimensiunea frivolă care vine odată cu instrumentalizarea imaginației și a memoriei afective în procesul de proiectare. În realitate, dacă se ține cont de interpretarea propusă de Eco, pare că **adevăratul motor din spatele proiectului pentru orașul *rossian* imposibil este tocmai regresia infantilă** și atracția lui Rossi pentru jocuri și jucării, predispoziția ludică a proiectului *rossian.*

Am amânat studiul propriu-zis al proiectului *„La città analoga"* pentru a oferi o mai bună înțelegere a lui în contextul extins al culturii postmoderne, dar și pentru a accentua faptul că imaginea orașului analog trebuie înțeleasă ca fiind mult mai mult decât un simplu experiment imaginar sau o fantezie auto-referențială *rossiană.* Se poate spune, din nou, că este foarte posibil ca **refuzul lui Rossi de a mai publica volumul lipsă al *tratatului rossian*** să fie unul deliberat și bine calculat, și nu doar o consecință circumstanțială a nepotrivirii idealurilor lui profesionale cu ritmul frenetic al vieții. Poate că, fiind conștient de **dimensiunea imposibilă a proiectului,** Rossi a hotărât că expunerea orașului-himeră în cuvinte ar fi infinit mai limitativă decât surprinderea lui prin imagini.

În același timp însă, **distanțarea orașului analog față de vocația prescriptivă** a unei posibile continuări a *„Arhitecturii orașului"* cu o componentă metodologică poate să aibă de-a face și cu o anumită dorință de **intimitate** a lui Rossi. Deformarea analogică a realității orașului, cunoscută de Rossi prin metode de cercetare științifică, a produs așadar **comprimarea obiectului studiat** – orașul – de la dimensiunile ***memoriei colective* și ale istoriei arhitecturii** la cele ale ***memoriei afective* și ale tradiției profesiei înțeleasă ca *mitologie rossiană*** cu locuri legendare și eroi – aleși în baza unor afinități personale. **Imaginarul *rossian*** este deci singurul loc în care orașul analog poate exista cu adevărat ca mecanism al posibilităților multiple, **aparatul miraculos care confecționează nenumărate Fedore eminamente subiective.**

Momentul care a prilejuit expunerea publică a proiectului pentru orașul-mecanism *rossian* a fost ediția din 1976 a Bienalei din Veneția, prima în cadrul căreia a fost inclusă și o secțiune dedicată arhitecturii. Sectorul de arhitectură din cadrul Bienalei a luat naștere în urma unui efort comun depus de arhitecții europeni și cei americani. Expoziția s-a numit ***„Europa-***

America, centro storico, suburbio" [511] și a urmărit evidențierea importanței orașului pentru arhitectură și a arhitecturii pentru oraș printr-un amplu studiu paralel de elemente opozabile: Europa / America, centrul istoric / periferia etc. Existența acestui important precedent a stabilit premisele teoretice și posibilitatea desprinderii unei Bienale autonome de arhitectură patru ani mai târziu – episodul memorabil care a găzduit expozițiile *„L'ogetto banale"* și *„La Strada Novissima",* și care a fost precedat de fabuloasa apariție a „Teatrului lumii" – *„Il Teatro del Mondo".*

Evenimentul din 1976 a fost însă cel în cadrul căruia a fost prezentată pentru prima dată **imaginea renumită a proiectului pentru *„La città analoga"*,** un impresionant panou realizat prin tehnică mixtă și colaj – 7.00x2.00m – la care Rossi a lucrat alături de colaboratorii și prietenii lui apropiați din cadrul Ecole Polytechnique Fédérale (ETH) din Zürich: Bruno Reichlin, Fabio Reinhart și Eraldo Consolascio.

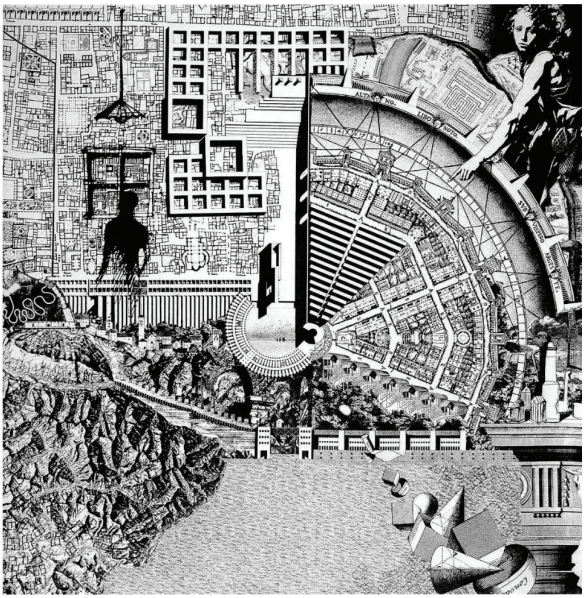


Fig. 270 – *„La città analoga"* (Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, 1976)

[511] *„Europa-America, centro storico, suburbio",* 31 iulie – 10 octombrie 1976; arhitecții implicați în organizarea expoziției erau împărțiți în două tabere: europenii organizați în jurul lui Vittorio Gregotti și Franco Ragi (Carlo Aymonino, Giancarlo De Carlo, Herman Hertzberger, Hans Hollein, Lucien Kroll, Joseph Martorell & Oriol Bohigas, David Mackay, Aldo Rossi, Alvaro Siza, Alison & Peter Smithson, James Stirling, Taller de Architectura – Ricardo Bofill, Oswald Mathias Ungers și Aldo Van Eyck) și americanii organizați în jurul lui Peter Eisenman și Robert A.M. Stern (Raimund Abraham, Emilio Ambasz, John Hejduk, Craig Edward Hodgetts, Richard Meier, Charles Moore, Cesar Pelli, Stanley Tigerman, Robert Venturi, John Rauch și Denise Scott Brown). Este de remarcat prezența lui Rossi și a lui Venturi, arhitecții ale căror cărți de teorie a arhitecturii publicate în 1966 (Arhitectura orașului / Complexitate și contradicție) stăteau parcă la temelia acestei întâlniri excepționale.

Tabloul orașului colaj din 1976 era unul mult mai complex decât panorama-*capriccio* pictată de Cantafora cu trei ani în urmă. Imaginea propriu-zisă a fost montată chiar în încăperile școlii de arhitectură din Zürich iar întregul asamblaj era, de fapt, **o acumulare densă și continuă de referințe și imagini emblematice articulate și suprapuse sub forma unu discurs critic despre oraș.**[512] La momentul expunerii publice a lucrării, imaginea a fost în egală măsură criticată și admirată. Unul dintre cei mai vehemenți critici ai orașului analog a fost, desigur, Manfredo Tafuri, care a publicat articolul ***„Ceci n'est pas une ville"*** în numărul 13 al revistei LOTUS din 1976.[513] În lipsa unui text argumentativ expus, odată cu panoul, în cadrul Bienalei, Rossi a publicat la rândul lui un text explicativ în cadrul aceluiași număr al revistei LOTUS. Este necesară aici o scurtă paranteză doar pentru a scoate în evidență complexitatea discursului arhitectural și a dezbaterilor teoretice din mediul academic; astăzi, o astfel confruntare consensuală, civilizată și bine argumentată de păreri divergente este deosebit de rară, dacă nu chiar inexistentă.

În articolul din revista LOTUS, Rossi mărturisește că, în realitate, imaginea „*La città analoga*" este un răspuns critic la *statu-quo*-ul post-funcționalist decadent al orașului care dă formă **tensiunii dintre realitatea urbană și imaginație.** Situația orașului din a doua jumătate a secolului al XX-lea depășește, pentru Rossi, toate previziunile și temerile formulate cu un deceniu în urmă în *„Arhitectura orașului";* el descrie amănunțit **situația politică și ideologică** ca fiind una **nefavorabilă** și incapabilă de a da răspunsuri pe măsura intențiilor recuperatoare ale arhitecților. În același timp, arhitecții par să se facă vinovați de **intervenții mai degrabă reductive** prin raportarea lor la complicata matrice a unor orașe ca Milano sau Roma. Ocuparea spontană a edificiilor abandonate de la periferii, sau chiar din centrul istoric, de către oameni ai străzii și imigranți primise ca imediată rezolvare elaborarea de planuri urbanistice ordonatoare pentru noi zone de locuințe sociale de o calitate cel puțin îndoielnică. În tot acest timp, în paralel cu discursul unor noi proiecte, autoritățile locale care supravegheau centrele istorice impuneau intervenții absurde asupra monumentelor istorice care reduceau orice proiect la *„tencuieli pastelate și tâmplării din lemn natur care erau total străine de tradiția italiană și chiar de cea europeană."*[514].

Pe lângă tot acest cumul de lucruri care descriu în amănunt problemele realității urbane a orașelor din anii 1970, Rossi introduce în articolul lui un citat din articolul ***„Cât de frumos este orașul",*** publicat de Saverio Vertone în revista *„Nuova Società"* din noiembrie 1975. Rossi recunoaște că nu obișnuiește să dea citate, dar face o excepție în acest caz despre care spune că *„mai rar se întâmplă să citești ceva atât de clar, neconvențional și constructiv":*

> *„Mai este și **problema frumosului,** una fundamentală și necunoscută. Poate să fie o persoană, un lucru sau un oraș considerate frumoase atâta vreme cât se explică numai pe sine, sau, mai degrabă, pot fi ele frumoase dacă vorbesc doar despre utilitatea lor? Nu este oare frumusețea locul în care se întâlnesc substanțe și*

[512] Amănunte despre acest episod sunt relatate chiar de către Bruno Reichlin în interviul acordat lui Léa-Catherine Szacka în 2013. Bruno Reichlin își amintește și faptul că majoritatea imaginilor care alcătuiau marele oraș-mecanism analog proveneau fie din colecția de cărți a lui Bernhard Hoesli, fie din colecția de referințe arhitecturale istorice și contemporane folosite de Rossi și de asistenții lui la cursuri și seminarii.
[513] Manfredo TAFURI, „Ceci n'est pas une ville", *Lotus no. 13,* februarie 1976
[514] Aldo ROSSI, „La città analoga: tavola", *Lotus no. 13,* februarie 1976

înțelesuri diferite; nu se referă ea oare la punctul în care toate acestea se contopesc într-un fel de ***coincidență a contrariilor?*** *Poate fi oare loc pentru frumusețe acolo unde orice lucru se sprijină doar pe sine însuși, unde obiectele nu-și îndeplinesc scopurile, ci doar le descriu, unde tautologia guvernează fără drept de apel? Nu este scandalos să ne preocupăm de aceste lucruri!* ***Frumusețea este folositoare!"***[515]

Exprimarea propriilor convingeri prin cuvintele altcuiva îi certifică lui Rossi faptul că, în ciuda criticilor nedrepte care îl acuză de istoricism, decorativism sau anacronism, poziția lui este, de fapt, una validă și împărtășită de mai mulți chiar în afara cercului de admiratori ai lui. În cele din urmă, observăm că, în realitate, panoul orașului analog nu este nici pe departe o soluție a problemelor care macină realitatea urbană, ci o invitație deschisă la o **reconsiderare critică a naturii orașului ca importantă componentă psihologică a unei memorii colective împărtășite de toți locuitorii lui în egală măsură.** În mod evident, poziția critică a lui Rossi este una profund poetică și romantică, însă nu într-o manieră languroasă, ci în spiritul vocației umaniste a proiectului *rossian.*

Proiectul lui Rossi pentru orașul analog alcătuit din fragmente și reprezentat atât teoretic, cât și practic, cu ajutorul tehnicii colajului, anticipează personajul salvator al cărui portret este schițat de Colin Rowe și Fred Koetter în ***„Orașul colaj"*** **– arhitectul-bricoler** și poziționarea sa la granița dintre savant și meșteșugar. Alături de orașul analog și orașele invizibile, orașul colaj face la rândul lui parte din familia de posibile variante ale orașului postmodern – *„La città debole".* Cartea publicată în 1978 este, în foarte multe dintre amănuntele ei, similară primei cărți a lui Rossi; în același timp manifestul orașului colaj pare să fie, în anumite aspecte, chiar mai bine structurat după rigorile unui text științific decât noua teorie *rossiană* a orașului-artefact. În orice caz, ambele ipostaze – orașul-artefact analog și orașul-colaj – descriu cu deosebită fidelitate procesele naturale care stau în spatele creșterii orașului, o **condiție autentică a felului de a fi al orașului** dincolo de orice fel de discurs teoretic și viziune prescriptivă.



Fig. 271 – *„Collage city" – „City of composite presence"* (David Griffin, Hans Kolhoff, 1972)

[515] Citat din Saverio Vertone pe care Rossi îl atașează articolului său – Ibid.

Atât orașul analog, cât și orașele invizibile sau orașul colaj sunt însă caracterizate nu doar de **imaginea unei improbabile alăturări spațiale contrafactuale** de fragmente aparent disjuncte, edificii, lucruri, peisaje și obiecte care se potențează reciproc în noi articulări narative, dar și de o anume **temporalitate diferită.** Orașele „slabe" ale gândirii postmoderne sunt așadar **ipostaze ireale amplasate în locuri imaginare – *alt-undeva* – și totodată suspendate în imponderabilitatea unei cronologii cu o cadență aparte, timpul visării și cel al memoriei – *alt-cândva.*** Orașele fantastice despre care este vorba par să fie mai degrabă cetăți mitologice sau tărâmuri de basm. Acest lucru nu este de ignorat dacă se ține cont de faptul că oralitatea basmului și a mitului a fost principalul **vehicul al cristalizării arhetipurilor subconștientului colectiv** în mai toate culturile. În același timp însă, dimensiunea orașelor „slabe" ca narațiuni închipuite induce și o anume calitate frivolă și ludică acestor construcții imaginare. Acest lucru explică într-o oarecare măsură și atitudinea lui Rossi pe tot parcursul conturării teoriei și metodei lui – *„dezordinea limitată"* și regresia infantilă, sau, așa cum o numește Tafuri în spiritul evidențierii unui alt fel de a vedea lume – ***„le regard infantile".*** Orașele „slabe" sunt deci Fedore suspendate între o clipă de visare – *„ce-ar fi fost dacă..."* – și reculul unei dezmeticiri bruște care răstoarnă fantezia înapoi în concret – *„dar, totuși...";* „realitatea" spațio-temporală a acestei continue pendulări pare să se sprijine însă pe bine-cunoscutul și banalul ***„a fost odată ca niciodată, într-un tărâm îndepărtat...".***[516]



Fig. 272 – *„Carta marina et descriptio septentrionalium terrarum"* (Olaus Magnus, 1539)

Totuși, dacă dimensiunea imposibilității spațiale a arhitecturilor-colaj *rossiene* a fost probată prin intermediul unor veritabile proiecte-*capriccio,* **imposibilitatea temporală** pare să fie greu disociabilă de cronologia convențională a realității, iar **timpul memoriei** pare să poată exista exclusiv în limitele unei lumi imaginare. Un fragment anume, folosit de Peter Eisenman în deschiderea celei de-a doua părți a introducerii scrise de el pentru prima ediție

[516] Legătura dintre Fedora lui Calvino și Orașul Analog al lui Rossi îl readuce în discuție pe Umberto Eco, autorul care, de curând, a publicat un amplu studiu realizat pe baza investigației imaginilor care descriu astfel de locuri imaginare, suspendate între realitate și visare: Umberto ECO, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari,* Bompiani, Milano, 2013

în limba engleză a cărții *„Autobiografia științifică”,* surprinde dificultatea proiectării reale a acestui ***alt timp*** **al orașului analog.** Fragmentul este un citat din Freud care descrie profunda dezamăgire și decepția părintelui psihanalizei în încercarea lui de a reprezenta **dimensiunea eternității Romei.**

> *„Vom face acum o supoziție fantastică:* ***Roma nu este o așezare umană, ci o entitate psihică*** *de o vechime asemănător de lungă și cu un trecut la fel de bogat, în care, deci, nimic din ce a existat odată nu a pierit și, în care, alături de cea mai recentă fază de dezvoltare, subzistă și toate cele mai timpurii... Cu siguranță nu are niciun sens să ducem mai departe această fantasmă, dacă am face asta* ***s-ar putea naște lucruri inimaginabile, chiar absurde.*** *Dacă dorim să reprezentăm spațial succesiunea istorică, aceasta se poate întâmpla doar printr-o vecinătate în spațiu, același spațiu nu admite două prezențe. Încercarea noastră pare a fi o* ***joacă inutilă****, ea are un singur merit totuși,* ***ne arată cât de departe suntem de a stăpâni particularitățile vieții psihice prin reprezentarea vizuală.”***[517]

Situația orașului etern, Roma, reprezintă un studiu de caz aparte în ceea ce privește calibrarea dimensiunii patrimoniale a memoriei colective a unui oraș la particularitățile structurilor psihologice interioare ale memoriei subiective. Apelul lui Freud la Roma nu este însă unicul studiu de caz relevant, un altul fiind cel al lui Jung; legătura lui cu Roma amintește de temerile lui Marco Polo din romanul lui Calvino. Evitarea fixării Veneției lui Polo prin cuvinte și imagini de teama uitării ei este analogă îndelungatei amânări care îl împiedică pe Jung să viziteze Roma.

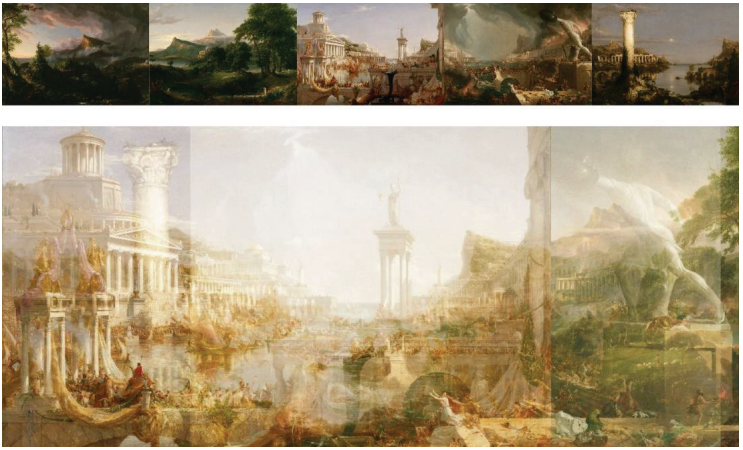


Fig. 273 – imposibilitatea coincidenței mai multor timpi istorici – *„The Course of Empire”* (Thomas Cole, 1833-1836) – A (sus) – *Starea sălbatică / Starea pastorală / Consumarea / Distrugerea / Dezolarea* / B (jos) – suprapunerea tuturor erelor după reperele geografice

[517] Sigmund FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur (Civilization and Its Discontents),* Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Viena, 1930

Paradoxala *„fobie romană”*[518] a lui Jung l-a ținut ani de zile departe de Roma chiar și în momentele în care se afla foarte aproape de oraș.[519] Fenomenul are legătură cu stupefacția privitorului în fața unei uluitoare și inexplicabile frumuseți – **sindromul Stendhal.**[520] Stendhal însuși și-a înregistrat nenumăratele vizite la Roma în încercarea de a explica felul în care funcționează acest mecanism și, la fel ca în cazul procedeului analogiei și a mecanismului orașului analog, consemnările și nenumăratele comparații dintre Italia, Franța și Anglia au reușit mai degrabă să reflecte **structura psihologică a observatorului** decât să lămurească ce anume face Roma să fie acest impresionant depozitar de memorie, melancolie, stupoare și fascinație.[521] Freud însuși se arată la rândul lui deosebit de interesat de acest fenomen curios:

> *„Ce se întâmplă oare atunci când turiștii țipă înspăimântați, urlă cu mânie și frustrare, suspină de bucurie și încântare sau chiar leșină în fața copleșitoarei frumuseți? Cum pot anumite locuri să afecteze oamenii într-atât de mult încât aceștia să aibă nevoie de spitalizare și tratament psihiatric?”*[522]

Făcând din nou referire acum la imaginea consacrată a proiectului imposibil al orașului-himeră *rossian,* este de menționat faptul că tabloul orașului analog se găsește astăzi în arhiva „Georges-Pompidou” din Paris. Pe lângă explicațiile lui Rossi și diversele critici ivite pe marginea acestui experiment, trebuie amintit aici un anume proiect de cercetare care se angajează să **descifreze cu minuțiozitate arheologică** fragmentele care alcătuiesc orașul-mecanism al imaginarului *rossian.* Mai exact, este vorba despre investigația meticuloasă a lui **Dario Rodighiero** desfășurată ca parte a unei colaborări între muzeul Bonnefanten din Maastricht și École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) – reprezentată prin galeria Archizoom și DHLAB (Digital Humanities Laboratory). Rezultatele acestor căutări au fost pentru prima dată prezentate în cadrul expoziției *„Aldo Rossi - The Window of the Poet”,* găzduită chiar în interiorul Bonnefantenmuseum în 2015.

---

[518] *„Am călătorit mult de-a lungul vieții mele și mi-ar fi plăcut nespus să ajung și la Roma; am simțit însă că n-aș fi putut face față impresiei pe care orașul ar fi avut-o asupra mea (...) În 1912 mă aflam la bordul unui vapor care naviga dinspre Genova spre Napoli. În timp ce ne apropiam de latitudinea Romei, m-am ridicat și m-am apropiat de balustradă privind cu uimire în zare spre locul în care se afla vatra încă fumegândă în care au fost făurite atâtea culturi (...)”* – Sonu SHAMDASANI, C. G. JUNG: A Biography in Books, W. W. Norton & Company, New York, 2005 – citat extras din lucrarea lui Janice HEWLETT KOELB, „Freud, Jung and the Taboo of Rome”, Arethusa v.48 no. 3, 2015, p. 403

[519] În 1949, când Jung a încercat într-un final să pornească spre Roma, a leșinat chiar în fața casei de bilete din gară și a abandonat acest proiect odată pentru totdeauna. – ibid.

[520] Afecțiune psihosomatică ce implică bătăi rapide ale inimii, leșin, confuzie și chiar halucinații în momentul în care indivizii sunt expuși la obiecte sau fenomene de o deosebită frumusețe.

[521] Louis TENENBAUM, „Stendhal and Rome”, *Italica v.33 no. 1,* 1956

[522] Sigmund FREUD, Meine Rom-Sehnsucht ist übrigens tief neurotisch (De altfel, dorul meu de Roma este profund nevrotic), 1897 – extras din articolul lui Beverly BUTLER, „Rome Syndrome – Tourism, Heritage and Guidebooks”, Crossroads of the Real and the Ideal, 2016

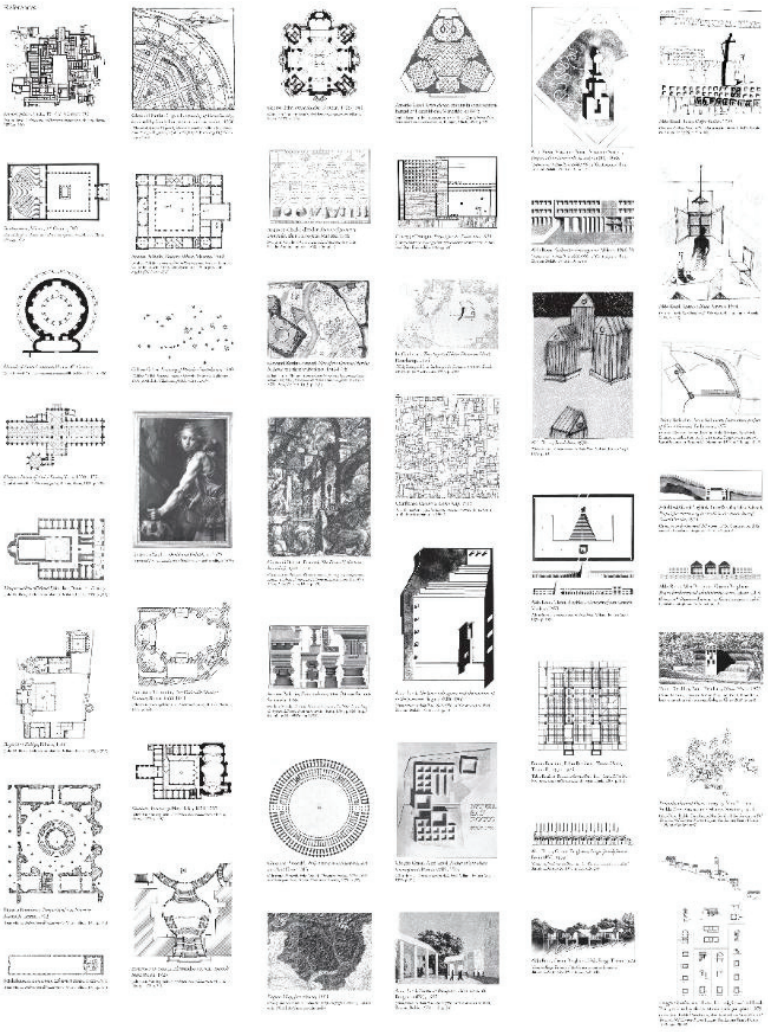


Fig. 274 – *„The analogous city – the map”* (Dario Rodighiero, 2015) – inventarul de referințe

Toate informațiile și amănuntele adunate au fost transformate într-un fel de **aparat de decriptare a orașului analog** care s-a materializat sub forma unei hărți pliabile de buzunar – ***„The analogous city – the map”.*** Harta-artefact grupează, clasifică și ordonează taxonomic referințele și straturile de lectură ale proiectului *rossian,* indexând toată colecția de lucruri descoperite după numele autorilor și ale publicațiilor din care acestea au fost preluate, după cronologia lor, dar și după poziția lor într-un sistem virtual care împarte

cartezian imaginea orașului analog într-o tablă de șah de șaizeci și patru de pătrate egale. Proiectul imposibil este deci tradus prin intermediul acestui instrument aflat *„la îndemână”* care urmărește rețeaua intricată de referințe și analogii a imaginarului *rossian* încercând să o explice și să o reconstituie genealogic. În același timp, bucata de hârtie devenită aparat se potrivește întocmai felului în care Rossi se raporta atât la publicațiile proprii, cât și la cărțile atât de dragi lui. Prin intermediul cercetării lui Dario Rodighiero, se va încerca în cele ce urmează traducerea imaginii orașului analog într-o înlănțuire continuă de formulări descriptive care să reproducă, prin text, colajul *rossian.* Înainte de toate, trebuie spus faptul că **orașul analog are o structură cvasi-radială cvadripartită** ale cărei planuri diferite par să fie alcătuite din perspective contradictorii și **suprapuneri bizare de primplanuri și arierplanuri.**

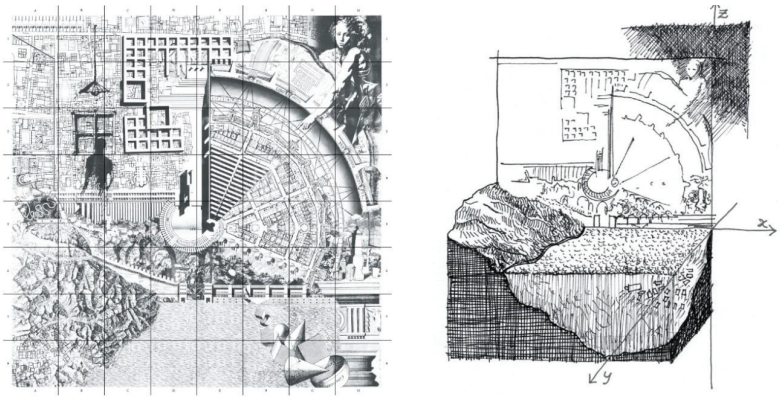


Fig. 275 – *„The analogous city – the map”* (Dario Rodighiero, 2015) – caroiajul și diferitele planuri de lectură

Pânza orașului *rossian* imaginar înfățișează așadar o cetate organizată în jurul unui centru sensibil dezaxat față de centrul de greutate al întregului asamblaj, un oraș a cărui **configurație geometrică este insesizabil deformată,** intuită aproximativ, imperfectă, fără a fi ocupată de vreunul din artefactele care alcătuiesc întreaga compoziție. Pentru a evidenția tocmai acest refuz al ocupării golului cel mai privilegiat, Rossi amplasează în vecinătatea lui chiar monumentul pieței din Segrate; poziția lui amintește de realitatea situației propriu-zise a proiectului.

Spre colțul de Nord-Est al hărții, observăm prezența aparent angelică și privirea candidă a unui **personaj mitologic** similar celor care decorau în mod uzual hărțile gravate din perioada Renascentistă și Barocă. Eroul răpit din pictura lui Tanzi da Varallo este chiar David, mesagerul care prezintă centrul întregului asamblaj și, totodată cronicarul și interpretul care se află chiar **la granița dintre lumea reprezentată și lumea reală,** prezentatorul vechilor teatre medievale care atrage atenția asupra desfășurării întâmplărilor de pe scena teatrului imaginar. David este, de fapt, unicul protagonist conștient de **coprezența a două lumi care se privesc reciproc** prin panoul orașului analog.

În același timp însă, observăm că mâna triumfătoare, care ținea odinioară capul desprins de pe umerii trupului colosal al lui Goliat, indică acum **un alt fel de narațiune.** Povestea biblică lasă loc unei **noi mitologii construite *ex nihilo* cu scopul consolidării și recuperării vocației orașului ca artefact și arhitectură.** David se desprinde neașteptat de predestinarea lui renunțând la rolul său de războinic legendar. Totuși, precondiția tenebroasă și totodată salvatoare pare să se întrevadă ca o aură întunecată de jur împrejurul lui, o **dimensiune obscură** aflată la aceeași distanță față de orașul analog ca cea care se stabilește între realitatea lui și „realitatea reală" a celui care privește tabloul.



Fig. 276 – *„Davide con la testa di Golia"* (Tanzio da Varallo, 1625) / *„La città analoga"*

Conturul întregului cadran aflat sub mâna lui David este decupat de fragmentul unei roți dințate a **mașinăriei orașului ideal** din reprezentările lui Giovanni Battista Caporali, o ipostază a cărei posibilă realitate se poate desăvârși doar în cadrul unei structuri imperfecte de tipul celei descrise de mecanismul orașului analog. Piesa angrenajului urban renascentist se suprapune la rândul ei peste un alt fragment ce reprezintă uluitoare **Romă imperială imaginată** de Giovanni Battista Piranesi – *„Il Campo Marzio"*. La o privire mai atentă, observăm că lespedea de piatră este gravată cu planul casei Tonini din Ticino, un subtil omagiu adus prietenilor și colaboratorilor devotați ai lui Rossi: Bruno Reichlin și Fabio Reinhart.

În același timp, constatăm că și piesa ideală a orașului Renascentist este **încrustată cu artefacte străine** de fragmentul original: se poate observa planul bisericii Santa Costanza din Roma, scările monumentale din Piazza di Spagna, planul spinei cu osuare și edificiul pe picioroange din proiectul cimitirului San Cataldo, fragmente izolate ale caselor ansamblului din Chieti, bastioane care par să semene cu micul teatru științific și chiar elevațiile

cimitirului din Modena transformate în decorații imprimate pe conturul circular al rozei vânturilor. Pe conturul frânturii de oraș ideal apar și alte elemente cunoscute: peretele cu trei goluri și scările acropolei ruinate din proiectul pieței din Segrate – aflat aproape de axul de simetrie al planului, pavilioanele suspendate ale casei din Borgo Ticino – amplasate chiar la sud de orașul radial, edificiul-apeduct *„Gallaratese 2”* care traversează către porțiunea de Vest a orașului analog, sau chiar clădirea administrativă din Trieste suprapusă proiectului pentru restaurarea castelului din Belinzona și transformată în fortificație portuară a orașului către Sud.

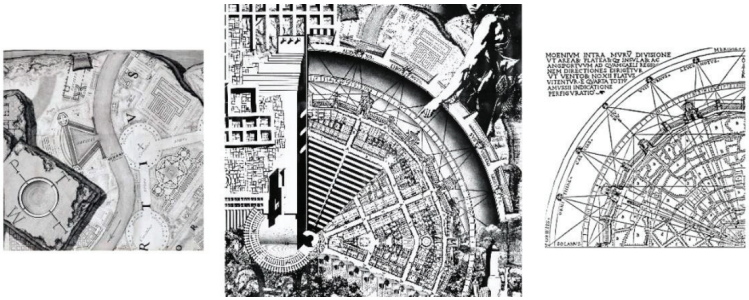


Fig. 277 – *„Il Campo Marzio”* (Giovanni Battista Piranesi, 1762) / *„La città analoga”* / *„La città ideale Vitruviana”* (Giovanni Battista Caporali, 1536)

Pătrimea de Nord-Vest a asamblajului *rossian* este organizată complet diferit. Întâlnim aici un **fragment urban cvasi-cartezian** al cărui prim strat pare să fie planul orașului Como desenat de Gianfranco Caniggia, o tramă rectangulară sensibil deformată și **filigranată,** la fel ca orașul ideal, **cu arhitecturi familiare** mai mult sau mai puțin consacrate: biserica San Carlo alle Quattro Fontane și Tempietto-ul din Roma, teatrul Bouleuterion din Milet, Palazzo Thiene proiectat de Andrea Palladio, Danteumul lui Giuseppe Terragni, capela lui Le Corbusier din Ronchamp, sau chiar locuințele înșiruite proiectate de Rossi în Broni. **Fondul general** al acestui intricat fragment de oraș ortogonal mai are însă **două straturi importante paralele cu cel al „orașului curent”,** unul aflat deasupra, și un altul dedesubt. Primul este planul proiectului San Rocco din Monza care stă fixat deasupra orașului și ancorat în treptele acropolei din Segrate. Structura înseriată de incinte pătrate care amintea de călătoriile lui Rossi pe siturile arheologice din Paestum și Pompeii pare să-și confecționeze și un precedent istoric contrafactual chiar sub fundațiile caselor orașului Como – **fereastra arheologică care se suprapune neverosimil ferestrei cvadripartite a poetului.** Apare aici un al doilea personaj, silueta fantomatică a savantului care privește prin fereastră și găsește, dedesubtul structurii milenare a orașului, planul palatului din Knossos, Creta.

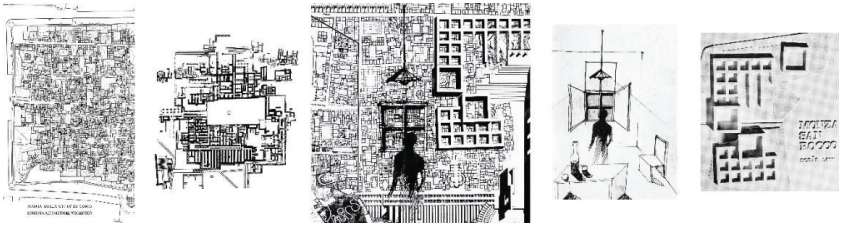


Fig. 278 – *„Lettura di una città: Como”* (Gianfranco Caniggia, 1963) / *„Palazzo di Knossos”* / *„La città analoga”* / *„Spazio chiuso”* (Aldo Rossi, 1974) / *„Gallaratese 2”*

Orașul analog are o structură bipartită, similară celei întâlnite în fresca lui Ambrogio Lorenzetti din interiorul palatului public din Siena, care decupează precis **limita fortificată dintre orașul-artefact și natură,** chiar dacă în cazul tabloului lui Rossi această limită este negociată imprecis și difuz. Planul bidimensional al părții de Sud a orașului *rossian* pare să se rabată înspre privitor. Plierea care se produce așază ca pe o masă toate elementele aflate în afara limitelor orașului: topografia teritoriului – SV – și întinderea de ape – SE –, exemplarele de arhitectură vernaculară și așezările tradiționale specifice cantonului Ticino, sau chiar corpurile geometrice primare care plutesc în derivă pe apele mării. **Limita dintre partea de Nord și cea de Sud a orașului este însă una incertă:** masivul stâncos crește dincolo de granițele orașului deformându-i structura rigidă, iar în zona de acces a portului rocile se metamorfozează în carcerele tenebroase ale lui Piranesi. Tot acest amestec stă parcă într-un **ciudat și instabil echilibru suspendat la granița dintre gândire empirică pură și hazard – *raționalismul exaltat.***



Fig. 279 – *„Effetti del Buon Governo in campagna”* (Ambrogio Lorenzetti, 1338) / *„Dufour Map”* (1864) / *„La città analoga”* / *„Archi e volte con altorilievi di leoni”* (Giovanni Battista Piranesi, 1761)

Colțul de Sud-Est mai surprinde însă o piesă importantă. Întâlnim aici **ordinul clasic de arhitectură** – doricul *palladian* desprins din tratatul lui Scamozzi, un fragment pe a cărui arhitravă se găsesc câteva dintre obiectele banale ale lui Rossi – ceainicul și cana, dar și machetele cabinelor de pe insula Elba. Acest prim plan neașteptat amintește de fotografiile făcute de Luigi Ghirri în interiorul biroului lui Rossi de pe Via Maddalena din Milano. Corespondența imaginii cu **laboratorul *rossian* de arhitectură** intuiește faptul că, în realitate, tot acest vis fantastic al orașului analog este o simplă închipuire care se proiectează în fața lui Rossi chiar pe peretele cu șemineu din biroul lui, **o apariție halucinantă suspendată parcă între doi timpi:** clipa trezirii bruște din somn și momentul de ultimă luciditate de dinainte de somnul unei după-amiezi.



Fig. 280 – Biroul lui Rossi de pe Via Maddalena, Milano (Luigi Ghirri, 1990) / *„La città analoga”*

Dimensiunea transcendentală a proiectului pentru orașul analog se regăsește în multe dintre amănuntele acestei imagini. Totuși, o reprezentare anume pare să accentueze acest aspect mai mult decât toate celelalte. Este vorba, desigur, despre **medalionul central** al tabloului, perforația, oculusul și vizorul prin care se întrezărește ceea ce pare a fi suprafața a colosalului proiect ideal *„Il Monumento Continuo”,* obiectul infinit imaginat de grupul florentin Superstudio, o realitate atât de îndepărtată de noi încât pare înfățișată sub lumina constelației Pleiadelor. Posibilitatea **acestei lumi infinit-orizontale a non-obiectului** se află așadar la sute de ani-lumină distanță.



Fig. 281 – *„Pleiadum constellatio”* (Galileo Galilei, 1610) / *„La città analoga”* / *„Gli Atti Fondamentali, Vita (Supersuperficie), Viaggio da A a B”* (Superstudio, 1971)

În cele din urmă observăm că tot acest asamblaj este unul cu adevărat uluitor. ***„La città analoga*" este camera colecționarului și mașina memoriei, un cufăr cu obiecte dragi care coexistă într-un timp continuu al memoriei afective și al mitologiei personale și, totodată, un aparat mnemonic care stabilește infinite dialoguri sublime între piesele acestei impresionante colecții.** Orașul analog nu poate accepta disocierea artefactelor și a arhitecturilor pe baza unor criterii care le pot separa în mici și mari, noi și vechi, reale și imaginare, așadar, toate își găsesc locul în acest mecanism care, în cuvintele lui Fabio Reinhart, seamănă mai puțin cu un oraș și mai mult cu o instalație cinetică de tipul celor proiectate de Jean Tinguely, un **automaton colosal și gălăgios a cărui funcționare pare să se articuleze diferit cu ocazia fiecărei recitiri și repuneri în funcțiune.** În lumina acestor lucruri, se poate spune că imaginea orașului analog este doar o fotografie a felului în care mecanismul arăta la un moment dat, o situație irepetabilă care s-a modificat apoi continuu și care a lucrat neîncetat prin mișcări mecanice complexe în imaginarul *rossian.*



Fig. 282 – *„Requiem pour une feuille morte"* (Jean Tinguely, 1968) / Camera colecționarului – *„Vedute di Roma antica"* (Giovanni Paolo Panini, 1754-1757)

Se va încerca acum identificarea altor exemple similare de orașe-automaton imaginare în cele ce urmează. Efortul depus pentru asamblarea orașului analog a început mai întâi cu înțelegerea, cunoașterea și depășirea orașului prin intermediul **instrumentelor și a conduitei științifice,** iar mai apoi s-a deformat conform intuiției și imaginației în multiple interpretări ce par să aparțină mai degrabă unor **procedee literare poetice.** Structura care stă în spatele acestui proiect imposibil pare să fie analogă unui alt proiect care apare ca citat într-unul din cadranele orașului analog – este vorba despre **istoria proiectului *„Il Campo Marzio"*** (Giovanni Battista Piranesi, 1762).

Într-o epocă în care neoclasicismul de inspirație greacă era literă de lege în Europa, Piranesi s-a remarcat ca susținător acerb al culturii romane și etrusce; cunoaștem chiar amănunte ale **aversiunii sale față de ortodoxia clasicității europene** din scrisorile lui și, mai ales, din pseudo-tratatul ***„Parere sull'architettura"***[523] – o dezbatere-dialog fictivă între Didascalo (discipolul) – reprezentant al taberei filoromane – și Protopiro (maestrul) – reprezentant al celei filelenice. Începând din anul 1741, Piranesi a lucrat în atelierul lui Giambattista Nolli la realizarea faimoasei reprezentări cartografice, topometrice și planimetrice a Romei – ***„La***

[523] G.B. PIRANESI, Osservazioni di Gio. Batista Piranesi sopra la Lettre de M. Mariette: parere su l'architettura, con una prefazione ad un nuovo tratatto della introduzione e del progresso delle belle arti in Europa ne' tempi antichi, Roma, 1765

Pianta Grande di Roma" (1736-1748). Mai târziu, Piranesi dezvoltă un interes aparte pentru studiul, documentarea și clasificarea antichităților romane, o preocupare care se răsfrânge și asupra gravurilor cu fragmente ale hărții Romei Imperiale – ***„Forma Urbis"*** realizată în secolul al III-lea la comanda împăratului Septimius Severus.



Fig. 283 – *„La pianta grande di Roma"* (Giovanni Battista Nolli, 1736-1748)

În 1756, în cadrul volumului *„**Le antichità Romane**"*, Piranesi realizează o gravură planimetrică aparte a Romei. Orașul etern este descărnat și redus **la substratul lui geografic –** topografia (colinele) și hidrografia (râul Tibru), iar singurele artefacte păstrate ca **borne și repere** sunt fragmentele câtorva **infrastructuri monumentale** – fortificațiile și apeductele sau **anumite ruine și construcții** considerate a fi mai importante – Panteonul, mausoleul lui Hadrian, Colosseumul, ruinele din forum și de pe dealul Palatin etc. În final, observăm că tot efortul precedent al extraordinarei documentări a orașului desfășurate sub îndrumare lui Nolli este acum diminuat și esențializat la maximum. Totuși, noua Romă *piranesiană* dezvelită până la structura osoasă a ei – *„Vacua Forma Urbis"* – păstrează de o parte și de alta, ca **memento-uri ale unei posibile noi reconstrucții,** cioburile de marmură care se pot constitui ca instrumente ale unei **Rome Imperiale alternative** – un precedent al pieselor fracturate din seria de imagini cu *arhitecturi asasinate.*

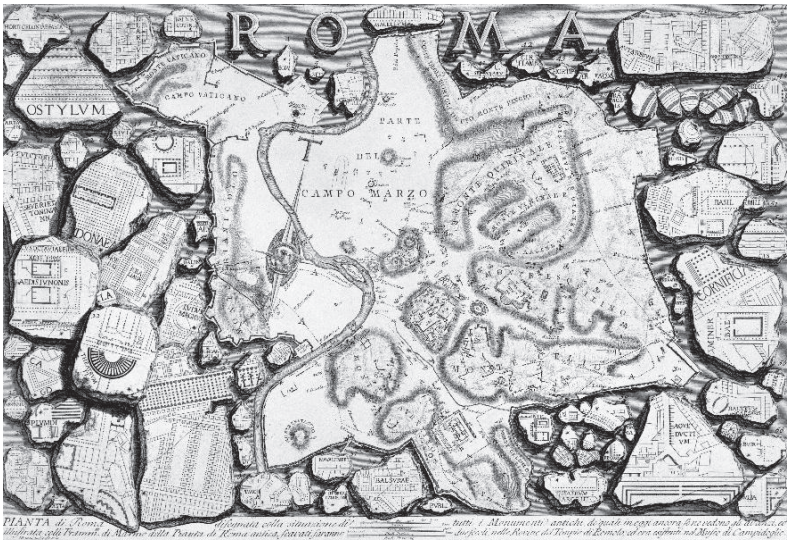


Fig. 284 – *„Le Antichità Romane / Pianta di Roma”* (Giovanni Battista Piranesi, 1756)

Pe baza acestui nou punct zero al istoriei orașului, șase ani mai târziu, Piranesi completează cu o vitalitate impresionantă imaginea descărnată a Romei. *„Il Campo Marzio”* (1762) este reprezentarea fabuloasă care **reconstituie Roma Imperială** la fel ca în cazul orașelor invizibile ale lui Italo Calvino. Experimentul depășește canoanele arheologiei în felul în care poate fi ea înțeleasă astăzi, iar reprezentarea lui Piranesi se transformă într-o colosală apariție suprasaturată cu edificii clasice inventate.

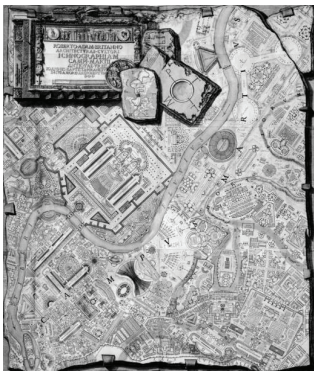


Fig. 285 – *„Campus Martius Antiquae Urbis.”* (Giovanni Battista Piranesi, 1762)

Observăm așadar că, și în acest caz, prima etapă a **cunoașterii orașului prin procedee mai degrabă empirice** este doar o căutare a instrumentelor care îi permit arhitectului **să depășească și să deformeze orașul** prin intermediul **imaginației și a unei stări latente de visare,** o splendidă trădare a abordărilor științifice la care aspirau primii cartografi și arheologi.

Modificările care se interpun între Piranesi și profesia de cartograf se reflectă și în transformările metodologice care **deformează tehnicile lui ca gravor și vedutist.** Perspectivele din gravurile lui Piranesi **forțează limitele optice ale perspectivei** și se deformează treptat până în punctul în care construcțiile și ruinele orașului capătă **dimensiuni ciclopice copleșitoare** în raport cu personajele din ce în ce mai mărunte și fantomatice. Atmosfera generală evocată de vedutele *piranesiene* devine așadar una preponderent **tenebroasă și apăsătoare, angoasantă.**

Tehnica propriu-zisă se dizolvă într-atât de mult încât provoacă **disoluția contururilor clare** ale elementelor reprezentate prin gravuri; obiectele, personajele, lumina și umbrele **se contaminează reciproc și se întrepătrund** prin tușele apăsate și dezordonate ale unui desen impulsiv, maniacal. Tot acest proces culminează cu publicarea volumului ***„Carceri d'invenzione"*** în 1750, cu doisprezece ani înaintea planului pentru ***„Il Campo Marzio"***. Seria de gravuri obscure și neliniștitoare este reeditată și completată apoi în 1761.



Fig. 286 – *„Veduta del sotterraneo Fondamento del Mausoleo, che fu eretto da Adriano"* / *„Carcere di fantasia con scala elicoidale ponte levatoio arcate"* / *„La grande ruota"* – ultima imagine este considerată a fi cheia descifrării tuturor celorlalte, roata care acționează marele mecanism al imaginarului *piranesian*

Închisorile imaginare ale lui Piranesi **sunt peisaje arhitecturale grotești și lumi subterane sublime,** arhitecturi colosale terifiante ocupate aleatoriu cu structuri provizorii și mecanisme ciudate, mașini de tortură, poduri suspendate și basculante, scripeți, sau nori de fum. Marea alcătuire de grote și labirinturi întunecate monumentale pare să fie învăluit într-un ciudat văl **suprarealist și atemporal** care anticipează atmosfera gotică a romantismului secolului următor, fără să o rostească însă printr-un vocabular recognoscibil și evident. Mai mult decât atât însă, universul cavernos al lui Piranesi are, la rândul lui, ceva din trăsăturile unui **formidabil mecanism mnemonic de nepătruns;** închisorile enorme sunt, de fapt, **compartimente ale propriului subconștient,** auto-condiționări și limitări imaginare

insurmontabile care nu-l lasă niciodată pe arhitect să poată cuprinde, de-odată, panorama completă a lumii lui interioare – **imaginarul.**

Marguerite Yourcenar a surprins întocmai această complicată **chimie interioară *piranesiană*** în cartea *„Creierul negru al lui Piranesi și alte eseuri”* (1962) și există chiar reinterpretări mai recente ale palatului întunecat al memoriei lui Piranesi care accentuează dimensiunea fantastică a imaginarului *piranesian,* amestecând calitățile romantice ale lui cu teme apăsătoare de inspirație solipsistă și nihilistă – *„Piranesi”* (Susanna Clarke, 2020). Precondiția științifică și apoi deformarea ei, formarea și denaturarea, construcția și apoi disoluția, par să fie **calități a căror cadență și succesiune este analogă devenirii imaginarului și proiectului *rossian* în cele mai mici amănunte.** Mai mult decât atât, însă există o serie de piste clare care pot stabili multiple corespondențe între angrenajul aparatului *rossian* – „*La città analoga*” – și mecanismul tenebros al închisorilor imaginare în care este confecționată Roma Imperială *piranesiană – „Il Campo Marzio”.*

La fel cum toate drumurile duceau odinioară către Roma, observăm că, începând cu epoca postmodernă, orice tentativă experimentală de a reconstitui ipoteze urbane contrafactuale pare să-și aibă originea în preajma orașului etern. După episodul *rossian* al orașului analog, atât ***„La grande pianta di Roma”*** (Nolli), cât și ***„Il Campo Marzio”*** au devenit treptat adevărate **repere patrimoniale ale profesiei, instrumente** remarcabile folosite cu scopul unei **noi înțelegerii a realității urbane și a lumii în general.** Vor fi amintite așadar alte două exemple notabile ale unor astfel de iterații urbane imaginare: *„Roma Interotta”* (1978) și *„Piranesi Variations”* (2010).

La doi ani după prezentarea imaginii „*La città analoga*”*,* arhitectul Piero Sartogo organizează expoziția ***„Roma Interrotta”.*** Proiectul colectiv din spatele evenimentului prevedea stabilirea unui moment zero în istoria Romei și reimaginarea unor scenarii alternative pornind de la acest punct fix. Piesa esențială a proiectului a fost planul lui Nolli, considerat a fi de inițiatorii proiectului ***„un ultim exemplar consistent de plan al unui oraș”***[524]*.* Pornind de la Roma lui Nolli, experimentul urmărea aflarea cât mai multor variante posibile de Rome alternative imaginare – **orașe *„ca și cum”***[525]**.**

„Roma Interotta” urmărea **descompunerea orașului reprezentat de Nolli** în 1748 și încredințarea fiecăruia dintre cele douăsprezece panouri unuia dintre arhitecții implicați în acest amplu experiment – Piero Sartogo, Colin Rowe, Robert Venturi cu Denise Scott Brown, Michael Graves, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Krier, Aldo Rossi și Léon Krier. La final,fragmentele planului lui Nolli, deformate, modificate și completate conform afinităților și manierei fiecărui arhitect, urmau să fie **reasamblate și expuse în paralel cu planul original.** Tot acest proces era analog unui procedeu suprarealist consacrat – ***le cadavre exquis,*** o operă literară sau artistică de orice fel ale cărei părți autonome au o semnificație proprie, dar care pot articula și înțelesuri noi, neașteptate, în momentul în care toate fragmentele sunt puse împreună.

[524] *Roma Interrotta: Twelve Interventions on Nolli's Plan of Rome,* John & Levi Editore, Roma, 2017 (reeditarea catalogului publicat în 1978), p. 17
[525] Ibid.

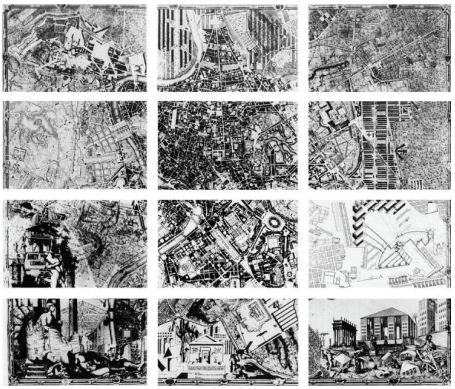


Fig. 287 – *„Roma Interrotta”* (1978)

Fiecare reinterpretare a unui careu din planul lui Nolli părea să fie o **variantă posibilă** a Romei și, totodată, o abordare **adaptată discursului postmodern de recuperare a orașului.** Expoziția a fost expusă în interiorul clădirii *„Mercato di Traiano”* și s-a bucurat de un real succes. Giulio Carlo Argan, istoric de artă și primar al Romei la acel moment, a fost profund impresionat de **dimensiunea critică** a acestui demers, iar observațiile lui amintesc de calitatea neașteptată a Fedorelor de sticlă despre care vorbește Umberto Eco: *„prin **evacuarea memoriei din trecut și punerea acesteia în folosul viitorului** a fost demonstrat **potențialul salvator** al unor astfel de experimente”*[526]*;* legat de numele experimentului, Argan mai adaugă: *„Roma a devenit un oraș întrerupt datorită faptului că, pentru o perioadă de timp, **a fost evacuat din imaginație.”***[527]



Fig. 288 – *„Roma Interrotta”* (1978) – axonometria propunerii coordonate de Aldo Rossi

[526] Ibid., p. 23 – observațiile lui Giulio Carlo Argan amintesc de felul în care Umberto Eco vorbea despre Fedora
[527] Ibid.

Propunerea lui Rossi și a colaboratorilor lui (Max Bosshard, Gianni Braghieri, Arduino Cantafora și Paul Katzberg) a avut sub grijă bucata de oraș aferentă termelor lui Caracalla. Proiectul prevedea reactivarea băilor imperiale, dar și a infrastructurii aferente – apeducte și trasee monumentale de canalizare. Așa cum era de așteptat, reinterpretarea propusă a fost **fidelă repertoriului formal *rossian,*** iar imaginile noii ipoteze urbane erau bogat ilustrate în **maniera deja cunoscută a tablourilor lui Cantafora.** Un aspect important este faptul că, în locul în care se afla inițial gravura votivă dedicată papei, se găsea acum o variantă simplificată a **micului teatru științific** ocupat de obiectele și recipientele banale atât de importante pentru Rossi. De jur împrejurul micului altar se găseau multe dintre laitmotivele și piesele importante ale imaginarului *rossian:* edificiul pe picioroange *„Galaratesse 2”*, *„Il Torre dei ricordi”*, monumentul din Segrate și, sfântul protector, San Carlone di Arona. În spiritul tipic *rousselian* al jocurilor de cuvinte bazate pe similitudini fonetice, Rossi declară că San Carlone este mai degrabă o prezență anagramatică care evocă un important artefact roman poreclit în mod curent „San Carlino” (San Carlo alle Quattro Fontane) – *„San Carlone A aRona / San Carlino A Roma”* [528]. Descrierea oficială a proiectului include totodată și o urmă subtilă de sarcasm, o invectivă amicală aruncată în direcția lui Tafuri: Rossi explică așadar faptul că *„motto-ul acestui proiect ar trebui să fie «Ceci n'est pas une ville!» (fie-ne scuzată franceza care face referire, de fapt, la un eseu critic recent).”*[529]

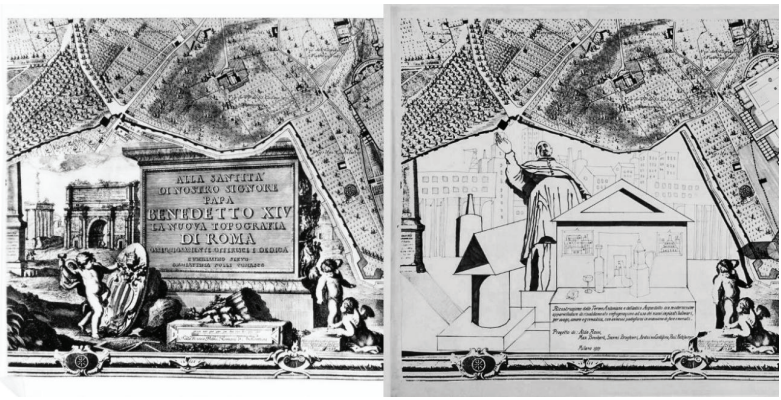


Fig. 289 – *„Roma Interrotta”* (1978) – înlocuirea inscripției votive

În linia ereditară a acestei descendențe de *orașe analoge* și reprezentări urbane fantastice se înscrie totodată și un experiment organizat în cadrul celei de-a XIII-a ediții a Bienalei de Arhitectură din Veneția (2010). Expoziția ***„Piranesi Variations”*** a fost curatoriată și organizată de Peter Eisenman pe baza unui exercițiu de seminar realizat alături de studenți arhitecți aflați în cel de-al doilea an de studiu în cadrul Yale University.

La invitația lui Eisenman, au participat la acest experiment și Jeffrey Kipnis, alături de studenți din cadrul Ohio State University, dar și grupul Dogma, condus de Pier Vittorio Aureli. La fel ca și ipostazele precedente, proiectul **urmărea evidențierea caracterului**

[528] Ibid., p. 185-193
[529] Ibid.

inerent al istoriei arhitecturii de a oferi oportunități inepuizabile de interpretare critică și creativă a orașului. Exercițiul era similar experimentului *„Roma Interrotta"* însă, de această dată, baza de lucru a a fost planul elaborat de Piranesi în 1762 – ***„Il Campo Marzio".***Prima fază a demersului a fost **reconstituirea tridimensională a proiectului inițial** al lui Piranesi prin analogii și studii amănunțite ale arhitecturi clasice romane. Macheta orașului imaginar *piranesian* a fost reprodusă la scara desenului original prin tehnici digitale și aparate speciale pentru de print 3D. Artefactul princeps a fost poleit apoi cu foiță de aur și a devenit **ipoteza unui nou tip de oraș ideal – punctul zero al experimentului** pe care se construiau toate celelalte reinterpretări imaginare.

Varianta propusă de Eisenman – *„A Field of Diagrams"* – s-a materializat sub forma unei augmentări a sistemului axial complex pe baza căruia fusese realizat planul inițial al lui Piranesi – simetrii, perechi de obiecte, construcții-balama, axe principale și secundare de compoziție, **o matrice originară** pe care se sprijineau apoi suprapuneri multiple și adăugiri succesive ca într-un palimpsest obsesiv al sistemelor geometrice infinite. Versiunea elaborată de Kipnis alături de studenții lui – *„A Field of Dreams"* – a insistat în special în potențarea unui **delir subconștient *freudian*** al *„erotismului, pasiunilor și perversiunilor – un spectacol specific Romei antice"*[530], iar varianta grupului Dogma – *„A Field of Walls"* s-a suprapus peste realitatea Romei *piranesiene* cu o serie de apeducte locuite așezate la pas egal, **un elogiu adus monumentalelor infrastructuri romane** care alterează câmpul lui Marte transformându-l într-o succesiune imaginară de septuri enorme ce par să împartă orașul în sectoare arheologice.

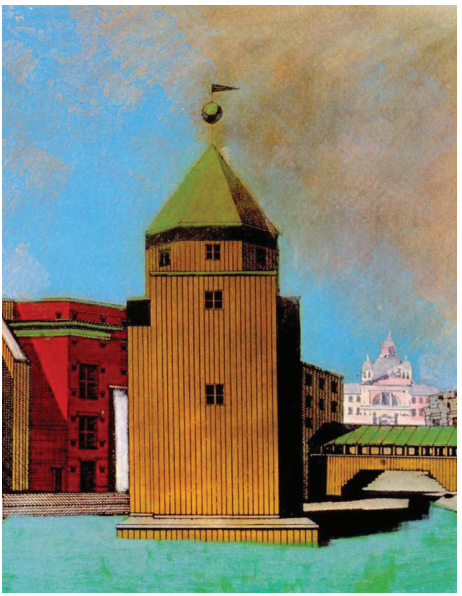
*

Proiectul imposibil al lui Rossi pentru orașul analog este, în final, toate aceste lucruri despre care s-a amintit anterior: manifest teoretic și închipuire, mecanism mnemonic afectiv și simbol al memoriei colective, realitate și vis, rațiune și subconștient, trecut și viitor, oglindă a unui *statu-quo* eterogen și ipostază atemporală, parabolă a depozitarului patrimonial al profesiei și instrument al unei posibile metode de proiectare, *capriccio* și refugiu artistic obscur, Romă și Fedoră, cetate eternă și oraș invizibil, Veneția plecării lui Marco Polo și Itaca reîntoarcerii lui Ulise etc. Dacă ar fi să dăm un titlu alternativ imaginii consacrate a orașului-himeră, care să semene structurii numelui din 1975 al *arhitecturii asasinate* - *„Dieses ist lange her / Ora questo è perduto"* (citat / completare), am putea spune, parafrazându-l pe Tafuri, că ***„Ceci n'est pas une ville / Ceci est toutes les villes et même plus que ça!" (Acesta nu este un oraș / Acesta este toate orașele și chiar mai mult decât atât!).***

Dincolo de particularitățile deja discutate, pare că, în cazul orașului analog, dimensiunea imposibilă a proiectului are de-a face cu o **inevitabilă limitare insurmontabilă** a acestui mecanism metamorfic **– reprezentarea *ceva*-ului care cuprinde *tot,*** mai ales când este vorba despre un aparat imaginar a cărui principală calitate și al cărui prim instrument este

[530] Jeffrey KIPNIS, „A Field of Dreams" – extras din articolul lui Frank VAN KESSEL, *The Piranesi Variations,* TU Eindhoven, 2012

analogia* – capacitatea de a modifica și altera continuu *orice. În imaginea de ansamblu a proiectului *rossian* complet, predispoziția himerică a orașului analog – **obiectul imaginar care este *ceva, orice* și *tot*** – face în așa fel încât acest ultim proiect studiat să devină chintesența întregului capitol, o **ciudată hartă-mecanism** cu infinite căi de parcurgere, care, cu foarte puține informații, poate descrie **parcursul *dinspre* și *înspre* orice proiect al lui Aldo Rossi** de dinainte de 1976 și chiar de după. Orașul analog este, așadar, **mașinărie autobiografică prin excelență.**



Capitolul 3

Despre ecouri

*

Filoane ereditare

Copertă capitol: Aldo Rossi, ***Venezia Analoga,*** 1981

© Eredi Aldo Rossi / Fondazione Aldo Rossi, Milano

Capitolul 3 – Despre ecouri – filoane ereditare

Vanitas – un capriciu

În acest capitol se va încerca urmărirea măsurii în care teoria și practica lui Aldo Rossi pot alcătui un ansamblu total care să devină un instrument de lucru transferabil în mâinile altor arhitecți. Nu se va face referire însă la alcătuirea unui rețetar *rossian* sau a unui decalog metodologic care să poată fi urmărit pas cu pas, ci mai degrabă la un fel de a fi în raport cu profesia și tradiția ei, **o atitudine *rossiană.*** Ținând cont de lucrurile deja parcurse până în acest moment, pare că principiile la care se face referire și care pot deveni instrumente ale cunoașterii, interpretării și modificării lumii prin intermediul profesiei nu descriu structura unui tratat de arhitectură, ci conturează mai degrabă un **rit inițiatic, o procedură deopotrivă mistică și umanistă** care transpare din întreg fondul arhivistic Aldo Rossi, fie că este vorba despre teorie, practică, schițe sau fragmente de texte nepublicate.

Ereditatea etosului și a spiritului, și nu doar a manierei, stilisticii sau metodei, aduce deci argumente în favoarea cuprinderii tuturor acestor ecouri ale *„proiectului Aldo Rossi"* sub titulatura unei **„moșteniri" *stricto sensu*.** Este vorba așadar în sens literal despre încredințarea unei succesiuni testamentare care transcende intervalul limitat al vieții autorului și care, totodată, aduce în discuție inevitabila problematică a finitudinii vieții. Anticiparea morții este deci condiția formulării conștiente a **proiectului de sine, *causa sui,*[531]** proiectul personal ca scop și cauză în sine, un răspuns firesc la certitudinea propriului sfârșit. Din acest motiv, tema morții pe tot parcursul studiului de față este un lucru natural, ea nu se ivește în discursul *rossian* ca o povară nefastă, ci este pusă împreună cu considerațiile despre viață, copilărie și fericire într-un mod firesc.

Ernest Becker, autor deja amintit în eforturile de a înțelege personalitatea lui Rossi și particularitățile proiectului *rossian,* susține că un *„proiect al nemuririi"* durabil nu se poate fundamenta doar pe legile rațiunii și că pierderea treptată a credinței a adus deznădejdea substituirii cu împovărătoare iluzii.[532] În cazul lui Rossi, garanția rezistenței unui astfel de proiect este pe de-o parte consolidată de **trăsăturile ritualice** ale modului său de lucru și de **maniera aproape religioasă** în care se raportează la profesie; Rossi însuși face aluzii subtile la aceste caracteristici ale metodei sale[533], iar o posibilă explicație pentru acest tip de

[531] Sintagma în limba latină se referă la un lucru definit prin sine însuși. În științele sociale și psihologie (Spinoza, Freud, Sartre etc.), aceasta se referă la un așa-numit „recipient al nemuririi", un anume lucru capabil să suscite semnificații și înțelesuri dincolo de propria-i viață. În accepțiunea lui Becker, *causa sui* poartă și numele de „proiect al nemuririi" și se referă la o centrare simbolică asupra sinelui prin confecționarea lucrului care poate dăinui pentru eternitate. Acest proiect devine materializarea noțiunii de moștenire și, chiar în sens religios, a vieții de apoi, receptaculul-vector și vehiculul care asigură dimensiunea transcendentală a sinelui. – Ernest BECKER, *The Denial of Death,* The Free Press, Macmillan Publishing Co, New York, USA, 1973

[532] *„Modernitatea ne-a lăsat moștenirea unor amintiri copleșitoare și a unor fatale rebuturi… a ucis toți zeii și toate miturile trecutului nepunând nimic în loc"* – Luca MOLINARI, extras din cartea lui Carmelo BAGLIVO, Disegni corsari, Libria, Melfi, 2014, p. 48

[533] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 37

abordare poate fi legată și de educația sa catolică din primii ani de viață.[534] Pe de altă parte însă, succesul proiectului *rossian* se datorează în mod evident și **personalității / prezenței sale fermecătoare,** un cumul de coordonate care au construit de-a lungul timpului o aură de seducție în jurul conținutului profesional oricum nou și provocator.

Înaintea investigării amănunțite a felului în care moștenirea *rossiană* s-a reflectat în personalitatea și metoda de lucru a celor contaminați de această iradiere (continuatori declarați ai proiectului *rossian,* sau afiliați mai mult sau mai puțin conștienți la acest filon teoretic), vor fi amintite câteva considerații făcute pe marginea a patru imagini din colecția arhitectului de crochiuri cu *„interioare"*: ***„Tre amici con cane conversando"*** (1989), ***„Una lettera"*** (1990), ***„Interno con stampa"*** (1991), și ***„Yellow pages"*** (1993) – în spiritul **unui succint omagiu teatral** dedicat memoriei arhitectului pentru care orașul a fost *„marele teatru al vieții"*. Înaintea acestui exercițiu imaginar, se va admite scenariul conform căruia ordinea cronologică a schițelor nu este întâmplătoare, ba chiar oferă indicii cu privire la ordinea desfășurărilor scenice și la felul în care acestea se determină, în timp, una pe cealaltă, în sensul și direcția unui montaj coerent.

Numele acestui scurt episod de dramaturgie diletantă este ***„Vanitas"***[535], iar întregul experiment este o confabulație de scenografii articulate pe baza unei asamblări de imagini prestabilite extrase ca atare din arhiva de desene a lui Aldo Rossi,[536] un act în patru scene care capătă forma unui ***capriccio***[537], o „alegorie sacră"[538] *rossiană* care vorbește, la fel ca proiectele lui Rossi, nu despre arhitectură în mod explicit, ci despre viață și moarte, despre fericire și tristețe, sau despre copilărie și joacă.

[534] Aldo Rossi a făcut atât școala primară cât și liceul în cadrul unor școli catolice. A fost dintotdeauna fascinat de promenada procesională și altarele cu diorame de pe *I Sacri Monti,* dar și de statuia colosală a lui San Carlo Borromeo din Arona *(„San Carlone").* Unele dintre cele mai importante ancore ale imaginarului *rossian* au avut legătură cu personajele și locurile acestui univers catolic contra-reformist.

[535] Operă de artă simbolică a cărei principală temă este certitudinea morții și efemeritatea vieții – *Ars Moriendi, Danse Macabre, Memento Mori.* Există o similitudine implacabilă între picturile de acest tip – de obicei naturi moarte alcătuite din grupări curioase de artefacte – și multe dintre schițele cu obiecte desenate de Aldo Rossi de-a lungul vieții.

[536] Un experiment similar atât exercițiilor practicate de membrii grupului OuLiPo, cât și metodelor auto-limitative și cvasi-aleatorii de tip *„cadavre exquis",* specifice procedeelor artiștilor suprarealiști.

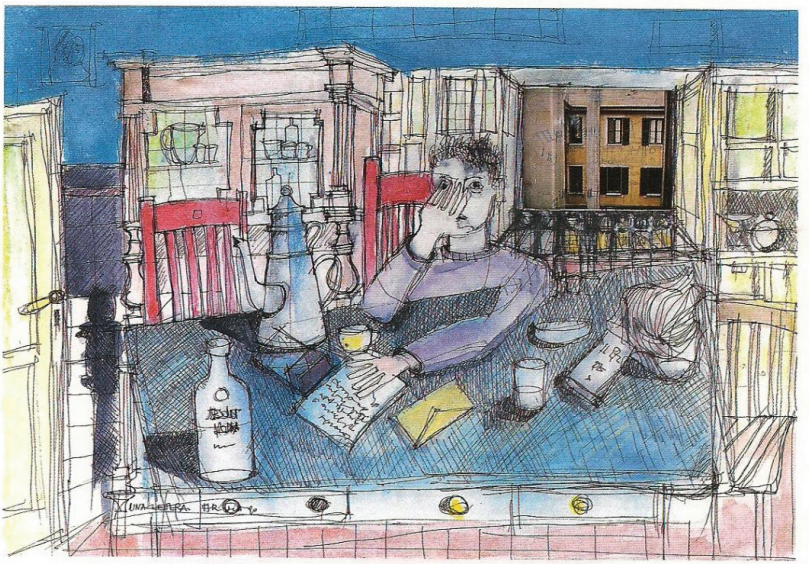
[537] În artă, dar mai ales în pictură, capriciul (limba italiană: capriccio) denumește o operă care ilustrează o recompunere fantastică de artefacte, obiecte, clădiri, ruine, personaje și peisaje, o punere laolaltă fictivă, imaginată, care s-a dezvoltat ca manieră de lucru în perioada renascentistă/barocă (sec. XV-XVI) și a continuat să se dezvolte sub diferite forme în perioada romantică (sec. XVIII- XIX).

[538] Unul dintre cele mai renumite și remarcabile exemple de alegorie sacră este *„Allegoria Sacra"* pictată de Giovanni Bellini (cca. 1490 – 1500).

Scena I pune în fața noastră trei prieteni care împart o sticlă de cognac așezați în jurul unei mese pe faimoasele scaune *„Milano”* proiectate de Aldo Rossi. Unul dintre cele patru scaune roșii este lăsat liber și întors către privitor... Poate că Rossi s-a ridicat de la masă să-și fotografieze cei trei buni prieteni, capturând astfel momentul, sau poate că toți trei încă așteaptă venirea cuiva. Ceasul *„Momento”* fixează ora la care se petrece evenimentul, 22:40, iar aproape de marginea ramei distingem vag prezența unui câine, crochiul imprecis unui al cincilea scaun, și scrinul pentru scrisori, *„Carteggio”,* prezență străvezie care pare să anticipeze misterul următoarei scene.



Scena a II-a ni-l arată, presupunem, pe Aldo Rossi în biroul său scriind o scrisoare și ascunzându-și fața, salutând privitorul, sau poate chiar luându-și adio... Vedem pe masă o cafetieră franțuzească veche din tablă emailată, un pachet de țigări Marlboro și o scrumieră, plicul care așteaptă să primească scrisoare încă neterminată, o sticlă de vodcă pe jumătate goală, un pahar, o carte de buzunar și ceea ce pare a fi o sacoșă. În cameră mai sunt două vitrine cu veselă de o pare și de alta a biroului. Pe fereastră poate fi recunoscută imaginea curții interioare a clădirii în care se afla biroul lui Rossi; par să fie primele ore ale unei dimineți abia ivite după o noapte lungă...



Scena a III-a revine la tabloul din începutul actului, însă dintr-o perspectivă inversă. Se vede orașul prin fereastra deschisă, distingem fațada unei clădiri care pare a fi Palatul Ducal din Urbino, un baptisteriu, o campanilă, un oraș analog... Un bec atârnă din tavan și o stampă cu secțiunea proiectului pentru Bonnefantenmuseum din Maastricht stă agățată pe perete lângă fereastră. De partea cealaltă a mesei observăm un copil care ține o jucărie în mână. Pe masă, sticla de vodcă stă, acum goală, alături de o carafă de vin și ceea ce a mai rămas din sticla de cognac. O vază cu flori și-a făcut loc în mijlocul mesei, iar printre toate acestea apar indicii despre ceea ce pare să fi fost o discuție pătimașă despre arhitectură și meșteșug, *„Bauen ist eine Lust”*[539], presărată cu considerații asupra tragediei existențiale, *„Faust”*[540], și cu episoade de o banalitate cotidiană, *„Corriere della Sera”*[541]. Personajele din seara precedentă nu mai sunt de găsit, însă pare că puștiul care aleargă printre scaune și dă viață unei scene înghețate în timp este chiar *Faust*... Fausto Rossi, fiul arhitectului milanez.

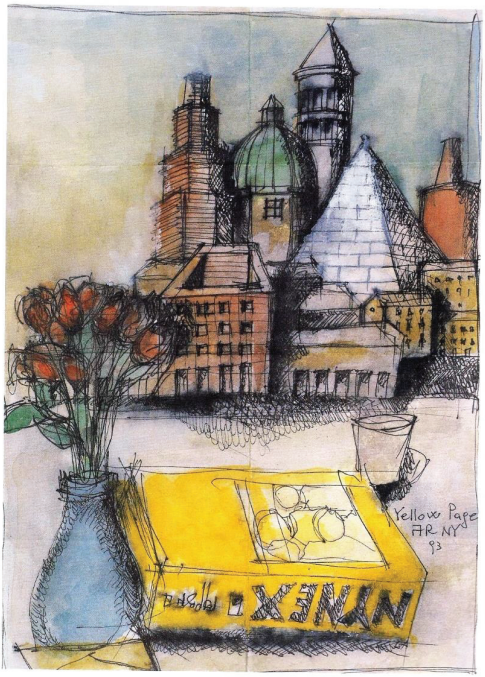


[539] Ulrich NAGEL – Bauen ist eine Lust...: Sprüche, Gedichte, Lieder und Bräuche (A construi este o plăcere...: zicători, poezii, cântece și obiceiuri) – cartea pe care Rossi o menționează în ultimul jurnal din seria „caietelor albastre” – Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 47 (decembrie 1991) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992

[540] Johann Wolfgang von GOETHE, Faust. Eine Tragödie, 1790, tradusă în limba română de Lucian Blaga) – Faust, Humanitas, București, 2015

[541] *Corriere della Sera* – cotidian popular din Italia

Scena a IV-a, ultima din această serie, încadrează din nou biroul lui Aldo Rossi, de data aceasta în încadratura strânsă a unei naturi moarte *morandiene.* Pe masă se poate vedea o vază cu trandafiri roșii și o ceașcă de cafea. Inventarul complet de arhitecturi, care de obicei se găsea pe masă printre sticle și cafetiere, stă acum grupat în partea din dreapta sus a tabloului – orașul de pe marginea mesei. Pe masă, lângă vaza cu trandafiri roșii, în interiorul paginilor aurii ale companiei americane de telefonie NYNEX, stau adunate ca într-un columbar numele milioanelor de personaje care alcătuiesc simbolic memoria colectivă a orașului. Lucrurile sunt clasificate atent și ordonate taxonomic, viața este desprinsă de teatrul ei, îndepărtată de oraș și așternută în foile cărții... în același timp, orașul deposedat de viață stă acum abandonat și îndepărtat; orașul devine marele cimitir aflat la orizont. Un ultim detaliu adumbrește întreaga scenă - sub vaza de pe masă stă plicul cu scrisoarea din scena a doua, biletul de adio, poate testamentul... moștenirea!



Dimensiunea coincidenței dintre actul teatral propus și atitudinea *rossiană* față de viață și moarte, față de oraș, arhitectură și obiect, este incontestabilă. Scopul episodului dramaturgic pe care asamblat anterior este însă acela de a evidenția **limitele la care poate fi întins procesul relativizării pe parcursul actului critic** față de opera lui Rossi.[542] În mod evident, episodul ***„Vanitas"*** trebuie privit în contextul desprinderii sale confortabile de rigorile oricărui cadru academic/științific limitativ, ca **un test în mediul controlat al unei sfere de sticlă**, o Fedoră domestică. Ce este însă cu adevărat fascinant în astfel de situații, este capacitatea unor asemenea digresiuni de a se afla la câteva procedee distanță de enunțarea unei teorii a arhitecturii, sau chiar de elaborarea unui proiect de arhitectură. Până la urmă, cât de departe de teoriile lui Rossi este imaginea din scena a IV-a care transmite, într-o manieră criptată, faptul că **toate arhitecturile aparțin nu doar fanteziilor private și memoriei afective a arhitectului, ci, în final, toate acestea se revarsă înapoi în receptaculul memoriei colective** a tuturor locuitorilor orașului, fie ei trecuți, prezenți, sau viitori.

Deși poate părea un derapaj, acest moment dramaturgic imaginar nu este decât un **episod biografic contrafactual, analog biografiei reale a arhitectului,** o situație posibilă, dar aflată într-o **incertă suspendare suprarealistă.** În fapt, această încercare de a schița evenimente imaginare ale vieții arhitectului nu este cu nimic diferită de tentativa lui Rossi de a ilustra, în introducerea celei de-a doua ediții a variantei în limba italiană a cărții *„Arhitectura Orașului",* **ipoteza orașului analog** prin imaginea fantastică, dar plauzibilă, a Veneției lui Canaletto recompusă din proiectele lui Andrea Palladio. Vor fi lăsate deoparte pentru moment considerațiile făcute pe marginea episodului autobiografic analog pentru a se reveni ulterior asupra lor, sub o altă formă, spre sfârșitul acestui capitol.

Rossienii **– moștenirea academică**

Ținând cont de cele prezentate până acum, dar cu conștiința faptului că opera completă Aldo Rossi are dimensiuni colosale care permit infinite recombinări, realcătuiri și reinterpretări în scopul constituirii de noi enunțuri teoretice și noi proiecte de arhitectură, se va încerca o clasificare a așa-numiților ***rossieni***[543] după criterii nu foarte rigide. Acest demers nu are pretenția de a acoperi tot spectrul de hibridări *rossiene* și, mai ales, trebuie înțeles faptul că nu diminuează în vreun fel opera și aportul personal al arhitecților care vor fi asimilați

[542] Actul relativizării operei lui Rossi în funcție de interpreții ei apare chiar și în cazul lui Peter Eisenman, iar acest lucru este imediat sesizabil în introducerea scrisă pentru *„Arhitectura orașului" – „Peter Eisenman a mers până într-atât de departe încât să susțină că, pentru Rossi, orașul european a devenit o „casă a morților", lucru care nu transpare atât de categoric și fatal din scrierile și lucrările lui Rossi. În final, Eisenman nu face decât să-și grefeze propriul „cinism și pesimism" peste ipotezele și teoria arhitectului italian, un personaj nici pe departe cinic și pesimist."* – Diane GHIRARDO, „Aldo Rossi In the United States: A Meditation on Artifacts over Time", *ACSA International Conference,* Rome, 1999

[543] Termenul este folosit adesea de unii dintre criticii lui Aldo Rossi; un studiu important despre așa-numiții *rossieni* este cel elaborat de Chiara VISENTIN, „Aldo Rossi, I rossiani e il recupero della memoria" (Aldo Rossi, rossienii și recuperarea memoriei), *Architettura dell'eclettismo. Esiste un eclettismo contemporaneo? Moderno e postmoderno,* Liguori Editore, Napoli, 2018

categoriilor pe care le propunem. Desigur, un astfel de studiu se poate extinde până la a clasifica întreaga arhitectură din ultima jumătate de secol în funcție de afinitățile cu *„proiectul Aldo Rossi”*, însă acest lucru ar putea fi excesiv. Studiul se va limita deci cu precădere la influențele directe pe care arhitectul italian le-a exercitat asupra anumitor personalități marcante ale profesiei,[544] asupra arhitecților alături de care a lucrat în cadrul propriului birou, dar mai ales asupra unor anumite orientări, *„școli”,*[545] prin seriile de **conferințe, expoziții, cursuri, întâlniri și discuții** – fragmente ale unui patrimoniu imaterial cu o valoare aparte tocmai prin faptul că s-a constituit sub condiția fragilă a întâmplării efemere, ca o traducere a acestei moșteniri într-o tradiție orală. În ciuda notițelor, adnotărilor, fotografiilor sau înregistrărilor care le pot reconstitui, evenimentele propriu-zise rămân eminamente irepetabile și intraductibile, situația unui ***„locus solus”*** al arhitecturii ca meșteșug, ca ucenicie sub autoritatea unui maestru.

Clasificarea așa-numiților *„rossieni”*, sau a unor pretinse școli de gândire *„rossiană”,* depinde foarte mult de fondul istoric/cultural preexistent pe care acestea s-au grefat **(F.0.)**, dar mai ales de referirile lor fie la teoria arhitectului italian **(A.R.t.)**, fie la arhiva imaginarului acestuia **(A.R.i.)**; ordinea asimilării celor două s-a dovedit a fi esențială pentru ecourile și reverberațiile ulterioare din teoria și practica profesiei. Urmând structura bipartită a cercetării, trebuie numite aici și cele două importante *„școli” rossiene* de gândire*:* ***„școala elvețiană”*** (nucleul Ticinez și ETH Zürich) și ***„școala americană”*** (Institutul pentru Arhitectură și Studii Urbane din New York, Universitatea Harvard, Universitatea Yale, Universitatea Cranbrook, Universitatea Cornel etc.).

Deși poate părea paradoxal, direcția unei *„școli italiene”* influențate de Aldo Rossi este dificil de formulat și urmărit; o oarecare fragilitate în legăturile sale academice cu mediul universitar italian s-a simțit dintotdeauna în cariera didactică a arhitectului și încă transpare din școlile din peninsulă.[546] De asemenea, o interpretare similară celei care polarizează cele două *„școli”* se dovedește a fi valabilă și în situația celor două avanposturi ale practicii profesionale a lui Aldo Rossi: cea din **Milano – *„atelierul”*** (Via Maddalena, 1969-1989; Via Santa Maria alla Porta, 1989-1997) și cea din **New York** – ***„biroul”*** (Manhattan, 1984-1997); acestea vor fi parte a unui subcapitol separat care va investiga și o anume modificare a tehnicii de proiectare și de redactare a proiectelor.

[544] Sursele bibliografice pe care se fundamentează o bună parte din acest capitol sunt articole și publicații scrise de foști colaboratori de-ai lui Rossi, cercetători, critici și istorici ale căror nume sunt nelipsite din publicațiile dedicate arhitectului italian: Alberto Ferlenga, Kurt Walter Forster, Diane Ghirardo, Chiara Visentin etc.

[545] Folosim aici termenul de „școală” nu în sensul unor instituții de învățământ propriu-zise, ci în sensul unor „școli de gândire”, sau în cel al unor „școli de proiectare” apropiate metodei și teoriei *rossiene.*

[546] În baza unor interacțiuni proprii cu studenți din Italia, am observat că Aldo Rossi este încă un personaj nu foarte vehiculat în facultățile de arhitectură, mai ales prin comparație cu alți arhitecți italieni de renume: Carlo Scarpa, Renzo Piano etc.

Școala elvețiană – proiectul autonom

HELV: F.0 → A.R.t. → A.R.i.?/R.V.

Școala de arhitectură din Elveția[547] anilor 1970 se afla în situația unei suprasaturări a profesiei cu preocupări exterioare disciplinei: politică, economie, sociologie, antropologie etc. Fantoma aspirațiilor moderniste încă plana deasupra mediului academic, deși profesia se afla deja sub asaltul realității inevitabile a unei dezvoltări accelerate și greu de controlat: ansambluri pentru clădiri de birouri, mari centre comerciale, proiecte colosale de infrastructură etc. Similar situației din Italia, deci pe fondul unei acerbe și declarate reticențe față de imperativul idealului capitalist înfăptuit prin orice mijloace și cu orice preț, mediul universitar și elita culturală părea cvasi-coagulată în jurul unor grupări socialiste. Acest lucru era valabil și pentru arhitecții din cantonul elvețian Ticino; mulți dintre ei fie aveau afinități socialiste, fie erau afiliați în mod direct și deschis Partidului Socialist Autonom (PSA)[548].

Din grupul ticinez făceau parte profesori și asistenți din cadrul ETH Zürich: Flora Ruchat, Mario Botta, Luigi Snozzi, Livio Vacchini, Aurelio Galfetti, Fabio Reinhart, sau Bruno Reichlin. „Școala ticineză"[549] avea un atașament profund pentru tradiția raționalismului italian din prima parte a secolului al XX-lea[550] și dorea să invite la Zürich un profesor din Italia cu o astfel de formație, dar care să aibă și experiență practică, nu doar fondul teoretic potrivit. Aldo Rossi tocmai fusese înlăturat din corpul pedagogic al Politehnicii din Milano în data de 23 noiembrie 1971, prin ordin ministerial. Această nefericită conjunctură i-a permis ca, în intervalul 1972-1975, să predea ca profesor la ETH Zürich. După această perioadă, Rossi a mai fost invitat încă o dată și în anul universitar 1976-1977.

Refuzul dogmatic al tradiției era o trăsătură fundamentală a Mișcării Moderne; Rossi se străduiește să restabilească legăturile profesiei cu moștenirea ei istorică, aducând adesea critici bine argumentate „funcționalismului naiv" al modernișilor. Preocupările lui pentru recuperarea orașului și privirea anistorică asupra precedentelor arhitecturale care alcătuiesc patrimoniul profesiei au culminat cu observațiile legate de **autonomia arhitecturii ca disciplină auto-referențială.**

[547] Este vorba aici exclusiv despre ETH Zürich

[548] Tita Carloni, spre exemplu, a fost arhitect și membru PSA (Partidul Socialist Autonom). A făcut parte din guvernul cantonal din Ticino și a facilitat realizarea mai multor proiecte de școli și a altor proiecte sociale în zonă.

[549] Existența unei eventuale „școli ticineze" de arhitectură, sau a „grupului ticinez"ca practică și teorie de arhitectură cu un sistem coerent și cvasi-unitar de gândire este o ipoteză încă discutabilă în istoria recentă a arhitecturii, având în vedere că inclusiv membrii acesteia o contestă uneori. Totuși, având în vedere faptul că este un subiect mai degrabă secundar al prezentei lucrări, o să continuăm să folosim acest tip de sintagme deja consacrate pentru a putea identifica mai ușor generația de arhitecți la care se face referire – Luigi Snozzi, Livio Vacchini, Aurelio Galfetti, Tita Carloni, Flora Ruchat, Fabio Reinhart, Bruno Reichlin, Mario Botta etc.

[550] Gruppo 7, MIAR etc.

Momentul venirii lui Rossi în Elveția a avut un impact zguduitor asupra generației de studenți din anii 1970 care sunt acum, la rândul lor, profesori și arhitecți de renume.[551] Se spune chiar că Aldo Rossi a fost cel care *„le-a pus din nou creionul în mână arhitecților"*[552]. Trebuie să trecem în revistă și faptul că, în paralel cu filiera „anti-modernistă" adunată în jurul lui Rossi, în Elveția s-a coagulat și un curent cultural ce poate fi asimilat unui tip de „regionalism critic"[553] *avant la lettre,* o modificare în interiorul profesiei care l-a avut ca prim protagonist pe Rudolf Olgiati, iar mai apoi pe arhitecți ca Peter Märkli sau Peter Zumthor. Acest drum paralel mai puțin academic și eclatant și mai mult înrădăcinat într-o apetență pentru meșteșug, este inseparabil de tradiția constructivă elvețiană și poate face obiectul unei interesante cercetări separate.

Revenind la filonul ereditar declanșat odată cu venirea lui Rossi în Elveția, trebuie spus că, în anii dintre prima și cea de-a doua colaborare a acestuia cu ETH Zürich, două personaje foarte importante în consolidarea noii școli au fost Fabio Reinhardt și Bruno Reichlin. Cei doi erau asistenți universitari, colaboratori și buni prieteni ai lui Rossi și se ocupau adesea de traducerea și tehnoredactarea cursurilor și a prelegerilor lui în limba germană. În perioada în care Rossi a lipsit din școala din Zürich, Fabio Reinhardt și Bruno Reichlin au continuat să predea în direcția stabilită de el. În tot acest interval, Aldo Rossi i-a avut ca studenți pe Roger Diener, Christian Sumi, Marcel Meili, Miroslav Sik, Jacques Herzog și Pierre de Meuron – acești arhitecți vor fi numiți „Generația I" în cadrul studiului prezentat.

Miroslav Sik este arhitectul care a dus moștenirea *rossiană* un pas mai departe, în sens pedgogic și, de asemenea, personajul în jurul căruia s-a coagulat sintagma *„Analoge Architektur",* un concept care a trecut dincolo de evidenta sa descendență *rossiană* și a ajuns să descrie un ansamblu mai complex de lucruri care părea să integreze un sentiment subtil de melancolie și o atmosferă elvețiană autentică, diferită de aura profund mediteraneeană simțită adesea în proiectele lui Rossi.

Proiectele studenților lui Miroslav Sik care au fost expuse sub frontispiciul *„Analoge Architektur"* la Architektur Forum din Zürich în 1987 prezentau o iconografie ce amintea de influențele *rossiene* (Edward Hopper sau Giorgio de Chirico), dar și mult mai recenta cultură pop, sau chiar de „noua mitologie" din benzile desenate Marvel/DC. Din lista de studenți care și-au expus proiectele în cadrul acelei expoziții, merită numiți următorii: Conradin Clavuot, Quintus Miller, Andrea Deplazes, Christian Kerez și Valerio Olgiati – acești arhitecți vor fi numiți „Generația a II-a". Se prefigura astfel proiectul analog elvețian care urma să se îndrepte treptat spre o nouă formă de autonomie diferită fundamental de cea revendicată cu 15 ani înainte de Aldo Rossi, însă în mod evident tributară ei. Aici putem

[551] Adam CARUSO – „Whatever Happened to Analogue Architecture", *AA Files no. 59*, London, UK, 2009, p. 74-75

[552] Elli MOSAYEBI, profesoară în cadrul ETH Zürich și fostă absolventă (2003) într-un interviu acordat lui Tim VAN DER STEEN în 2016 despre istoria recentă a școlii elvețiene de arhitectură – Tim VAN DER STEEN, *A podium dor architecture students by learning from Swiss architect Peter Märkli,* 2019

[553] Sintagma „regionalism critic" a fost folosită de Kenneth Frampton pentru a descrie ceea ce el numește „arhitectura rezistenței" și se referă la un curent arhitectural care refuză o poziție categoric aliniată la curente/tendințe/mode/stiluri, pledând pentru o investigare a resurselor locale și o ancorare în contextul cultural și geografic specific. Nu este vorba însă despre o simplă elogiere a arhitecturii vernaculare, ci despre o poziție critică specifică arhitecturii culte – Kenneth FRAMPTON, *Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance,* Seattle Bay Press, 1983

observa rădăcina prestigioasei școli elveține de arhitectură împărțită astăzi, din punct de vedere pur administrativ, în binomul ETH Zürich – Accademia di Architettura di Mendrisio.

În această linie „dinastică" de arhitecți care stau mai mult sau mai puțin sub influența lui Aldo Rossi, trebuie să mai introducem un aspect esențial care a fost o componentă determinantă în cazul ambelor „școli". Este vorba de arhitectul american **Robert Venturi (R.V.)** care a publicat cartea *„Complexitate și contradicție"*[554] în același an cu *„Arhitectura orașului",* iar șase ani mai târziu, în 1972, o a doua carte intitulată *„Lecția Las Vegas"*[555]**,** alături de Denise Scott Brown și Steven Izenour. Este interesantă imaginarea unei ipoteze alternative, un parcurs diferit al istoriei și teoriei arhitecturii recente în situația în care, o dată cu cea de-a doua carte a lui Venturi, Rossi ar fi publicat *„Orașul analog",* o carte care s-a dizolvat în eseuri, articole și note din jurnale. Contribuția lui Venturi este importantă pentru înțelegerea pregnantei componente iconografice, dar și a tendinței către extinderea discursului despre oraș asupra zonelor suburbane și periferice, o „specie" de oraș pe atunci încă nouă și, totodată, un rebut inopinat și controversat al capitalismului, condamnat chiar și astăzi la dezagregare și ignoranță.

Înainte de a vorbi mai în amănunt despre exponenții celor două generații menționate anterior, va fi expusă, sub forma unei ecuații simplificatoare, ordinea lucrurilor care a determinat transformarea „proiectului Aldo Rossi" într-un proiect elvețian complet nou. Astfel, peste fondul preexistent **(F.0.)** s-a grefat mai întâi proiectul teoretic al lui Rossi în varianta lui incipientă **(A.R.t.),** iar peste toate acestea s-a așternut aproape insesizabil un fond imagistic încă nedefinit al arhitectului italian **(A.R.i.?),** în paralel cu un discurs *venturian* despre oraș **(R.V.)** care, în schimbul focalizării pe structurile principale care alcătuiesc patrimonial orașul istoric și memoria sa colectivă, era îndreptat mai degrabă către cercetarea naturii problemelor lui mai recente ca problematica ideologiei capitaliste, creșterea urbană accelerată și periferia.

G1 - Jacques Herzog și Pierre de Meuron

Ecourile *„Rossiene"* ale primei generații sunt identificabile în lucrările timpurii ale lui Jacques Herzog și Pierre de Meuron. Se poate observa imaginea unor arhitecturi familiare, însă întotdeauna cu o infuzie subtilă de radicalitate și alienare, uneori poate chiar o doză ascunsă de ironie, bine-cunoscutul procedeu aflat la îndemâna oricărui „postmodernist". Acest raport dintre familiaritate și bizarerie se modifică treptat până în punctul în care arhitectura celor doi arhitecți trece din zona de confort a autonomiei ei prin sine, în tabăra culturii pop și a artei nonfigurative.

Începând cu anii 1990, proiectele atelierului Herzog & de Meuron dobândesc afinități recunoscute și declarate cu arta minimalistă (Sol LeWitt, Max Bill etc.), atingând dimensiunile abstracte ale așa-numitei „arte concrete". În 1996, în cadrul celei de-a XIV-a

[554] Robert VENTURI, Complexity and Contradiction in Architecture, MoMA, New York, 1966
[555] Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN, Steve IZENOUR, *Learning from Las Vegas,* MIT Press, 1972

ediții a Trienalei din Milano, noua arhitectură elvețiană este prezentată în cadrul expoziției „Tradiție minimală". Această înlănțuire genealogică întinsă pe parcursul a două decenii (de la venirea lui Aldo Rossi și până la momentul expoziției din 1996) stă mărturie pentru îndepărtarea treptată a proiectului Herzog & de Meuron de particularitățile proiectului *rossian.* Acest parcurs stabilește premisele celei de-a doua generații de arhitecți, cea indirect tributară lui Rossi.

G2 – Christian Kerez și Valerio Olgiati

Este dificil să mai fie vorba, în cazul celei de-a doua generații, despre o descendență clară pe filiera Aldo Rossi mai departe de proiectele de școală îndrumate de Miroslav Sik sub egida *„Analoge Architektur".* Radicalitatea primelor proiecte ale arhitecților Christian Kerez și Valerio Olgiati este mai degrabă comparabilă cu arhitectura primei generații; acest lucru se explică poate și prin faptul că la momentul la care Kerez și Olgiati proiectau primele lor case, Herzog & de Meuron și Roger Diener deja își transferaseră centrul de interes înspre o nouă direcție.

Un lucru diferit și interesant de urmărit la cea de-a doua generație este refuzul deliberat al apelului la formele de artă nonfiguративă ca depozitar de referințe și maniere de reprezentare. Ceea ce pentru prima generație reprezenta un semn al potrivirii arhitecturii cu celelalte arte este acum considerat acum a fi secundar profesiei. Acest lucru dovedește intenția repoziționării și mai categorice pe drumul autonomiei profesiei. De această dată însă, căutarea este de o cu totul altă natură, un fel de austeritate autoimpusă, un proces care nu se mai lasă sedus de concordanța cu alte domenii creative (pictură, sculptură, literatură) și nici de bogata alcătuire patrimonială a profesiei (precedente, tipologii, modele, memorie colectivă). De fapt, este vorba despre căutarea unui „grad 0" al arhitecturii similar celui căutat de Roland Barthes în literatură[556], un adevăr esențial al profesiei ca simplu act constructiv – arhitectura este deci, mai întâi de toate, construcție, eforturi statice și adăpost. Autonomia arhitecturii își caută resurse în alcătuiri structurale și spațiale elementare, aspirând spre un alt tip de raționalitate care trece dincolo de semn/gramatică/limbaj, refuzând să facă referire la un anume spirit al epocii, sau să răspundă just noilor asamblaje socio-politice și economice. De fapt, această nouă atitudine cvasi-nihilistă propune premisele unui nou proiect care își va căuta mai târziu definiția și chiar manifestul - *„Arhitectura non-referențială"* (Valerio Olgiati).

[556] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture,* Seuil, Paris, 1953

USA: F.0 → R.V. → A.R.i./A.R.t?

Dacă „anti-modernismul" elvețian era un demers eminamente intelectual și ideologic, la începutul anilor 1970, în Statele Unite ale Americii se trâmbița definitiv, în sunete asurzitoare, eșecul și colapsul propriu-zis al Mișcării Moderne și al oricăror aspirații ale acesteia de a rezolva problemele sociale ale periferiei urbane de peste Oceanul Atlantic. Demolarea în 1973 a ansamblului rezidențial de locuințe ieftine Pruitt-Igoe, proiect construit după principiile *„Ville Radieuse"*, dar devenit în timp focar de probleme grave sociale, a fost clamat drept simbol al disoluției definitive a arhitecturii moderne.[557] Incapacitatea principiilor moderniste aplicate în proiect de a rezolva probleme sociale s-a suprapus pe fondul unei culturi americane pentru care orice ideologie de stânga era suspectă și provoca chiar aversiune. Înlocuirea idealului social/socialist cu unul populist a devenit așadar o coordonată importantă a contextului politic de pe continentul american în următorii ani.

În contextul acestui cadru socio-politic, este dificil să simplificăm mozaicul complex de arhitecturi care pulsa în Statele Unite ale Americii, cultura „Lumii Noi" fiind de mult timp suficient de puternică încât să poată urma un parcurs propriu, paralel celui european și mult mai efervescent. Repertoriul vast de arhitecturi făcea salturi enorme de la mișcări radicale analoge grupurilor Superstudio și Archigram, până la curioși „noi moderniști" care reproduceau cu eficacitate aproape industrială turnuri de sticlă *miesiene.* În acest repertoriu formal cuprinzător puteai găsi cu ușurință exemple de arhitectură high-tech sau modele de istoricism mimetic, dar și arhitectura recent inauguratelor capodopere ale lui Louis I. Kahn, obiecte de o sublimă atemporalitate.

Trei cărți importante publicate în acea perioadă au pregătit fundamentul teoretic pentru „anti-modernismul" care clocotea și anunța premisele unui nou stil: *„Moartea și viața marilor orașe americane",* Jane Jacobs, 1961, *„Complexitate și contradicție",* Robert Venturi, 1966, și *„Limbajul arhitecturii post-moderne",* Charles Jencks, 1977. În tot acest context greu-descifrabil, **Peter Eisenman** se afla în prima linie a dezbaterilor; el a fost, totodată, cel mai avid și dedicat susținător al lui Aldo Rossi și s-a străduit prin toate mijloacele aflate la dispoziție să-i asigure arhitectului italian renumele.

Dat fiind acest statu-quo greu de cuprins al continentului american, o situație de o complexitate greu comprehensibilă și incomparabilă celei din mica grupare de cantoane elvețiene, sosirea lui Rossi a fost greu perceptibilă inițial. Cu toate acestea, cu sprijinul **Institutului pentru Arhitectură și Studii Urbane din New York**, al cărui director era Eisenman, arhitectul italian a reușit să-și popularizeze teoriile și proiectele prin serii succesive și chiar adevărate turnee de prelegeri, susținute în cadrul celor mai importante facultăți de arhitectură.

[557] *„Arhitectura modernă a murit în St. Louis, Missouri pe 15 iulie 1972 la orele 3:32 (aproximativ)."* – faimoasa declarație a lui Charles JENCKS, arhitectul considerat a fi unul dintre personajele importante ale momentului postmodern în arhitectură

Influența lui Rossi în Statele Unite a parcurs un drum invers față de „școala elvețiană" – imaginile proiectelor au ajuns peste ocean cu aproape un deceniu înaintea traducerii primelor sale articole și eseuri, și chiar înainte de traducerea *„Arhitecturii orașului".* Cheia acestei luări în posesie premature a reprezentărilor proiectelor lui Rossi a fost **deja-instaurata hegemonie a „postmodernismului"** și, parțial și datorită acestui fapt, Rossi a fost mai întâi înțeles prin asocierea la teoriile formale de căutare a unui nou stil, omologii săi americani fiind mai puțin interesați de oraș în accepțiunea și tradiția sa europeană.

Instrumentele descifrării și asimilării reflexe a limbajului alcătuit din geometrii și culori primare erau deja pregătite și, în ciuda eforturilor lui Peter Eisenman de a atașa acestei noi iconografii teoria corespunzătoare imaginarului *rossian,* arhitectul italian a fost mai degrabă înțeles după criteriile autohtone. Așadar, a primat **imaginea**[558], și nu semnificația sau substratul teoretic. Nu a fost niciodată vorba despre noțiunea de *„locus"* și despre elementele bine determinate care îl alcătuiesc ca parte integrantă a orașului, tradiția americană fiind atunci obișnuită mai degrabă cu conceptul de *„contextualism".*

Din acest punct și până la pleiada de copii *rossiene* răspândite atât printre proiectele studenților arhitecți din America, dar mai ales prin portofoliile stufoase ale păturii mediocre de practicieni, a fost un singur pas. Totuși, trebuie să adăugăm aici un aspect esențial care stă literalmente la fundamentul Statelor Unite ale Americii, anume faptul că, în fond, **„Noua Lume"** de peste ocean și-a consolidat cultura ca un proiect analog continentului-mamă, Europa. America a fost deci, încă de la început, un veritabil ***imitatio mundi,*** ca experiment misionar/colonial de civilizare forțată după reguli deja știute – lucru pe care Rossi însuși îl remarcă și chiar îl apreciază.[559]

Imitația și recursul la model este un *modus operandi* construit de-a lungul secolelor în Statele Unite și, de fapt, se poate spune că reprezintă o trăsătură principală a culturii de pe continentul american. În plus, **perseverența continuei repetiții, care urmează observației, analizei și luării în posesie a modelului**, este un proces revelator care, în mod inexplicabil poate, atinge rezultate diferite cu prilejul fiecărei reiterări. Repetiția, imitația, și, în cele din urmă, copia, simulacrul, sunt procedee pe care Rossi le-a perfecționat continuu în căutarea unei metode; totodată, este vorba despre mecanisme pe care arhitecții americani le-au adoptat în mod natural, în anticiparea și chiar în lipsa oricărei teorii și a oricărui „manual de utilizare" a proiectului *rossian.*

Dincolo de această apetență pentru copie și model, fondul preexistent american mai dispunea de o piesă importantă pentru înțelegerea acestui tip de *rossieni*, anume precedentul istoric al **arhitecturii palladiene/neo-palladiene,** care a fost piatra de temelie clasică a întemeierii Americii. Paralela dintre Palladio și Rossi, probată deja în capitolul precedent, dar și analogia dintre *palladieni* și *rossieni,* nu reprezintă doar speculații pur întâmplătoare.[560] Rossi vorbește adesea într-o manieră mai mult decât admirativă despre

[558] *„Era un fabricant genial de imagini"* – Massimo SCOLARI despre Aldo Rossi – extras din cartea publicată de Chiara VISENTIN, „Aldo Rossi, I rossiani e il recupero della memoria" (Aldo Rossi, rossienii și recuperarea memoriei), *Architettura dell'eclettismo. Esiste un eclettismo contemporaneo? Moderno e postmoderno,* Liguori Editore, Napoli, 2018

[559] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 46

[560] Subiectul este studiat îndeaproape tot de Chiara VISENTIN, „Un'opera palladiana", *Aldo Rossi a Borgoricco,* Il Poligrafo, Padova, 2009, p. 55

opera arhitectului din Vicenza, intuind chiar **procedee și mecanisme specifice arhitecturii analoge** în procesul *palladian* de **desacralizare iconografică a templului clasic** în numele popularizării și revendicării acestuia ca resursă formală pentru arhitectura faimoaselor sale vile.[561] La fel ca în cazul lui Rossi, arhitectura și proiectul *palladian* par să invite la ulterioare completări, adnotări și chiar imitări. În timpul conferinței susținute de Rossi chiar pe scena *Teatro Olimpico* din Vicenza, acesta afirmă cu deosebit curaj, în fața unui număr mare de renumiți istorici, că îi admiră pe *palladieni* și chiar îi apreciază ca fiind mai importanți decât Palladio însuși.[562]

Aderența imaginarului lui Rossi la imaginarul colectiv american se dovedește a fi așadar un proces natural. Trebuie să înțelegem că este vorba despre un loc în care neo-*palladianismul* a fost ridicat la rang de arhitectură oficială chiar de către unul din părinții confederației, Thomas Jefferson, cel pentru care arhitectura neoclasică poartă în America semnificația primei republici democratice.[563] Dincolo de stratul neo-*palladian*, Rossi se declară fascinat totodată de capacitatea metropolei New York de a se alcătui ca **impresionant oraș analog *„bozartist”***[564] sub forma unui colosal depozitar de stiluri și ordine arhitecturale. Devine clar astfel că, pentru Rossi, asimilarea repertoriului său formal, a imaginarului său, în imaginarul colectiv american și punerea lui laolaltă cu formele consacrate ale arhitecturii istorice, era o înaltă formă de flatare, un act reverențios și un omagiu. Această fantastică și neașteptată armonizare a biografiei profesionale a unui personaj cu istoria și cu felul de a se clădi al unui loc este cel mai bine surprinsă de Carlo Aymonino, un bun prieten al lui Rossi:

> *„Dacă, prin absurd, admitem ipoteza fantastică în care Aldo Rossi ar fi fost invitat să proiecteze un oraș nou, sunt convins că acest oraș ar fi fost similar planurilor de acum două secole ale primelor orașe americane: o rețea de străzi care să permită diviziunea justă a proprietății, o biserică așa cum este o biserică, o clădire publică a cărei utilizare este imediat evidentă, un teatru, un tribunal și locuințe private.”*[565]

În încheierea acestui subcapitol, se va încerca punerea laolaltă a celor expuse sub forma unei „ecuații” care să explice schematic genealogia a ceea ce a fost anterior numit drept „școala americană”, o școală a cărei filiație n-a fost compusă de generații de arhitecți omologe celor din „școala elvețiană”, dar care cu siguranță s-a conturat ca imagine fidelă a unui anume etos *rossian.* Se poate observa așadar că, peste fondul preexistent (**F.0)** s-au grefat mai întâi ideile lui Venturi despre un nou limbaj al complexității și contradicției (**R.V.)**, peste care a fost apoi asimilată arhiva iconografică a lui Aldo Rossi (**A.R.i)** fără vreo corespondență

---

[561] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 34
[562] Aldo ROSSI, „Lectio magistralis”, *Rivista del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio di Vicenza no. 13,* 2001, p. 8-13 – transcrierea conferinței publice a lui Rossi din septembrie 1996.
[563] Thomas Jefferson a fost arhitect și un foarte mare admirator al tradiției clasicismului palladian; două dintre cele mai impresionante lucrări ale lui sunt vila din Monticello, care pare a fi o variantă adaptată la tehnicile locale a vilelor lui Palladio, respectiv Rotunda Unviersității din Virginia, o copie fidelă a Panteonului din Roma.
[564] Rossi vorbește despre fascinația lui pentru deformarea, alterarea și adaptarea arhitecturii europene în New York atât în *„Arhitectura orașului”* (p. 60-61), cât și în *„Autobiografia științifică”* (p. 15)
[565] Carlo AYMONINO citat de Peter EISENMAN în introducerea scrisă pentru prima ediție în limba engleză a cărții lui Aldo ROSSI, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 15

semnificativă cu teoriile aferente acesteia (**A.R.t.?.)** care au ajuns mai târziu, sau chiar niciodată.

Trebuie avut însă în vedere faptul că peisajul american al teoriei și practicii de arhitectură de la sfârșitul secolului al XX-lea este unul mult mai complex de atât, care nu poate exclude multe dintre publicațiile și studiile care nu apar în acest subcapitol. Pe lângă autorii deja menționați, alte două nume cel puțin la fel de importante în coagularea gândurilor post-moderne – nu doar în Statele Unite – sunt Colin Rowe (*„Collage City",* 1978) și Robert Krier (*„Urban Space",* 1975). Totuși, înainte de toate, Venturi a fost amintit în special datorită faptului că atât cartea lui cât și *„Arhitectura orașului"* au fost lansate cu mai bine de un deceniu înaintea tuturor celorlalte publicații menționate.

*

Odată expuse aceste două mari direcții de „școli" *rossiene*, se revine asupra episodului autobiografic imaginar din primul subcapitol pentru a readuce din nou în discuție **problematica moștenirii testamentare.** În sprijinul descrierii felului în care proiectul *rossian* se relativizează în funcție de fondul preexistent al adepților sunt relevante aici cele două necrologuri omagiale publicate în memoria lui Rossi în data de 5 septembrie 1997. De o parte se află articolul publicat în cotidianul italian ***„Corriere della Sera"***[566]**,** iar de cealaltă cel publicat în prestigiosul ***„The New York Times"***[567]**.**

Pe fondul unui profund sentiment patrimonial față de apartenența la oraș, presa italiană revendică exclusiv preocupările timpurii ale lui Rossi și moștenirea „rațiunii exaltate". În paralel însă, de sub fascinația unui limbaj tăcut de o monumentală simplitate, presa din Statele Unite ale Americii elogiază puternica încărcătură iconografică și simbolică a moștenirii sale în ambalajul unui discurs care pare să amintească mai degrabă de un artist plastic decât de un arhitect. Diferența de ton și abordare transpare și din selecția fotografiilor pentru cele două articole: articolul italian alege fotografii în care proiectele lui Rossi stau într-un sublim dialog cu arhitecturile orașului, în vreme ce articolul din presa americană face o selecție de imagini pur iconografice, organizate simetric, ca epitom al unui act artistic total autonom și paralel orașului. Această punere în oglindă închide sintetic expunerea influenței majore pe care Aldo Rossi a avut-o asupra arhitecturii din Europa și SUA prin așa-numitele „două școli" relativ opuse ca spirit și metodă, dar cvasi-complementare, o alăturare contradictorie care este în totalitate fidelă coexistenței celor doi Aldo Rossi.

[566] Cesare DE SETA, Guido VERGANI, „Rossi. La città della ragione", *Corriere della sera 5 septembrie 1997*

[567] Julie V. IOVINE, „Rossi, Architect of Monumental Simplicity, dies at 66", *The New York Times 5 septembrie 1997*

Filiația diferită a teoriei și operei *rossiene* în cadrul celor două „școli" din Europa și America nu trebuie privită ca fiind prilejuită doar de circumstanțe de viziuni teoretice diferite. Trebuie amintit aici și faptul că, în vreme ce metoda didactică de la ETH avea de-a face cu o anume legătură directă și continuă în atelier, fidelă unei deprinderi meșteșugărești de tip maestru-discipol și unei relații apropiate cu studenții și asistenții universitari, expunerea lui Rossi în America era mai degrabă segmentată în serii de scurte episoade excepționale, expoziții și evenimente marcante, de unde vine poate și receptarea oarecum idolatrică, dar aproape exclusiv iconografică a proiectului *rossian.*

Este important totodată să fie reamintit faptul că, din punct de vedere cronologic, momentul primei vizite în SUA (1976) coincide cu ceea ce fusese anterior numit a fi relativa definitivare a unui îndelungat proces de maturizare profesională care se declanșează cu momentul accidentului din Slavonski Brod și proiectul pentru cimitirul din Modena (1971) și se finalizează cu sedimentarea gândurilor despre „orașul analog" și expunerea panoului din cadrul Bienalei de la Veneția (1976). Odată cu interacțiunea profesională și schimbul de idei din ce în ce mai intens cu arhitecții americani și ulterior episodului *„Il Teatro del Mondo"* (1979), prestigiul lui Rossi denaturează cadența obișnuită a vieții personale, impunând ritmul frenetic al condiției de *„archistar"*.[568]

Toate modificările care au loc în activitatea profesională pregătesc nenumăratele vizite ale lui Aldo Rossi peste tot în lume, dar, totodată, declanșează anumite **transformări interioare aduse de sentimentul angoasant al dezrădăcinării[569] și pierderii locului[570].** Această serie de metamorfoze care au loc pe toate planurile are legătură și cu poziția sinelui *rossian* în echilibrul instabil al pendulării continue pe axa Milano – New York (MI/NY).[571] Condiția psihologică a coexistenței celor doi Aldo Rossi ajunge astfel să declanșeze

[568] Arduino Cantafora își amintește faptul că Rossi i-a spus la un moment dat: „Ai văzut, Arduino? Sunt cel mai renumit arhitect din lume! Oare voi reuși să fiu și cel mai bogat?" – din interviul acordat de Arduino Cantafora pentru Gizmo Architectural Review (Nicolò Ornaghi, Francesco Zorzi, 14 decembrie 2015) – http://www.gizmoweb.org/2015/12/arduino-cantafora-intervista-su-aldo-rossi/

[569] „De fapt, unde locuiesc?" – Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 44 (27 februarie 1991) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992

[570] *„Pot fi oare familiare astfel de lucruri? Ce anume poate fi familiar? (...) Aș putea să încep cu titlul «Reîntoarcerea la Milano», însă mi se pare că mi-e din ce în ce mai greu să știu de unde vin și încotro mă îndrept."* – Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 46 (2 decembrie 1991) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992

[571] În ciuda faptului că, de cele mai multe ori, schițele și desenele lui Rossi sunt fixate cu precizie de un titlu, un loc și o dată, în acea perioadă aceasta apar marcate exclusiv de „sigiliul" olograf „MI/NY", un semn care pare să le facă pe acestea să aparțină ambelor orașe și unui timp incert – *„Între atâtea schimbări bruște ajung să confund NY cu Milano, ca și cum cele două orașe sunt bucăți dintr-un cartier în care locuiesc. De fapt, unde locuiesc?"* – Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 47 (decembrie 1991)* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*

confuzii care suprapun imaginar cele două orașe între care se desfășoară principala activitate a arhitectului.

„Orașul analog” devine, așadar, **procedeul terapeutic și exercițiul imaginar** de apropriere a orașului New York – Rossi caută să găsească în „Lumea Nouă”, mai mult sau mai puțin voluntar, puncte fixe și chiar obiecte familiare analoge celor care alcătuiau decorul vieții lui din Milano, sau chiar pe cel al amintirilor din copilăria atașată lacului. Poate că trebuie amintit aici faptul că *„Autobiografia științifică”* a fost scrisă tot în America și publicată mai întâi în limba engleză la insistențele lui Peter Eisenman, care l-a rugat totodată pe Rossi să anexeze la finalul cărții o serie de desene. Anexa cu ilustrații de la finalul autobiografiei pare să fie diferită de toate celelalte schițe *rossiene,* iar motivul este tocmai faptul că au fost redactate „la comandă” din simpla nevoie a onorării unei sarcini. Publicarea autobiografiei *rossiene* într-o altă limbă și deconectarea schițelor și a gândurilor de la desfășurarea lor firească și impulsivă caracteristică caietelor albastre descrie **dimensiunile alarmante ale înstrăinării lui Rossi și a lumii sale interioare, a imaginarului *rossian.***

Analogia era, cum deja a fost amintit în capitolele anterioare, un procedeu esențial metodei *rossiene.* Asocieri de acest fel mai fuseseră probate anterior în scopuri teoretice prin alăturări ale peisajelor americane din Texas și California cu tablourile rurale ale fermelor din Lombardia, sau de cele ale cheiurilor râului Hudson cu fostul port industrial din Trieste, însă **exercițiul teoretic devenise acum necesitate psihologică.** Procedeul analogiei confundă acum rezervoarele de apă suspendate pe clădirile din Manhattan cu periferiile milaneze, sau statuia lui „San Carlone” cu Statuia Libertății. Mai mult decât atât, această atitudine concentrează existența unei lumi familiare în obiectele banale deja cunoscute și aflate „la îndemână”: ceainicele și cafetierele din apartamentul din Milano, paharele și pachetele de țigări sau omniprezenta fereastră cvadripartită, decupajul idealizat prin care umbra poetului privește orașul. [572] **Artefactele-memento** depozitare de memorie devin așadar, în mod activ, mecanisme ale aducerii aminte.

Pendularea continuă a lui Rossi de o parte și de alta a oceanului Atlantic, un continuu tranzit amețitor între două metropole, devine cvasi-obligatorie odată cu încetarea colaborării cu Gianni Braghieri și înființarea unui punct de lucru permanent în New York, în 1986, alături de Morris Adjmi. Din nou, este important să evidențiem corespondența acestui episod biografic cu anumite coordonate culturale ale momentului. Împărțirea biroului lui Aldo Rossi în două puncte principale de lucru (MI/NY)[573] a coincis cu noutățile tehnice survenite în procesul proiectării de arhitectură – **trecerea treptată a instrumentelor de lucru**

[572] Cea mai cunoscută reprezentare a acestui subiect *rossian* recurent este lucrarea *„La finestra del poeta a NY con la mano del Santo NY 78 AR”* (Fereastra poetului de la NY cu mâna Sfântului). Deloc întâmplător, titlul lucrării este o trimitere directă la volumul de poezii al lui Federico García Lorca, *„Poeta en Nueva York”* (Poetul la New York), o colecție de tablouri care descriu angoasa artistului european mutat pe noul continent și, totodată, o situație deloc străină de cea în care Rossi se găsea în anii 1980.

[573] Au fost însă și cazuri izolate în care astfel de puncte de lucru apăreau spontan cu ocazia începerii unor șantiere/proiecte care necesitau supraveghere continuă (Germania, Japonia etc.).

dinspre analog spre digital. Intervalul de timp la care se face referire, sfârșitul anilor 1980 și începutul anilor 1990, poate fi descris ca o ciudată perioadă de tranziție captivă între două ere tehnologice. Multe dintre dispozitivele apărute în acea perioadă au avut o durată de viață foarte scurtă fiind astăzi nimic mai mult decât simple artefacte curioase și mărturii nostalgice – pager, calculator de buzunar, walkman, fax, cameră de filmat, aparat de fotografiat etc. Totuși, așa cum se poate observa chiar și din jurnalele lui Rossi, fotografia, fotocopia sau transportul aerian deveniseră banalități cotidiene apropriate în totalitate și devenite parte a repertoriului familiar al unui nou stil de viață.

Este interesant de observat însă faptul că **procedeele metodei *rossiene*** care până atunci fuseseră doar intuite și enunțate teoretic – repetiția, imitația, dislocarea, disoluția scării, descompunerea și recompunerea, autoritatea imaginii sau analogia – se transformaseră în decursul câtorva decenii în **certitudini curente ale unor noi ritualuri cotidiene.** Această fundamentală modificare a ritmului vieții și a instrumentelor atașate ei a determinat o conformare diferită a celor două puncte de lucru ale biroului lui Rossi. „Laboratoarele" *rossiene* în care erau asamblate proiectele se aflau de o parte și de alta a acestui moment – practica din Milano era mai degrabă un atelier analogic, în vreme ce practica din New York părea să fie un birou digitalizat. Cele două locuri erau fidele paradoxalei coincidențe dintre cei doi Aldo Rossi, iar mărturiile și imaginile lor fixează cu deosebită fidelitate intervalul de timp în care se produce această modificare a practicii curente a profesiei.

Practica-atelier și obiectul (Milano)

Vreme de mai bine de două decenii, studioul lui Aldo Rossi din Milano s-a aflat pe Via Maddalena (1969-1990), iar mai târziu a fost mutat pe Via Santa Maria alla Porta (1990-1997)[574] în încăperi mai mari și mai spațioase. La fel ca mențiunile despre casa de pe lac din Ghiffa și camera din Samos, cele despre încăperile atelierului-studio din Milano apar în jurnale abia începând cu anul 1989[575]; atelierul în care Rossi își desfășura activitatea alături de cei câțiva colaboratori ai săi își găsise așadar loc în cotloanele cele mai intime ale imaginarului său alături de camera de lângă Marea Egee și casa familiei de pe lac. Camerele care adăposteau spațiile de lucru, biblioteca, biroul personal și atelierul cu instrumentele de desen erau ocupate până la saturație cu piese vechi de mobilier, obiecte de toate felurile, cărți, desene înrămate și machete, mici statuete și jucării, cafetiere și ceainice, portrete de familie și fotografii Polaroid; uneori, piesele din această colecție vibrantă se găseau

[574] „Duminică, 8 iulie 1990, ora 8:00 – mutarea din Via Maddalena în Santa Maria alla Porta – No Comment!" –
Aldo ROSSI, Quaderno azzurro 42 (2 decembrie 1991) – curator Francesco DAL CO, I quaderni azzurri 1968-1992

[575] Atelierul lui Rossi de pe Via Maddalena apare menționat în două dintre „caietele albastre", *Quaderno azzurro 41* și *42,* iar cel din Santa Maria alla Porta în *Quaderno azzurro 42, 43, 45* și *47* – Ibid.

suprapuse și sprijinite unele de celelalte, aglomerate, încălecate și alăturate în nenumărate feluri până în punctul în care aproape că nu se mai distingeau diferitele nuanțe de albastru ale pereților, iar ușile, radiatorul vechi și șemineul ajungeau să pară și ele, la rândul lor, obiecte ale colecției sprijinite la întâmplare de pereții încăperilor.



Fig. 290 – A (stânga) – biroul de pe Via Santa Maria alla Porta din Milano (*„Studio Aldo Rossi"*, Luigi Ghirri, 1990) / B (dreapta) – Aldo Rossi în biroul de pe Via Maddalena din Milano (1980)

În eseul publicat cu ocazia ceremoniei de înmânare a premiului Pritzker lui Aldo Rossi, Kurt Forster vorbește despre acest impresionant ***horror vacui* iconografic,** comparându-l cu locuința-muzeu a arhitectului englez John Soane de la Londra, o casă a colecționarului învăluită într-o aură de o „familiaritate bântuitoare".[576] În fapt, locul arăta exact așa cum Rossi și „discipolii" lui îl numeau, un studio de tip ***„bottega"*, atelier meșteșugăresc** și cameră de negoț în care toate piesele erau etalate și expuse;[577] inclusiv instrumentele de desen erau fixate pe pereți și pe mese la fel ca inventarul cu unelte de pe bancul unui artizan priceput. Multă vreme, atelierul din Milano a arătat așa, imaginea unui birou de arhitectură „low-tech"[578] unde meșteșugul era practicat în forma lui cea mai tradițională, exclusiv la planșetă[579].

[576] Kurt W. FORSTER, *Aldo Rossi's Architecture of Recollection: The Silence of Things Repeated or Stated for Eternity,* The Hyatt Foundation, The Pritzker Architecture Prize, Palazzo Grassi, Veneția, 1990

[577] Cuvântul *„bottega"* este folosit de discipolii lui Rossi (co-fondatorii ARAssociati, 1997) pentru a descrie atmosfera din interiorul biroului din Milano; în italiană, cuvântul descrie o încăpere de tip atelier meșteșugărsc, sau butic negustoresc specific artizanatului și micilor afaceri de familie – Studio di Architettura ALDO ROSSI ASSOCIATI – „Aldo Rossi, oficio y continuidad", *Block no. 3,* decembrie 1998, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina, p. 8

[578] „Biroul din Milano era unul foarte primitiv din punct de vedere tehnologic, toate desenele erau făcute de mână și nimeni nu folosea computere; se pare că era un singur telefon în tot biroul." – declarația lui Morris ADJMI în interviul acordat lui Sebastiano FABBRINI, „Faxing Architecture", Ardeth no. 5 – Innovation as it happens, Rosenberg & Sellier, Torino, Noiembrie 2019, p. 99

[579] În cadrul conferinței *„Aldo Rossi: Perspectives from the world"* din cadrul Politecnico di Milano, 12 iunie 2018, Saveri FERA, care a lucrat cu Rossi în biroul din Milano între 1987 și 1991, declara totuși că, în 1988, Rossi a cumpărat un *„Macintosh butucănos"* pe care îl foloseau doar pentru scris, nu și pentru desen/proiectare – Ibid.

Vocația meșteșugărească a lui Rossi, dublată de apetența acestuia pentru crochiuri naive, impulsive, dar foarte expresive și lizibile, îi conferea o **aură de familiaritate** care suscita fascinația meșteriilor constructori. În ciuda desenelor poetice, care pot lăsa impresia unui refugiu al arhitectului în reprezentare, cunoaștem faptul că, nu de puține ori, Aldo Rossi reușea să rezolve problemele proiectelor aflate în șantier pe baza cunoștințelor tehnice, adesea verificate *in situ.* Astfel de momente erau esențiale în coordonarea echipelor de constructori, iar Rossi le făcea față cu un surprinzător **realism practic:**

> *„Desena exclusiv ceea ce știa că putea fi construit și adapta proiectul condițiilor economice; știa foarte bine că, spre exemplu, pereții de cărămidă din proiect nu puteau fi întotdeauna din zidărie plină structurală și accepta cu dezinvoltură varianta placării, o comportare eminamente realistă".*[580]

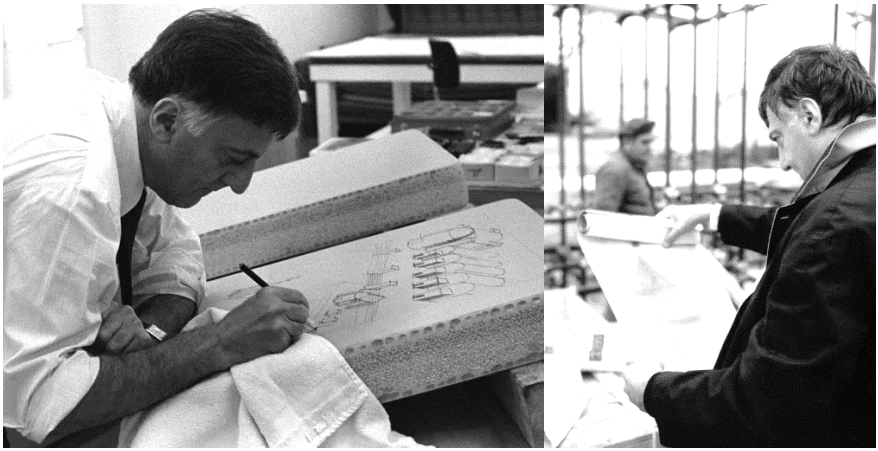


Fig. 291 – A (stânga) – Aldo Rossi desenând în biroului de pe Via Maddalena din Milano / B (dreapta) – Aldo Rossi pe șantierul *„Il Teatro del Mondo"* în Veneția

Atitudinea lui Rossi față de felul de a fi al atelierului din Milano era aceea a unui **maestru renascentist, un savant umanist** implicat activ în procesul de creație. Rossi era mai tot timpul de față în timpul desfășurării lucrărilor pe șantierele aflate în execuție. Chiar și atunci când proiectele erau în alte locuri decât în Italia, el reușea să facă din avanposturile spontane de coordonare a lucrărilor adevărate **școli de ucenicie** în care cei câțiva arhitecți locali „privilegiați și cu adevărat norocoși" se aflau mai tot timpul în contact cu maestrul.

> *„Cred în individualitatea fiecărui om cu care lucrez și în faptul că biroul este mai degrabă un atelier.*

[580] Studio di Architettura ALDO ROSSI ASSOCIATI – „Aldo Rossi, oficio y continuidad", *Block no. 3,* decembrie 1998, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina, p. 8

*Mă simt ca un regizor de cinema... mi se pare că tot timpul încerc să transmit altora un fel de **cunoaștere ascunsă,** o inocență obscură care m-a urmărit dintotdeauna."*[581]

Camerele cu suveniruri, ustensilele banale și relicvele curioase, busturile de porțelan, marionetele și creioanele de colorat, machetele proiectelor devenite jucării și piesele de artă expuse pe pereți, neștiind precis unde anume se termină un lucru și unde începe un altul, dădeau măsura interesului real al lui Rossi pentru cercetarea, prin proiectul de arhitectură, a adevăratei vocații a disciplinei, așa cum fusese deja enunțată în *„Arhitectura orașului",* anume cea de meșteșug care se ocupă, mai înainte de toate, cu **făurirea de obiecte, artefacte făcute de mâna omului** și, mai ales, **receptacule păstrătoare de memorie.** Activitatea biroului din Milano părea să descrie un efort dedicat apropierii arhitecturii de natura ei primordială ca **meșteșug –** destinul profesiei de dinaintea clasificării și separării meseriilor; în același timp, atmosfera încăperilor pline cu obiecte lăsa impresia unei **colecții afective** de tipul camerelor de curiozități de dinainte de nașterea instituțiilor muzeale – o formă nostalgică de întoarcere înapoi care era, desigur, analogă demersului regresiv care se producea în plan teoretic.



Fig. 292 – A (stânga) – patul lui Rossi, biroul de pe Via Santa Maria alla Porta din Milano (*„Studio Aldo Rossi"*, Luigi Ghirri, 1990) / B (dreapta) – Venezia Analoga, Aldo Rossi, 1981

Se va discuta acum despre câteva aspecte legate de caracterul profund intim al acestui loc; biroul-studio adăpostea într-una dintre încăperile lui chiar **„patul artizanului",** un alt obiect pus împreună cu toate celelalte lucruri expuse pe pereți. Atelierul devine astfel chilia în care „tâmplarul" însuși este întocmai cu celelalte artefacte; meșterul-arhitect se confundă astfel

[581] Fragment care face parte din introducerea scrisă de Rossi pentru monografia lui publicată de editura Electa – citatul este extras din articolul scris de membrii Studio di Architettura ALDO ROSSI ASSOCIATI – „Aldo Rossi, oficio y continuidad", *Block no. 3,* decembrie 1998, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina, p. 8

cu „marionetele" și instrumentele sale, cu arhitecturile, desenele și machetele. Patul minimal dă măsura adevăratului ***„teatro scientifico"* – laboratorul fantastic** în care „lucrează" angrenajul memorialistic care modifică obiectele captive în imaginar, și **masa-catafalc a unui ciudat *„teatro anatomico"*** pe care trupul arhitectului stă așezat în anticiparea clipei visării, a suspendării sinelui între două lumi și doi timpi diferiți. Exact deasupra capului patului observăm o imagine greu descifrabilă desprinsă parcă dintr-un coșmar, un crochiu schițat parcă în tușele tenebroase ale carcerelor *piranesiene* – visul lui Rossi despre Veneția și, totodată, **„icoana" Orașului Analog prin excelență.** Nu este vorba însă despre Veneția *palladiană* a lui Canaletto, ci despre una cu totul nouă, o reconstrucție a Veneției asamblată exclusiv cu ajutorul artefactelor *rossiene.* Rossi îi aduce astfel un omagiu celui care l-a pus într-o nouă lumină pe Palladio stabilind premisele *arhitecturii analoge*.

Amănuntele universului intim al biroului-atelier din Milano sunt surprinse în fotografiile lui Luigi Ghirri. Apar în cele câteva fotografii aproape toate lucrurile despre care s-a vorbit până acum: desenele și fotografiile cu amintiri, obiectele banale și machetele, instrumentele de lucru și piesele vechi de mobilier, statuetele din ipsos sau jucăriile și, nu în ultimul rând, patul ascetic apăsat de greutatea întregii colecții. Camera cu patul lui Rossi este o **impresionantă mașinărie analogă** –chilia călugărului și atelierul meșteșugarului, laboratorul alchimistului și studioul artistului, cabinetul scribului și refugiul filozofului. Însă tabloul surprins de imaginile lui Luigi Ghirri este unul incomplet; curiozitatea fotografului absorbit în totalitate cu stricta documentare a intimității atelierului *rossian*[582] a omis să surprindă lucrul cel mai important despre care Rossi vorbește adesea – **fereastra** care privește spre exterior, decupajul care deschide camera către lume și oraș.



Fig. 293 – fereastra către lume – A (stânga) – *Alchimistul în laborator* (ucenic al lui David Teniers, sec. al XVII-lea) / B (centru) – *Sfântul Augustin în studioul lui* (Vittore Carpaccio, 1502)) / C (dreapta) – *Tânăr la fereastră* (Gustave Caillebotte, 1876)

> *„În aprilie 1971 am fost implicat într-un grav accident auto. Poate că rezultatul acestui incident a fost proiectul cimitirului din Modena care s-a născut în micul spital din Slavonski Brod în același timp în care tinerețea mea lua sfârșit. Stăteam într-un mic salon, aflat la parter, lângă **o fereastră prin care priveam cerul și grădina.** Eram aproape imobilizat, mă gândeam la trecut, dar câteodată nu mă*

[582] Luigi Ghirri (1943-1992) a fost un fotograf italian care a surprins spiritul cu excepție spiritul și atmosfera Italiei în arta lui; a fost un bun prieten și un colaborator al lui Rossi. Din seria lui de fotografii au făcut parte și unele care documentau viața intimă a atelierului artiștilor (Aldo Rossi, Giorgio Morandi, sau chiar trupa de punck-rock italian CCCP Fedeli alla Linea).

gândeam la absolut nimic: pur și simplu priveam copacii și cerul. Această prezență a lucrurilor și, totodată, îndepărtarea mea de ele – amestecate cu conștiința dureroasă a propriilor oase – mă transpuneau înapoi în copilărie."[583]

„În arhitectură, fiecare fereastră este atât fereastra artistului cât și fereastra oricui altcuiva, fereastra despre care copiii scriu în scrisori ***«Spune-mi ce vezi de la fereastră.»***

În realitate, o fereastră este un decupaj ca oricare altul care se poate deschide către satul natal, un gol care îți dă voie să te apleci spre exterior. Mai mult decât atât, fereastra, la fel ca sicriul, prezintă o istorie nemaipomenită. Desigur, din punct de vedere constructiv, fereastra și sicriul sunt similare, la fel ca palatul sau oricare alt lucru care are capacitatea de a anticipa evenimente care deja s-au întâmplat undeva, aici sau într-un alt loc."[584]

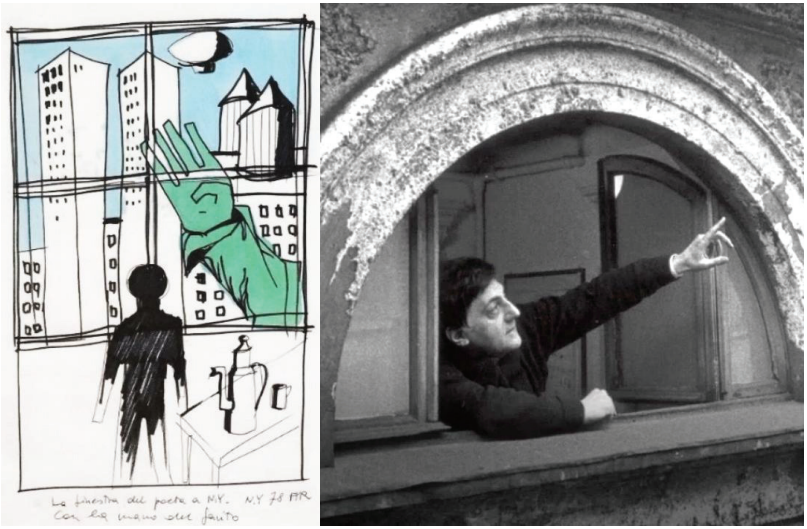


Fig. 294 – A (stânga) – *„La finestra del poeta a NY con la mano del Santo"* (Aldo Rossi, 1978) / B (dreapta) – Aldo Rossi pe fereastra biroului de pe Via Maddalena din Milano

Atelierul lui Rossi se afla într-un imobil tipic milanez de pe Via Santa Maria alla Porta – fostul *decumanus* al așezării romane Mediolanum – chiar vizavi de Chiesa di Santa Maria alla Porta, o biserică barocă proiectată de arhitectul Francesco Maria Richini și finalizată sub coordonarea lui Francesco Borromini. Rossi amintește de momentul în care echipa lui s-a mutat în noul atelier și, mai ales, de faptul că **obiectele păstrătoare de memorie au putut recrea atmosfera intimă** a biroului:

[583] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 11
[584] Ibid., p. 45

„August 1990 – ce lună ciudată... ne-am instalat complet în noul sediu din Santa Maria alla Porta. Este un loc foarte frumos. Am reconstituit aici atmosfera din Via Maddalena cu tot cu fascinația mea pentru un anume sentiment de izolare. În mod straniu, simțeam că ceva mă făcea să-mi doresc să lucrez și să locuiesc acolo, în locul de vizavi de biserica lui Richini."[585]

„Fereastra poetului", perforația care deschide încăperea lui Aldo Rossi către oraș, privește direct către fațada barocă a bisericii. Știm acest lucru pentru că, dintre puținele fotografii cuprinse în interiorul *caietelor albastre* – unde cele mai multe și mai recente sunt cele cu casa din Ghiffa – există în penultimul jurnal trei cadre cu fereastra atelierului și un al patrulea lipit chiar pe coperta *caietului albastru.* În spiritul formării catolice, al sensibilităților alchimice, al spiritului literar și al pasiunii pentru arta teatrală și cinematografică, Rossi montează cele trei fotografii din jurnal în ordinea unei treptate înaintări spre fereastră, criptând simbolic desfășurarea acestui parcurs. Cadrele *contre-jour* descriu o apropiere treptată care încadrează mai întâi fereastra, apoi, de pe fereastră, aplecat spre exterior, registrul inferior al fațadei și arhitrava cu inscripția în latină, „ASCENDIT QUASI AURORA CONSURGENS" („Înalță-te precum soarele care răsare!"), pentru ca, în final, privirea ultimului cadru să fie orientată spre cer, înălțată către lumină.

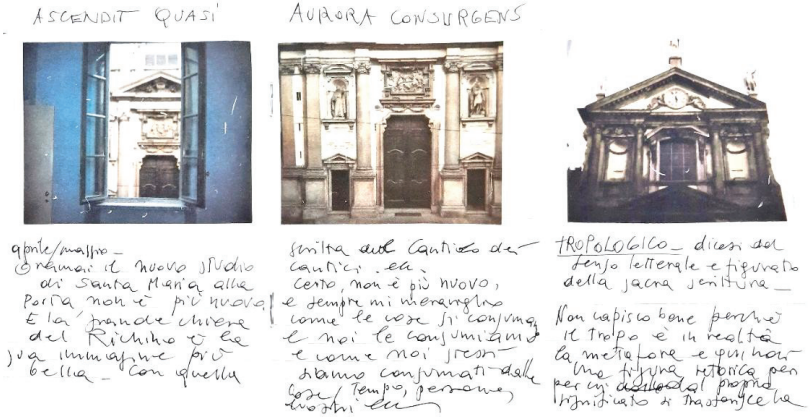


Fig. 295 – fotografiile de pe fereastra încăperii din biroul de pe Via Santa Maria alla Porta din Milano – Quaderno azzurro 42 (23 aprilie 1990 – 23 septembrie 1990)

Vor fi citate acum, în încheierea acestui subcapitol, notele arhitectului care însoțesc fotografiile din jurnal, făcând abstracție de alte comentarii care ar putea adăuga prea puțin în plus. Trebuie amintit însă faptul că atmosfera imortalizată în imaginile și cuvintele din jurnal se găsește, la fel ca arhitecturile lui Rossi, undeva în vastul interval dintre **banalitatea**

[585] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 42* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, 1999

evidentă a unui „Bună dimineața!”[586] încrustat în piatră și întrezărit prin fereastra deschisă **și promisiunea transcendentă a iluminării, ascensiunea mistică și spirituală absolută –„Înălțarea la cer a Maicii Domnului”** (limba italiană: Santa Maria Assunta – hramul bisericii baroce și semnificația liturgică a inscripției).

„ASCENDIT QUASI AURORA CONSURGENS

Deja din acest moment noul atelier din Santa Maria alla Porta nu mai este nou

La fel ca marea biserică a lui Richini cu imaginea sa cea mai frumoasă

Cu inscripția aceea a Cântării tuturor cântărilor etc.

Bineînțeles că locul nu mai este nou, iar sentimentul acesta, acum ca și altă dată, mă face din nou să mă minunez în fața felului în care lucrurile se consumă, a felului în care noi le consumăm, sau chiar a felului în care noi, la rândul nostru, suntem consumați de alte lucruri, de timp, de persoane, de monștri etc.

TROPOLOGIC – așa se spune despre sensul literal și figurat al sfintelor scrieri...

Nu pricep prea bine de ce tropul[587] *este în realitate metaforă, însă aici nu are sensul retoric al transferului dinspre o semnificație proprie înspre o alta, sau chiar altele figurate.”*[588]

Toate aceste gânduri legate de **condiția inevitabilei finitudini a lucrurilor,** fie acestea obiecte, arhitecturi, orașe, sau, în final, oameni, sunt urmate apoi de câteva cuvinte adăugate chiar înainte de împlinirea vârstei de șaizeci de ani, o încheiere deopotrivă frivolă și nihilistă care alătură urarea de „La mulți ani!” în limba engleză unui citat din Ivan Turgheniev:

„Se apropie data de 3 mai – Happy Birthday!

“Cel mai interesant lucru din viață este moartea” TURGENIEV”[589]

[586] Multe dintre schițele lui Rossi par să fie tablouri spontane care imortalizează recuzita banală de pe masa micului dejun; multe dintre aceste naturi moarte sunt desenate direct pe pagini de ziare, iar unele dintre ele chiar poartă numele momentului la care se face referire: *„Cafeaua de dimineață”* (1989), *„Scrisoarea de dimineață”* (1990) etc.

[587] Aldo Rossi vorbește despre tropologie, trop și tropar speculând același tip de omofonie pe baza căreia Raymond Roussel își construia premisele propriilor opere literare. În cazul de față, *tropul* este figura de stil, metafora, dispozitivul retoric folosit pentru modificarea/alterarea/declinarea sensului cuvintelor, însă amintește și de *troparul* religios, cântarea bisericească de laudă în cinstea unui sfânt sau a unei sărbători.

[588] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 45* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, 1999

[589] Ibid.

De cealaltă parte a oceanului, așa cum deja s-a amintit, biroul lui Rossi se întemeiază în 1986 ca urmare a asocierii cu mai vechiul său colaborator și ucenic, Morris Adjmi. Practica-birou din New York se afla într-un imobil construit la începutul secolului al XX-lea în zona centrală a cartierului Manhattan, aproape de clădirea Flatiron – 45 West 17th Street, New York, NY 10011. Atelierul nou înființat era de cu totul altă natură; cel mai important aspect al acestui loc era faptul că **se afla sub semnul analogiei:** pe de-o parte din perspectiva biroului ca ipostază analogă atelierului din Milano și, pe de alta, din cea a suprapunerii unei predispoziții a culturii americane pentru analogie peste noul context tehnologic al dispozitivelor aflate la granița dintre două ere – analog/digital.



Fig. 296 – Aldo Rossi și copiii lui, Vera și Fausto, pe străzile din New York (sfârșitul anilor 1970)

Aparatul de fotografiat de buzunar accesibil oricui (Polaroid/Kodak/Fujifilm) a fost multă vreme micul instrument folosit pentru fixarea definitivă a momentelor speciale și amintirilor sub forma unor imagini imprimate instant prin procedee chimice pe suport fizic, iar cromatica acestor tablouri miniaturale a devenit astăzi sinonimă nostalgiei sfârșitului de secol al XX-lea. **Fotocopiatorul** (Xerox) se folosea de lumină în procesul duplicării documentelor, devenind astfel un vehicul al dedublării lucrurilor și, totodată, o materializare a problematicii imitației în arhitectură. În fine, **faxul,** instrumentul analogic prin excelență, a fost mecanismul care nu doar că reproducea imaginea întocmai cu originalul, dar totodată permitea transmiterea ei, propriu-zis „dislocarea", prin descompunerea în semnal telefonic și recompunerea ei la adresa de destinație.



Fig. 297 – fotografii Polaroid cu cadre din New York din colecția personală a lui Aldo Rossi (anii 1980)

Dispozitive analogice apărute la sfârșitul secolului al XX-lea erau capabile să măsoare, să înregistreze, să reproducă și să transmită informații, în special imagini și documente; astfel de mecanisme și instrumente se constituiau sub forma unor alcătuiri tehnice care puteau fi încă reprezentabile și explicabile prin intermediul fizicii clasice.[590] Dimensiunea analogică a aparatelor despre care este vorba are legătură cu situarea lor încă în vecinătatea instrumentelor derivate direct din **observația critică a fenomenelor naturale.** Pe de altă parte vocația acestui tip de **naturalism** are legătură și cu potențiala dereglare a noilor ustensile prin deformarea și alterarea parametrilor fizici ai mediului în care se află. Cu ale cuvinte, aparatele „miraculoase" devenite atât de populare și accesibile între anii 1980 și 1990 încă se găseau sub autoritatea condiției efemere a obiectului/instrumentului care poate fi consumat și erodat odată cu trecerea timpului. Această nefericită predestinare era însă asiguratoare; instrumentarul noii tehnologii a compunerii, transmiterii și arhivării informației se alcătuia încă din obiecte care erau sortite pierii, la fel ca toate celelalte, iar acest lucru le făcea să pară încă familiare.

Atmosfera din interiorul încăperilor practicii-birou din New York, foarte puțin cunoscută din fotografii, era departe de aura romantică în care era învăluit atelierul din Milano, însă această adaptare la noile posibilități tehnologice nu trebuie nicidecum înțeleasă ca formă de renunțare și disoluție a spiritului artizanal al lui Rossi în fața mirajului „Noii Lumi", ci mai degrabă ca **neașteptată și imediată materializare, de-a dreptul literală, a gândurilor despre arhitectură în aparate și instrumente aflate în total acord cu teoria și metoda de proiectare *rossiană*.**

[590] Digitalizarea mecanismelor și a instrumentelor folosite pentru transmiterea și arhivarea informațiilor sau pentru comunicare a făcut ca posibilitatea reprezentării imaginare și înțelegerii imediate a proceselor din spate să fie cvasi-imposibilă; astfel de aparate au devenit așadar veritabile dispozitive miraculoase cu posibilități nelimitate aflate astăzi literalmente la îndemâna oricui.

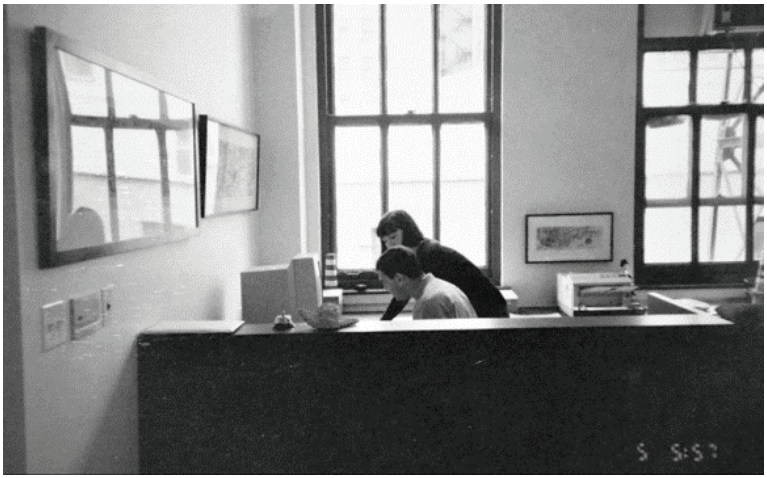


Fig. 298 – una dintre puținele fotografii din biroul lui Aldo Rossi din New York (1988)

Cel mai interesant aspect în tot acest context nu este însă diferența dintre **laboratorul-atelier** din Milano și **laboratorul-*automaton*** din New York, ci felul în care, similar dublei condiții a celor doi Aldo Rossi, cele două puncte de lucru interacționau neîntrerupt și chiar erau **complementare în procesul de elaborare a proiectelor.** Aflăm amănunte ale acestei colaborări continue din declarațiile lui Morris Adjmi care descriu felul în care funcționau împreună cele două avanposturi pe axa informațională MI/NY.[591] Se pare că în atelierul din Milano erau redactate în mod obișnuit schițele și desenele preliminare înainte de a fi transmise spre New York; totodată, biroul-atelier era locul unde erau montate și paginate panourile finale de prezentare a proiectelor. Pe de altă parte, în vreme ce, la Milano, se concepeau în mod uzual elevațiile și aspectul general al arhitecturii, contururile mari ale proiectului, la New York erau detaliate piesele tehnice, planurile, organizarea și distribuția funcțională și alte amănunte mai degrabă logistice și utilitare. Tot acest „du-te-vino" continuu, între Milano și New York, în procesul de proiectare, era facilitat de **mașina de facsimile,** bine-cunoscutul fax, care devenise nelipsit în spațiile de lucru începând cu anii 1980.

Transmiterea proiectelor de arhitectură prin fax presupunea de cele mai multe ori expedierea unor formate mai mari decât suportul standard asociat instrumentului propriu-zis. Acest tip de condiționare se traducea în practică prin **descompunerea desenelor** prin tăierea, introducerea lor în mașina de facsimile pe fragmente separate, traducerea lor în semnal telefonic, decriptarea lor la destinație și imprimarea pe hârtie, iar în final **reasamblarea pieselor** prin lipire.

[591] Sebastiano FABBRINI, „Faxing Architecture", *Ardeth no. 5 – Innovation as it happens,* Rosenberg & Sellier, Torino, Noiembrie 2019, p. 102

„Spre sfârșitul anilor 1980, Rossi trimitea prin fax piesele destinate expozițiilor dedicate lui la galerii din San Paolo, Bradford sau Tokyo; imagini enorme de până la 288 de foi A4 erau introduse în fax la biroul lui din SUA pentru a fi apoi recompuse la celălalt capăt al lumii și expuse”[592]

Această serie de procedee era similară tehnicii colajului, o particularitate întâlnită și în cazul metodei *rossiene.* În același timp, transmiterea imaginilor prin fax și recepționarea lor pe o suprafață de hârtie continuă de o lățime predefinită era oarecum analogă înșiruirilor de cadre de pe rolele de peliculă cinematografică, iar acest lucru dădea întregului proces și o **vagă calitate narativă** care se potrivea afinităților lui Rossi și chiar caracterului fragmentar al expunerilor sale teoretice și sentimentului general al unei **desfășurări continue de tip „flux al conștiinței”.**

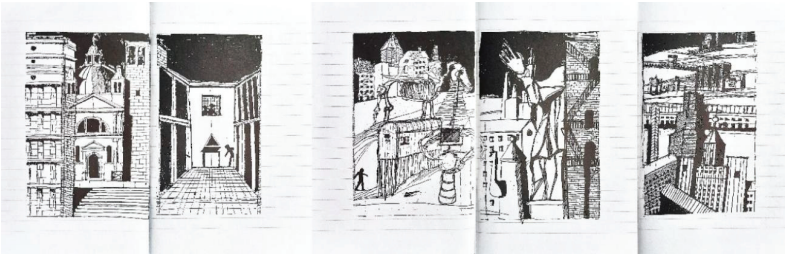


Fig. 299 – *„Fantasia architettonica con elementi dal cimitero di San Cataldo a Modena, scuola Broni e altri progetti”* - Quaderno azzurro 41 (1 mai 1989 – 27 decembrie 1989)

„Fiecare dintre fragmentele acestui colaj are propria lui autonomie și, totuși, puse împreună, ele par să spună o poveste, la fel ca secvențele unui film sau ca o bandă desenată. Mi-aș dori să pot transforma aceste imagini într-o gravură cam de dimensiunile paginilor acestor jurnale. Mi-ar plăcea să fie alb-negru, deși aș vrea să văd cum arată și colorate.”[593]

Procedurile implicate de acest mod de lucru s-au potrivit structurii, teoriei și metodei *rossiene* însă, în același timp, au modificat felul în care Rossi obișnuia să-și reprezinte gândurile prin schițe și desene. Pe lângă faptul că **proporția desenelor lui se modifică** din formate verticale și încadraturi pătrate în „fresce” *rossiene* de dimensiuni foarte lungi, noul context tehnologic modifică inclusiv tehnica reprezentării – aflăm de la arhitectul Luca Ortelli că Rossi obișnuia adesea să deseneze pe role lungi de hârtie pe care le fotocopia și le trimitea prin fax pentru ca mai apoi să intervină din nou pe ele cu adăugiri și completări, un efort continuu care făcea ca niciodată desenele să nu fie terminate, ci mai degrabă să devină un **palimpsest dens de informații, referințe și lucruri dragi,** la fel ca *„Autobiografia științifică”.*

[592] Ibid., p. 109
[593] Aldo ROSSI, *Quaderno azzurro 41* – curator Francesco DAL CO, *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa/The Getty Research Institute, 1999

Miraculoasa transmitere a imaginilor prin semnal telefonic devenise **noua „oralitate”** a meșteșugului aflat sub autoritatea imaginii, iar tot acest proces implica noi tipuri de probleme care aveau legătură cu o necesară adaptare a „limbajului” care făcea uneori ca informația să se piardă în „traducere”. Un amănunt aparent minor care explică această situație este incompatibilitatea formatelor de hârtie și a standardului dimensional de o parte și de alta a oceanului – Europa/A4 și SUA/Legal format.[594]



Fig. 300 – *c* (Aldro Rossi, 1990) – unul dinre cele mai renumite colaje cu schițele lui Rossi care apare reprodus sub mai mutle forme

Această situație neplăcută era anticipată și combătută prin anumite indicații tehnice notate direct pe planșele transmise, eventual chiar prin marcaje cu anumite simboluri care să înlesnească reconstituirea corectă a desenelor transmise. Multe dintre indicații erau însoțite de semnăturile cordiale ale corespondenților – *„Il Maestro”* și *„I Discepoli”,* sau chiar de mesaje informale – *„Sperăm că suntem elevi conștiincioși!”*.[595] Tot acest efort dă încă o dată dimensiuni reale anumitor procedee importante ale metodei *rossiene*; mai precis, este vorba de o succintă atenționare care se regăsește uneori pe desenele transmise – ***„La scala di tutto è lo stesso!”*** **(Scara tuturor lucrurilor este aceeași!)**[596]**.** Observația aparent insignifiantă amintește de **perspectiva *rossiană*** asupra lucrurilor și a lumii în general, de procedeul **„disoluției scării”** și, totodată, de predispoziția pentru **amețitoarea confuzie care confundă lucrurile între ele** – cafetierele sunt cupole, arhitecturile sunt jucării etc.

[594] „Documentele introduse în fax la New York aveau lățimea conform standardului US Legal page (8.5 inch), dar ajungeau la destinație în Milano și erau imediat modificate și adaptate aparatului care era calibrat pentru formatul A4 (21 centimentri), acest lucru se întâmpla, desigur, și în sens invers.” – Sebastiano FABBRINI, „Faxing Architecture”, Ardeth no. 5 – Innovation as it happens, Rosenberg & Sellier, Torino, Noiembrie 2019, p. 111

[595] Adnotarea ucenicilor lui Rossi apare pe una dintre planșele trimise prin Fax pentru proiectul Eurodisney, 1991 – planșa se află astăzi în arhiva „Aldo Rossi Fonds” din cadrul *Canadian Center for Architecture* din Montreal – extras din Sebastiano FABBRINI, „Faxing Architecture”, *Ardeth no. 5 – Innovation as it happens,* Rosenberg & Sellier, Torino, Noiembrie 2019, p. 98

[596] Adnotare de pe unul din documentele trimise prin Fax de către Morris Adjmi (New Yorrk) lui Rossi (Milano), 24 martie 1988) – documentul se află astăzi în arhiva „Aldo Rossi Fonds” din cadrul *Canadian Center for Architecture* din Montreal – Ibid.

Aceste deformări și denaturări, aparent tributare procedeelor artei suprarealiste, devin particularități ale noilor dispozitive din biroul arhitectului.

Relevanța faxului în domeniul transmiterii informațiilor a fost de foarte scurtă durată, iar așa-zisa „nouă oralitate" este astăzi, de mai bine de două decenii, un lucru de domeniul trecutului. Acest lucru se datorează și suportului volatil pe care erau imprimate informațiile transmise. Faxul funcționa cu un tip de hârtie termosensibilă care se degrada la cele mai mici modificări de temperatură; astfel documentele trimise prin fax au fost condamnate din primul moment la disoluție și **imposibilitatea arhivării,** motiv pentru care multe dintre centrele arhivistice au fost obligate să fotocopieze fax-urile depozitate. Astăzi, o bună parte dintre documentele transmise prin fax în anii 1980-1990 sunt deja pierdute, în vreme ce fotocopiile lor, practic copiile copiilor originale, sunt mai fidele în raport cu originalul decât primele reproduceri.

Această situație este surprinsă remarcabil de ecranizarea romanului lui Chris Palahniuk, *„Fight Club",* din 1999. Scena la care se face referire îl prezintă pe personajul principal, Tyler Durden, un insomniac notoriu complet alienat de rutina angoasantă a propriei vieți, în fața unui fotocopiator setat pe modul automat pentru a putea funcționa continuu. Sentimentul profundei înstrăinări trezește un gând tulburător despre **problematica autenticității lucrurilor și chiar a realității însăși:**

> *„Când ești insomniac nimic nu este real... Totul pare să fie departe... Totul este o copie, a unei copii, a unei copii..."*



Fig. 301 – scena din filmul *„Fight Club"* cu insomniacul Tyler Durden în fața fotocopiatorului

*

Amănuntele surprinzătoarelor analogii dintre metoda *rossiană,* tehnica propriu-zisă a proiectării cu noile instrumente și sentimentul profund al dezrădăcinării simțit odată cu modificarea stilului de viață și a modului de lucru par să fie din nou asociate cu **problematica uitării.** Copierea și imitația modelelor, continuarea unor căutări mai vechi sau arhivarea, par să fie mecanisme indispensabile aducerii aminte, în special dacă se face referire la memoria colectivă. În cazul lui Rossi, același lucru este valabil și din perspectiva

dimensiunii autobiografice, fie că se vorbește despre latura profesională, sau despre cea personală, a memoriei afective.

Reiterarea continuă a aceloraşi piese din repertoriul formal *rossian* și insistența asupra câtorva borne autobiografice esențiale este, desigur, dovada unui continuu travaliu al aducerii aminte. Tot acest efort poate declanșa însă un tip de uitare asociat anterior saturației semantice, uitarea semnificativă care dezvăluie ceva fundamental aflat dincolo de lucrul uitat și care, totodată, are capacitatea de a eroda proiectul *rossian,* de a-l topi în fondul patrimonial al meșteșugului și culturii din care s-a ivit – „1.3.3. – Disoluția arhitecturii". În acelaşi timp însă, insistarea lui Rossi asupra aceloraşi câteva procedee metodologice și elemente fundamentale ale imaginarului este și o formă continuă de reconfirmare a sinelui, de **stabilizare a propriei identități.**

> *„Am început să scriu aceste lucruri în urmă cu aproape zece ani şi încerc acum să le aduc la bun sfârşit pentru a nu le lăsa să se transforme în amintiri."*[597]
>
> *„Toate aceste lucruri m-au îndreptat către conceptul de identitate.*
>
> *Şi pierderea acesteia. Identitatea este ceva unic, tipic, însă este totodată şi o alegere."*[598]
>
> *„Cred, aşadar, că orice proiect este concluzia unei înlănţuiri de asocieri, altfel, proiectul poate fi la fel de bine uitat şi abandonat pentru a fi luat în posesie de alţi oameni şi alte situaţii.*
>
> *Acest tip de uitare este asociat în mod direct cu o pierdere a propriei identităţi şi, totodată, a identităţii lucrurilor pe care le observăm; orice astfel de schimbare se naşte dintr-o obsesie."*[599]

Pe de altă parte, pentru Rossi, relația dintre copie și uitare nu are de-a face cu uitarea și pierderea identității exclusiv în sens psihologic subiectiv. Privind problematica raportului dintre imitație și uitare din perspectiva aprecierii declarate a lui Aldo Rossi pentru imitatorii lui Palladio, se poate specula faptul că, în realitate, această mărturisire este de fapt o formă indirectă, sau cel puțin subconștientă, prin care el își declară admirația pentru proprii săi imitatori, *rossienii* – fie că este vorba despre cei de factură *palladiană*, care îngână iconografic opera maestrului *„à la manière de"*, sau despre cei care pot fi paradoxal numiți „imitatori autentici", aceia care pot pretinde că reușesc să întrevadă eșafodajul unui proiect complet, să și-l însușească și, în final, să formuleze un nou proiect, cu o structură similară analogă proiectului *rossian,* însă eminamente nouă. De fapt, tot acest efort al lui Rossi este unul de **consolidare a proiectului personal ca proiect *causa sui,* un proiect autentic al nemuririi,** după cum îl numește Becker.

---

[597] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 1 – primele cuvinte scrise de Rossi în „Autobiografia științifică"
[598] Ibid., p. 16
[599] Ibid., p. 41

*„Un **proiect** urmărește îndeaproape un **eșafodaj de conexiuni, amintiri și imagini**, cu toate că este în totalitate conștient de faptul că, în final, va trebui să aibă o poziție definitivă în direcția enunțării unei soluții sau unei alta; pe de altă parte, **originalul**, fie el în forma sa autentică sau presupus autentică, **va fi un obiect obscur care va fi identificat cu propria-i copie.**”*[600]

„Privesc astăzi la imitații ale proiectelor mele care au fost – cum să spun? – bine primite, și stârnesc în interiorul meu un interes aparte, de o natură diferită față de atitudinea disprețuitoare a lui Picasso care spunea că «petreci ani făcând ceva, și apoi vine altcineva care face același ceva, doar că într-o manieră drăguță.» Ar trebui poate să vorbesc despre natura acestui interes și acestei judecăți cu privire la ceea ce poate fi numit plagiat, sau o copie a lucrărilor mele.

*Și totuși nu are o mare importanță pentru mine. **Copia este cu siguranță intrinsecă lucrării propriu-zise.***

*În arhitectură, ca și în alte discipline și meșteșuguri, există **precedente** care au fost transmise de-a lungul timpului și care **aparțin arhitecturii**; există de asemenea **copii** ale unor anumite lucruri care au fost uneori foarte personale, însă chiar și acestea, atunci când sunt făcute de cei mai buni arhitecți, sunt o **mărturie autentică de apreciere** și un semn de **profund atașament afectiv.** În orice caz, în ciuda tuturor criticilor, judec afirmativ, și chiar cu o oarecare simpatie, orice imitație a ceea ce aș putea să numesc a fi propria-mi arhitectură și cred că asta este tot ce am de zis față de acest subiect.*

*Nu mai pot adăuga nimic în plus, pentru că situația acestor lucruri este, ca să zic așa, de necontrolat: fenomenul transmiterii gândului, a ceea ce numim experiență, sau a lumii formelor, nu are de-a face cu un anume program, un stil, și nici chiar cu o școală anume. Din acest motiv, atunci când predau, încerc întotdeauna să ofer amănunte și, în general, **să sugerez o metodă sau o manieră de lucru,** care să fie suficient de clară și aproape reductivă; încerc să nu ofer modele, ci mai degrabă **o tehnică,** pe de-o parte, și o invitație spre **o lărgire a cunoștințelor,** pe de altă parte: analizarea legăturilor care se stabilesc între dezvoltarea generală și personală a cuiva și o anume tehnică mi s-a părut întotdeauna că este o operație mecanică, la fel ca practica de a putea **privi autobiografia numai ca joncțiune a memoriei colective cu actul creației,** chiar dacă știm că, în anumite situații, acestea se suprapun, sau chiar se amestecă. Poate că o descriere paralelă, de tipul celei pe care am încercat să o pun la dispoziție cititorului în paginile acestei cărți, este valoroasă. Pe de altă parte, anumiți autori pe care i-am citat aici, ca Loos sau Conrad, mi-au pătruns în imaginar și pot spune că l-au posedat, chiar și atunci când aceștia nu erau arhitecți, iar aceste afinități și alegeri caracteristice fac parte din propria mea dezvoltare și propriul meu fel de a fi.*

[600] Ibid., p. 35

M-am gândit să folosesc această carte pentru a-mi analiza proiectele și scrierile într-o continuă secvență narativă - înțelegându-le, explicându-le și, în același timp, reproiectându-le. Totuși am văzut cum, notând toate acestea, ***ajungi să dai naștere unui alt proiect,*** *care în sine conține* ***ceva neprevăzut și nemaivăzut.*** *Am spus că întotdeauna mi-au plăcut lucrurile duse până la capăt, și că fiecare experiență mi s-a părut a fi concluzivă: am simțit mereu că fac ceva care va ajunge să-mi epuizeze definitiv creativitatea. Însă posibilitatea acestei definitive consumări a fost ceva ce întotdeauna mi-a scăpat, chiar dacă autobiografia, ca orice clasificare și ordonare a operei cuiva, ar trebui să fie prilejul decisiv al îndeplinirii acestei aspirații.*

Cu timpul, au apărut alte amintiri, alte motive, modificând proiectul inițial care încă îmi este foarte drag.

Așadar, probabil că această carte este pur și simplu istoria unui proiect, care, ca orice proiect, trebuie să fie concludent și definitiv într-un anume fel, chiar și numai pentru a putea fi repetat cu mici variații și deformări, sau asimilat unor alte proiecte, unor noi locuri, sau unor noi tehnici – alte forme pe care reușim doar să le întrezărim de-a lungul vieții”[601]

*

Decizia de a încheia acest subcapitol cu transcrierea completă a ultimelor paragrafe ale *„Autobiografiei științifice”* a fost luată datorită faptului că acestea par să formuleze în mod concluziv dimensiunea unei posibile **moșteniri *rossiene,*** dezvăluind totodată intenția subiacentă acestui colosal demers de a se scruta pe sine în sens aproape sacrificial. **Proiectul lui Rossi** nu este așadar nici biografia lui, nici suma scrierilor și a proiectelor de arhitectură, ci intervalul vieții arhitectului care le conține pe toate și care, în mod cert, este mai mult decât suma lor. Acest lucru pare a fi un truism valabil pentru orice autor, însă dimensiunea importanței acestui vast ansamblu care alcătuiește **proiectul de sine** al lui Aldo Rossi nu este dată exclusiv de demersul autobiografic propriu-zis, ci de **caracterul eclectic dar coerent al acestuia – o construcție care se află la zona de incidență dintre jurnal, *bildungsroman* și psihanaliză, un act autoreflexiv prin excelență,** care stabilește premisele identificării arhitectului cu un personaj analog deopotrivă cetățeanului obișnuit și politicianului, meșteșugarului și artistului, romancierului și poetului, arheologului și paleontologului, istoricului și geografului, criticului și jurnalistului, filozofului și psihologului etc., dar, mai ales, tuturor acestora în același timp. Poate de aici vine și temerea pierderii identității în tot acest proces întins pe parcursul mai multor decenii.

Proiectul *rossian* descrie parametrii unei **„teorii de sine”**, care se dovedește a fi mai greu de predat în școlile de arhitectură decât „teoria orașului”, sau „studiile tipologice”, ele însele

[601] Ibid., p. 83-84 – ultimele cuvinte scrise de Rossi în „Autobiografia științifică”

instrumente analogice mult mai ușor reprezentabile decât dimensiunea psihologică de necuprins a sinelui și a lumii interioare. Cu siguranță acesta este și motivul pentru care *„Arhitectura orașului”* s-a bucurat de un enorm succes, în vreme ce *„Autobiografia științifică”* a fost mai degrabă privită ca un demers literar extravagant, înțeles cel mult – în mod greșit din punct de vedere al acestei cercetări – ca o capodoperă a amorului propriu. În fapt, lucrurile care se adună din jurnale spre a deveni această carte, iar apoi se reîntorc în caietele albastre pentru a fi din nou scrutate și minuțios interpretate, sunt dovada unui **efort închinat tradiției profesiei și culturii în general.** Se poate înțelege de aici că, dincolo de afirmațiile de natură pragmatică legate de arhetipuri și tipologii, artă și tehnologie, istorie și memorie etc., arhitectura este meșteșugul a cărei memorie se măsoară și în **cadența vieților „vechilor maeștri”,** la fel ca în minunatele biografii ale lui Giorgio Vasari care au pus bazele istoriei artei.[602] În cheia acestei înțelegeri și în completarea ecourilor *rossiene,* urmează să prezentăm un anume studiu de caz care pare să fie în totalitate fidel proiectului *rossian* autentic.

[602] „Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri” de Giorgio Vasari, ediția din 1550 Hans Belting

Beniamino Servino – un proiect analog

Arhitectul **Beniamino Servino** (n. 1960) studiază teorii despre dimensiunea monumentală a arhitecturii într-un oraș-teritoriu post-ecologist, explorând, în același timp, idei despre potențialul arhitecturii de a crește prin grefări. **SERVéN** (activ din 1994) este pseudonimul care denumește „motorul de gânduri" construit în jurul lui Beniamino Servino, alter ego-ul care definește și actualizează un manual de estetică a celebrării și exaltării banalului și sărăciei.

A fost invitat la Bienala de Arhitectură de la Veneția în 2002, 2008 și 2014. În 2017 și 2019 a participat la Bienala de Arhitectură din Orléans, organizată de Le Frac Centre-Val de Loire, muzeu în a cărui colecție permanentă se află câteva dintre lucrările acestuia.

Publicații:

Elementare superficiale (Skira, 2008)

Monumental need / Necessità monumentale (Letterventidue, 2012)

Architectura Simplex (Letterventidue, 2012)

Obvious (Letteraventidue, 2014)

Cartoline da Caserta (Letteraventidue, 2017)

Vacua Forma (Verbus Editrice, 2017)

La forma finita è temporanea (Letteraventidue, 2021)

dubla condiție psihologică

„Eu sunt Morfeu și iau forma altora [formele altora] pentru a deveni eu însumi”[603]

Episodul biografic analog numit „Vanitas” în deschiderea capitolului de față a fost un exercițiu alegoric imaginat, o amplă metaforă a vieții și morții alcătuită cu scopul de a da chip conceptului de moștenire testamentară a operei complete a arhitectului Aldo Rossi. În cazul *proiectului analog* care face obiectul acestei ultime părți, se va urmări ca, prin studiul operei arhitectului **Beniamino Servino,** să fie pus în evidență nu doar un proiect similar, ci un întreg ansamblu biografic, bibliografic și monografic care pare să fie analog lui Rossi în cele mai intime aspecte ale sale.



Fig. 302 – A (stânga) – *„Pop-up city / Synchronique”* – colaj realizat de Beniamino Servino peste fresca *„Efectele bunei guvernări în oraș”* (Ambrogio Lorenzetti, 1338) / B (dreapta) – *„San Gimignano, Italia”* – colaj realizat de Beniamino Servino peste tabloul *„Historical Monument of the American Republic”* (Erastus Salisbury Field, 1870)

Descoperirea lui Beniamino Servino a fost accidentală și s-a declanșat în principal datorită extraordinarei afinități cu imaginile lui.[604] Fără să fiu conștient, **mă aflam în fața aceleiași greșeli pe care arhitecții americani, și nu doar ei, o făcuseră cu patru decenii în urmă la momentul descoperirii desenelor lui Rossi.** Aflat în fața **unor imagini fascinante, cu o puternică încărcătură iconografică**, am fost orbit și deviat din direcția oricăror alte căutări de fond, fie ele teoretice (publicații/articole) sau practice (proiecte de arhitectură).[605] După

[603] Citatul din Beniamino Servino apare pe intradosul coperții față a celei mai recente publicații a lui – Beniamino SERVINO, *LA FORMA FINITA È TEMPORANEA,* Lettera Ventidue Edizioni, Siracuza, 2021

[604] Primul contact virtual cu imaginile lui Beniamino Servino s-a întâmplat în 2015-2016.

[605] Fenomenul este adesea întâlnit astăzi și descrie maniera eminamente superficială în care este „consumată” on-line arhitectura; suprasaturarea practicii și teoriei profesiei cu imagini nu este în sine un lucru rău, imaginea putând reprezenta un bun „cârlig” comercial pentru un anume discurs, sau un altul, un veritabil mecanism de PR; totuși acest lucru trebuie privit cu circumspecție atâta vreme cât suntem conștienți de caracterul fals-seducător și cvasi-limitativ al imaginii prin raportare la capacitatea cuvântului scris de a stimula gândirea și imaginația.

acest episod de apropiere cvasi-ignorantă de personalitatea lui Servino și pe măsură ce studiul lui Rossi avansa din ce în ce mai mult, am intuit anumite punți de legătură între cei doi, iar acest lucru a pus în mișcare căutarea mai multor informații în această direcție.

A urmat apoi o perioadă de acomodare cu subiectul acestei cercetări paralele studiului proiectului *rossian,* care s-a desfășurat pe mai multe planuri. A fost vorba, în primul rând, de căutarea și studierea proiectelor de arhitectură, iar mai apoi de analizarea informațiilor cuprinse în articole din reviste și publicații online. Ulterior, am încercat să clasific imaginile adunate în funcție de câteva categorii care încă păreau a fi neclare și incomplete, sau cel puțin descrise într-o manieră eliptică: *„pennate", „cattedrali", „Necessità Monumentale", „Vacua forma"* etc.

Primul moment cu adevărat important de înțelegere a structurii proiectului analog, pe care deja îl intuiam, s-a petrecut în cadrul expoziției ***„Beniamino Servino – Vacua forma"***[606] și, ulterior, cu ocazia descoperirilor și completărilor suplimentare extrase din discuția purtată *en tête-à-tête* cu Servino însuși în data de 6 iunie 2019. La acel moment, observasem deja trăsăturile ușor controversate ale personajului, dar și poziția clară anti-funcționalistă și raportarea neobișnuită la istoria profesiei și la propria biografie.

Intuind așadar anumite **puncte de evidentă convergență cu teoria, practica și metoda lui Rossi**, sau cel puțin cu cea a exponenților mișcării *„La Tendenza"*, am încercat să aflu de la Beniamino Servino mai multe lucruri despre felul în care a fost influențat de acest grup de arhitecți în anii 1980-1990; răspunsul lui a fost succint și insuficient, dar cât se poate de așteptat:

> *„Sunt, în mod evident, un arhitect italian! Sunt supus unei serii de condiționări de natură eterogenă, însă **mă nasc din acea tradiție, am studiat-o, am asimilat-o,** și într-un oarecare mod, **am depășit-o!** Aceste lucruri m-au hrănit, l-am studiat pe Aldo Rossi și toată „La Tendenza" mai ales în anii de școală, erau lucruri minunate, nu atât partea teoretică, cât mai ales cea iconografică, **eram înnebunit după acele imagini!**".*

Episodul care a fost cu adevărat important pe parcursul acestor căutări avea să coincidă cu haosul pandemic și valul de alarmantă incertitudine de la sfârșitul lunii februarie 2020. La acel moment, consideram că sunt deja familiarizat cu sintagme *serviniene* de tipul ***„città come vacua forma" (orașul ca formă goală),*** însă coincidența lor cu criza mondială care tocmai se declanșase punea astfel de afirmații într-o cu totul altă lumină. Discuția despre orașe fantomă, fără profunzime, alcătuiri de mari decoruri construite din cutii goale, se suprapunea atunci oarecum premonitoriu peste **imaginile orașelor italiene înghețate într-o liniște macabră,** o scenografie urbană a unui teatru fără actori – ecoul papal *„Urbi et Orbi"* rostit la Roma în Piața San Pietro complet goală, sau rugăciunea *„Ave Maria"* recitată de Andrea Bocelli de pe treptele domului din Milano într-o liniște aproape mormântală a orașului au devenit pe loc imagini suprarealiste, cu o puternică încărcătură emoțională, profund imprimate în memoria poporului italian.

---

[606] *„Beniamino Servino – Vacua Forma",* curator Mihai Duțescu – conferință organizată de către OAR București în cadrul Anualei de Arhitectură 2019, Palatul Universul, București, 5 iunie 2019



Fig. 303 – A (stânga) – Papa Francis în Piața San Pietro (27 martie 2020) / B (dreapta) – Andrea Bocelli în piața Domului din Milano (12 aprilie 2020)

Contextul nepotrivit m-a împiedicat atunci să particip la conferința care ar fi trebui să fie piesa finală necesară elucidării tentativei de a stabili legături între Servino și Rossi. Grație bunăvoinței organizatorilor *(„Centro Studi Giorgio Muratore")*, am reușit să intru în posesia înregistrării autodenunțului biografic făcut de Beniamino Servino în seara de **27 februarie 2020.** Prelegerea ***„Autobiografie scientifice – Beniamino Servino. Je suis SERVèN!"*** a fost o fascinantă autocritică, o parcurgere de sine acceptată încă de la început ca demers narcisist auto-referențial, totul asamblat sub forma unei savuroase narațiuni autobiografice. După cum o recunoaște și Servino însuși, a fost prima dată când a vorbit nu despre propriul repertoriu de forme și imagini, sau despre gândurile unei posibile teorii a arhitecturii, ci despre **lucruri ce aparțin exclusiv imaginarului propriu și memoriei afective.** Întregul proces a fost structurat tocmai în sensul unei vocații științifice de factură *rossiană* care să poată evidenția un ***modus operandi*** **eminamente personal – metoda nudă,** și nu doar catalogul formal. Cu ocazia acestui eveniment omonim publicației lui Rossi, mi-a fost făcută clară **apartenența proiectului *servinian* la posibila familie a unor proiecte analoge celui *rossian.*** De aici mai departe a urmat, desigur, stabilirea parametrilor și premiselor acestei ediții.

> *„Nu mă urmări, pentru că te vei pierde... !*
>
> *[Nu mă urmări pentru că, neștiind unde mă duc, riști să te pierzi odată cu mine....]"*[607]

[607] Atenționarea pentru cititorul cărții amintește de instrucțiunile lui Rossi adresate potențialilor critici care îi vor studia opera; în același timp însă, avertismentul pare să atragă atenția și asupra unui parcurs în urma căruia cititorul se poate confunda cu autorul, pierzându-și astfel identitatea în urma acestui proces amețitor – Beniamino SERVINO, *OBVIOUS – Dirario [con poco scritto e molte figure],* Lettera Ventidue Edizioni, Siracuza, 2014, p. 79

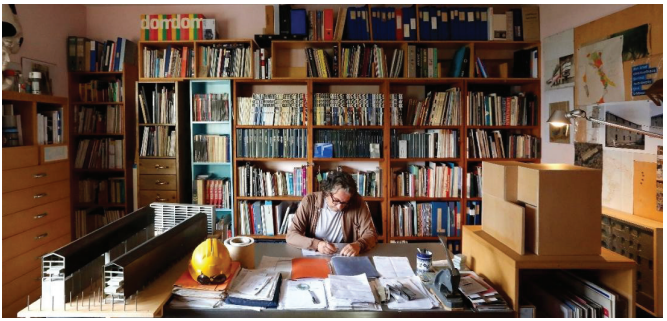


Fig. 304 – Beniamino Servino în biroul lui din Caserta – Nicolò Galeazzi, 2016

Trebuie aici să precizăm aici un lucru foarte important, anume faptul că Beniamino Servino face o distincție clară între viața sa personală, ***„portretul autobiografic”*** și viața sa profesională, ***„proiectul Beniamino Servino”.*** Această diferențiere care nu mai este doar o simplă construcție imaginară, ci se transformă realmente într-un **alter ego** al arhitectului: ***„Je suis SERVèN!”.***[608] Atâta vreme cât este vorba despre **subiectivitate și lume interioară ca structură psihologică duplicitară,** se poate specula faptul că decizia lui Servino de a-și confecționa acest avatar este dovada conștientizării pericolului coincidenței celor două lumi; disocierea alter ego-ului profesional de viața personală se constituie ca un fel de plasă de siguranță, o metodă prin care Servino evită situația controversată, paradoxală și conflictuală a suprapunerii „celor doi Aldo Rossi”.

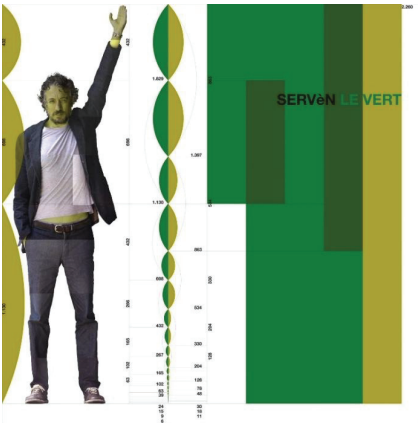


Fig. 305 – *„SERVèN LE VERT. L'uomo eco-sostenibile. Per un'architettura libera in un paesaggio libero”* (Reggia di Caserta, 2009)

[608] Beniamino Servino explică originea întâmplătoare a poreclei „SERVèN” pe care o folosește atunci când se referă la alter ego-ul său ptofesional – Beniamino SERVINO, *Autobiografie scientifiche – Beniamino Servino. Je suis SERVèN!,* Centro Studi Giorgio Muratore, Roma, 27 februarie 2020

Dedublarea structurii psihologice interioare a lui Servino este un instrument care este perfecționat în timp și ridicat la rangul unei **metodologii eficiente în examinarea și manipularea imaginarului și a memoriei.** Vor fi utilizate aici alcătuirile alegorice folosite adesea de Servino în expunerea gândurilor despre arhitectură pentru a numi cele două componente ale lumii lui interioare - ***Narcis***[609] *și* ***Morfeu***[610]**.** *Narcis* este „portretul biografic" și memoria afectivă, personajul care deține particularitățile autobiografice cele mai intime și, totodată, protagonistul mitologic care se angrenează în actul admirativ, cvasi-infantil și totodată periculos al iubirii de sine. De cealaltă parte, *Morfeu* este un personaj himeric responsabil de lumea imaginară a viselor, un imitator iscusit care poate lua chipul oricui și se poate transfigura la nesfârșit într-o multitudine de alte personaje.

Morfeu este, în cazul metodei și proiectului *servinian,* alter ego-ul lui *Narcis,* același și, totuși, de fiecare dată un altul. În aceste condiții, *iubirea de sine* și *autoadmirația* lui *Narcis* sunt, de fapt, disimulate sub forma admirației pentru *Morfeu,* cealaltă jumătate a sinelui, imaginea reflectată în oglinda de apă. *Morfeu* este mecanismul fantastic capabil să-și însușească orice formă și identitate, devenind astfel toate personajele pe care Servino le apreciază. Structura complicată a acestei mitologii interioare consumă continuu personajele cu care *Morfeu* se identifică pentru a putea fi venerat de *Narcis.* Prin acest bizar procedeu, arhitectul Beniamino Servino reușește să se identifice cu personajele din panteonul imaginar de eroi și mentori fără a-și contamina și denatura propria identitate.

Acest tip de identificare a sinelui cu alteritatea implică, în cazul lui Servino, modificarea parțială și adaptarea particularităților propriei identități la cele ale identităților „împrumutate" sau imitate de *Morfeu.* Acest procedeu amintește de studiile lui Jacques Lacan despre imaginar și ego camuflate sub forma unei false *„întoarceri către Freud".* În studiile sale din domeniul psihanalizei, Lacan introduce fenomenul de *„reflexie specular㔠* și îl asociază cu conceptul de *„narcisism primar/infantil",* o particularitate a *„stadiului oglinzii".*[611] Această etapă este fundamentală constituirii și consolidării conceptului de *sine,* în primii ani de viață, ca imagine reflectată a alterității. Dedublarea structurii psihologice interioare în cazul lui Servino are o legătură directă cu acest proces al ***identificării speculare,*** oglindirea chipului altora și cunoașterea propriului chip oglindit prin alții*,* un

[609] În mitologia greacă, Narcis este un tânăr deosebit de frumos care refuza iubirea celor din jur; Narcis este pedepsit de Nemesis să-și vadă chipul în apa unui izvor, să se îndrăgostească iremediabil de sine și, în final, să moară de durere pentru că nu poate ajunge la cel al cărui chip i se arată în apă.

[610] În mitologia greacă, Morfeu era zeul viselor, unul din cei o mie de fii ai lui Hypnos, zeul somnului; etimologia numelui provine de la rădăcina greacă a cuvântului formă, iar Morfeu avea abilitatea de a se înfățișa în vise cu chip de om mai bine decât oricare alt zeu, de a modifica visele oamenilor și chiar de a influența visele regilor și pe cele ale zeilor.

[611] Conform studiilor lui Jacques Lacan, „stadiul oglinzii" are un important rol în conturarea subiectului în imaginar. Subiectul devine, așadar, „imago", se obiectivează. În copilărie, „narcisismul primar" pare să investească această imagine cu atributele obiectului dorit. „Stadiul oglinzii" are loc, se pare, între vârsta de șase luni și cea de un an și jumătate și reprezintă un interval de timp în care sinele se transformă din sine-dorit (obiect al dorinței celuilalt) în sine-doritor (subiect care își asumă propria dorință). Discuția despre sine, identitate, alteritate, dorință și înstrăinare este una esențială în studiul de față, iar Beniamino Servino descrie, cel mai probabil involuntar, dimensiunea *lacaniană* a acestei complicate condiții narcisiste într-una dintre cărțile lui: *„Despre familiaritate – copilul își recunoaște chipul din oglindă prin recunoașterea felului în care mama privește acel alt chip"* – Beniamino SERVINO, *OBVIOUS – Dirario [con poco scritto e molte figure],* Lettera Ventidue Edizioni, Siracuza, 2014, p. 62

fenomen important în structurarea și asamblarea imaginarului care implică o anume alienare a sinelui, dar și o importantă componentă narcisistă. **Mecanismul psihologic** pus în mișcare de Servino este un **procedeu terapeutic** similar celui cu ajutorul căruia Rossi transformă New York-ul într-un Milano imaginar analog. În cazul lui Rossi, sentimentul de familiaritate este simulat artificial prin identificarea unui oraș cu *un altul;* în cazul lui Servino, alter ego-ul *Morfeu* se identifică cu *un altul* pentru a nu denatura structura interioară a lui *Narcis,* propria identitate.



Fig. 306 – fețele lui *Morfeu* – Beniamino Servino, *„Adaptation to myself",* 2012

Studiul se va distanța acum din preajma amețitoarelor digresiuni psihanalitice pentru a detalia mai în amănunt anumite aspecte legate de diferențele dintre proiectul autobiografic *rossian* și cel *servinian* în ceea ce privește teoria și proiectele de arhitectură. Va fi nevoie acum de o distincție clară între *„Autobiografia științifică"* a lui Aldo Rossi și publicațiile care alcătuiesc o posibilă *autobiografie științifică* a lui Beniamino Servino: *„Elementare-superficiale"* (2008), *„Necessità monumentale"* (2012), *„Architectura Simplex"* (2012), *„Obvious"* (2014), *„Cartoline da Caserta"* (2017), și *„La forma finita è temporanea"* (2021).

Succesiunea de publicații are structura unui **jurnal continuu** cu gânduri și observații despre arhitectură și nu numai,[612] întrerupt adesea de **aforisme și imagini.**[613] Toată această colecție eclectică de **scrieri și „re-scrieri"** reprezintă principala metodă de lucru a lui Beniamino Servino,[614] un tip de construcție care adaugă, alterează, deformează, modifică și acumulează continuu idei și arhitecturi ca într-un **uluitor palimpsest** care este prezentat în forma lui cea mai brută cu o deosebită sinceritate. [615] Dacă în *„Autobiografia științifică"* Rossi se străduiește să reconstituie acea stare de visare specifică memoriei afective prin realcătuiri și reasamblări ale fragmentelor sub forma unui asamblaj narativ, în cazul lui Beniamino

[612] *„O teorie a arhitecturii sub forma unui jurnal / Arhitectură cu fragmente de istorie personală [dar unele dintre ele sunt inventate] / Arhitectură cu episoade născocite / Jurnal [cu puțin text și multe imagini] al reconstituirii formelor depozitate în propria-mi memorie"* – Beniamino SERVINO, OBVIOUS – Dirario [con poco scritto e molte figure], Lettera Ventidue Edizioni, Siracuza, 2014, variantele de titlu de pe coperta față

[613] Beniamino Servino spune că imaginea însăși este un aforism – Ibid., p. 97

[614] Acest concept, *„La sovrrascrittura dell'architettura e della città" (Suprascrierea arhitecturii și a orașului),* este unul foarte important pentru Beniamino Servino, care are de-a face cu setea arhitectului și predispoziția lui de a lua în posesie precedente istorice, texte sacre, modele, arhitecturi etc., un act obsesiv de apropriere, adaptare și denaturare a unor lucruri care par intangibile.

[615] *„Palimpsestul – pentru o teorie a palimpsestului (...) apologia scheletului – înspre un palimpsest vizibil"* – Beniamino SERVINO, LA FORMA FINITA È TEMPORANEA, Lettera Ventidue Edizioni, Siracuza, 2021, p. 87, 109

Servino ***„tratatul de arhitectură”*** **refuză vehement orice convenție literară**, rămânând **fidel reveriei** care, la momentul trezirii, nu lasă în urmă decât fragmente, ruine imprecis amestecate și imagini caleidoscopice confuze.

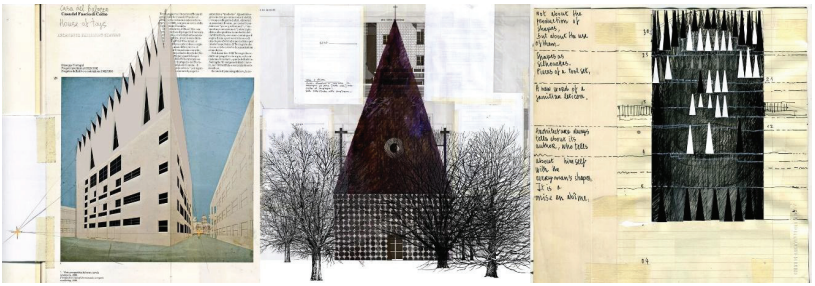


Fig. 307 – *„ARCHITECTURA VACUA FORMA”* – Beniamino Servino, 2019

Proiectul autobiografic publicat, re-publicat și reformulat continuu vreme de mai bine de un deceniu nu acceptă nicio formă clasică de literatură, rezumându-se la o serie de alcătuiri literare neconvenționale cu iridescențe suprarealiste și dadaiste. Mai mult decât atât, acest tip de scriere modifică de foarte multe ori chiar normele de redactare și alcătuire ale cuvintelor și frazelor, amestecând și suprapunând adesea textul peste imagini și invers; colecția de formulări denaturate și mistificatoare ajunge uneori chiar aproape de punctul în care pare să își poată constitui un tip de limbaj alternativ.[616] Dacă jurnalele lui Rossi sunt simple instrumente folosite în efortul asamblării unei publicații a cărei formă literară recreează atmosfera unei străfulgerări de imagini de tip *flux al conștiinței,* în cazul lui Servino afirmațiile sunt în totalitate fidele ambiguității alcătuirii lor în subconștient. Se poate spune așadar că suntem martorii unei metode care certifică **validitatea proiectului *servinian* ca proiect autobiografic analog, un continuator autentic al proiectului *rossian.***

Considerând acest preambul ca un fel de **cheie de lectură** a operei lui Beniamino Servino, vor fi expuse în continuare câteva idei principale în funcție de care este structurat proiectul lui; toate acestea sunt extrase din biografia, bibliografia, prelegerile, mediile digitale și, mai ales, din discuțiile purtate cu acesta în ultimii ani de zile. O parte dintre informațiile adunate și prezentate în subcapitolele următoare au fost publicate anterior în cadrul unui articol din revista *„Zeppelin #158”* (2020) și se regăsesc aici cu modificări minore și recalibrări ulterioare.

[616] Acest impresionant amestec de imagini cu text amintește despre fascinația lui Rossi pentru imaginea-text a hărții din cartea lui San Juan DE LA CRUZ, *Subida Del Monte Carmelo: Camino al monte de la perfección,* 1618 – harta este o reprezentare simbolică a ascensiunii spirituale către comuniunea cu Dumnezeu în care apar toate secvențele și etapele mistice intermediare întâlnite pe parcursul acestui drum.

metoda nudă

Beniamino Servino provine din orașul San Giuseppe Vesuviano, de cealaltă parte a Vezuviului față de Pompeii/Ercolano/Napoli, sau, cum îi face plăcere să spună, *„The Dark Side of The Volcano”*, partea *intro-terra*, cea ne-oficială/ne-turistică/ne-fotografiată și, totodată, sursa rolului său asumat de proscris al academismului și ortodoxismului arhitectural. A studiat arhitectura într-o perioadă în care încă guverna dictatura canoanelor moderniste, motiv pentru care se raportează la anii din studenție ca la un moment restrictiv de întrerupere, o cezură și un episod ambiguu presărat cu studii obsesive ale unei gramatici abstracte a „noii arhitecturi”, care era deja perimată la acea vreme.

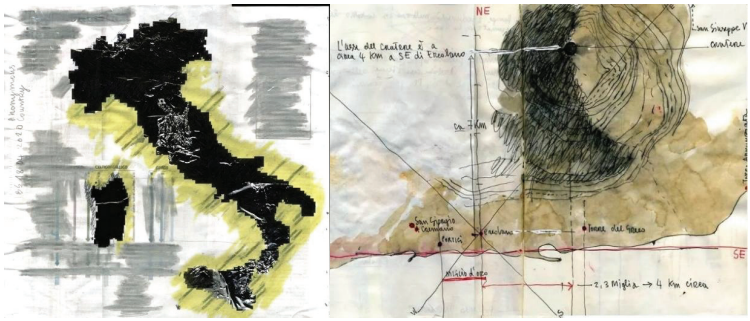


Fig. 308 – A (stânga) – *„Anonymous Country”* – Beniamino Servino, 2010 / harta Vezuviului și țărmul mării – Beniamino Servino, *„PENNATE A MARE. ERCOLANO: LA CITTÀ SULLA CITTÀ”,* 2006

După multiple redesenări și asamblări de planuri după regulile rețetarului schematic modernist, a urmat depășirea acestui prim stadiu profesional și **conturarea propriei metode.** O bună parte din activitatea sa profesională se desfășoară în Caserta, un oraș aflat în apropiere de Napoli**.** Este profesor abilitat, însă nu predă în nicio instituție academică în mod constant, alegând, mai degrabă, să participe ca profesor îndrumător și cercetător în cadrul unor forme alternative de învățare – workshop-uri, ateliere etc. organizate alături de prieteni apropiați care îi împărtășesc afinitățile și îi prețuiesc metoda.

Poate că cel mai captivant lucru la felul în care Servino înțelege și practică arhitectura este aura mistică a metodei lui, o abordare contradictorie, ce pare să fie deopotrivă medievală și umanistă, învăluită parcă într-un fel de **alchimie arhitecturală.** Este vorba, se pare, despre o atitudine a cărei teorie se construiește prin îngânarea repetată de aforisme și afirmații concise, ca o mantră, la nesfârșit. Repetiția acestor dictoane proprii se constituie adesea prin înlănțuirea de cuvinte considerate a fi clișee sau noțiuni tabu în contextul actual al profesiei – frumos, superficial, scenografic, ecologic – și, de cele mai multe ori, astfel de cuvinte sunt însoțite și amestecate cu un bogat repertoriu de imagini alcătuit din crochiuri și schițe imprimate fie pe suportul unor desene mai vechi, fie pe hârtii cu articole din ziare sau pagini

extrase din cărți, un continuu palimpsest autobiografic care conturează portretul lui Beniamino Servino printr-o **desfășurare frenetică și exaltată de text și imagini.**

Dialogul cu Beniamino Servino a acoperit o plajă foarte largă de subiecte – despre istorie și memorie, despre cultură și cunoaștere, despre identitate și corupere, despre oraș și peisaj, despre plan și fațadă, despre frumusețe, familiaritate și uimire, despre invenție, referință și autonomia profesiei, despre loc și *„genius loci"*, despre coliba primitivă, arhetip, etc. S-au adunat astfel zeci de pagini cu idei fragmentare suprapuse și rescrise uneori peste alte obsesii și căutări paralele. Forma finală a studiului cuprinsă în paginile următoare a fost organizată în cinci părți care încearcă să devoaleze așa-numita **„metodă nudă"** menționată anterior, însă trebuie să spus că aceasta este doar **o variantă de adevăr din sute de variante posibile** care s-ar fi putut naște dacă informațiile adunate ar fi fost parcurse diagonal, la un alt unghi și cu o altă cadență, sau într-un sens diferit.

Pielea - *„Elementare-superficiale"*

sincronism și proiecție bidimensională

În general, reprezentarea convențională a arhitecturii prin imagine presupune stabilirea unei convenții a scării de reprezentare și proiecția abstractizată a obiectului de arhitectură pe **suprafața unui suport bidimensional,** de obicei, o foaie de hârtie. Pentru Beniamino Servino, definiția cea mai banală a felului consacrat de a traduce proiectul de arhitectură în imagine se confundă cu condiția arhitecturii însăși; acest lucru face ca discursul teoretic să poată reduce construcția la un asamblaj de suprafețe abstracte cărora le lipsește cea de-a treia dimensiune.



Fig. 309 – A (stânga) – *„La Città. Il vuoto tra le forme"* – Beniamino Servino, 2017 / B (dreapta) – *„ARCHITECTURA VACUA FORMA"* – Beniamino Servino, 2019

Această bizară reducție transformă nu doar arhitectura, dar și întreaga ei istorie și moștenire – **timpul istoric este suprimat,** iar toată colecția de arhitecturi precedente este proiectată pe un unic **plan orizontal al sincronicității,** timpul prezentului continuu și, mai ales,

perspectiva auto-referențială a arhitectului asupra istoriei profesiei ca **unic eveniment contemporan lui.** De aici mai departe arhitectura nu va mai putea avea ierarhii supuse determinismului istoric, evoluțiilor și transformărilor stilistice sau parametrilor socio-politici și nu va mai fi veche sau nouă, ci va fi **autonomă și auto-referențială** pentru că, așa cum declară chiar Beniamino Servino, ***„arhitectura fie e autonomă, fie nu e deloc!”***[617]

Toată această sărăcie dimensională nu este însă doar o simplă speculație teoretică, ajungând să se răsfrângă direct și asupra percepției asupra arhitecturii propriu-zise, arhitectura construită. Așa se face că **arhitectura devine *„vacua forma”***, formă goală, un recipient a cărei alcătuire constructivă este redusă la o simplă suprafață, o pneumă a cărei siluetă este nimic mai mult decât o **piele de grosime zero – *„scatola vuota”*, cutia goală** ca element constitutiv, care, prin repetiții și adiții continue, aglutinări, ciocniri sau dispersări, dă naștere orașului. Până în acest punct, pare că este vorba despre o înșiruire frenetică de afirmații controversate, însă Beniamino Servino insistă în descrierea amănunțită a teoriei sale, recunoscându-și chiar totala indiferență față de ceea ce se poate afla în spatele acestor suprafețe; **conținutul *„nu prezintă interes”,*** iar cutiile care alcătuiesc orașul *„pot fi la fel de bine goale, atâta timp cât nu am pășit și nu voi păși niciodată în ele”* – dimensiunea autoreferențială a raportării lui Servino la realitatea orașului anulează orice teorie urbană, ignorând complet istoria și memoria construirii lui și a circumstanțelor aferente și înlocuind toate aceste lucruri cu propria subiectivitate. **Memoria colectivă nu există, singura istorie a orașului fiind determinată de autobiografia arhitectului și de memoria lui afectivă.**

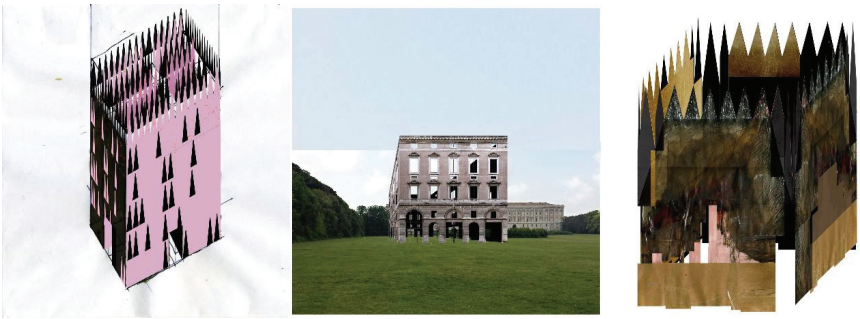


Fig. 310 – cutii *serviniene* – A (stânga) – *„LA TORRE MERAVIGLIOSA VARIAZIONI”* / B (centru) – *„Padiglioni di radura”* / C (dreapta) – *„Releveu după Domul din Milano”*

Aflăm așadar că orașul este un mare asamblaj de cutii care pot fi și goale și pline, iar confirmarea uneia dintre variante este validată doar de „deschiderea” lor. Până atunci, ambele adevăruri sunt valabile simultan. Pe baza acestei afirmații, pare că, în accepțiunea lui Servino, **orașul este o construcție analogă paradoxului lui Schrödinger**[618]**,** o mare

[617] Extras din interviul cu Beniamino Servino, 6 iunie 2019

[618] Paradoxul lui Schrödinger, cunoscut mai degrabă ca „pisica lui Schrödinger” este experimentul imaginar propus de Erwin Schrödinger în 1935 prin care acesta încearcă să aplice legile mecanicii cuantice lucrurilor din viața de zi cu zi: o pisică, împreună cu un flacon cu otravă închis, sunt plasate într-o cutie protejată de

scenografie autoreferențială în care personajul care privește orașul devine conștient de suprafețele bidimensionale care alcătuiesc decorul pe care se proiectează viața lui și se îndoiește de orice s-ar putea afla în spatele acestei mari butaforii, sau, mai bine zis, tot ceea ce se poate afla dincolo de acest decor este pur și simplu irelevant pentru el. Pentru Servino, orașul este nimic mai mult decât **marele teatru determinat de propria-i existență,** o situație eminamente auto-referențială în contextul căreia arhitectul nu poate decât să contemple natura orașului-decor superficial. Mirajul autobiografic al orașului alcătuit din suprafețe bidimensionale este similar premiselor filmului *„Truman Show”,* chiar și în situația în care ar fi existat doar dubiul inițial și nu am fi aflat la final că toată existența personajului principal era nimic mai mult decât o mare piesă de teatru. Acest tip de egotism pune într-o nouă lumină teoria *rossiană* a orașului ca *„Il Gran Teatro della Vita”.*

Caruselul – *„La giostra a seggiolini”*

cultură/cunoaștere/corupere și identitate

Interfața virtuală și mecanismul imaginar confecționat de Beniamino Servino, *alter-ego*-ul SERVèN, este un personaj foarte activ în mediile digitale care se implică adesea în discuții deschise și publice pe marginea teoriei și criticii de arhitectură. Un episod de acest fel privește un scurt dialog virtual pe care l-am pornit la un moment dat cu scopul investigării sursei din spatele unui obsesiv ***horror vacui.***

Apetența pentru ornament și decorație transpare din schițele și desenele lui Servino, care, așa cum spuneam, sunt preocupate de natura suprafețelor din care se alcătuiesc arhitecturile și orașul. Rezolvarea clară și definitivă a curiozității exprimate față de aceste lucruri a venit sub forma unui răspuns imediat, o afirmație vehementă cioplită parcă în piatră cu majuscule latine – **„I APPLY ARCHITECTURE DECORATION BECAUSE I AM A CORRUPT PERSON!”** (APLIC DECORAȚIE ARHITECTURALĂ PENTRU CĂ SUNT O PERSOANĂ CORUPTĂ!). Am încercat apoi, cu ocazia întâlnirii și a dialogului față-în-față, să aflu mai multe lucruri în legătură cu această pretinsă „corupere”.

Beniamino Servino definește **cultura** ca o **mare alcătuire informațională,** un pachet predefinit care se transmite într-o manieră aproape genetică, ca și cum ar putea fi *„absorbit prin porii pielii”* la contactul acesteia cu mediul cultural exterior lui. Se observă așadar că, la fel ca în cazul teoriei *rossiene* care susține că oamenii și arhitecturile sunt într-o oarecare

orice decoerență cuantică indusă de mediul extern; dacă un detector Geiger-Müller detectează o radiație, atunci flaconul va fi spart, eliberând otrava care va ucide pisica; mecanica cuantică sugerează că, după o perioadă, pisica este concomitent vie și moartă; totuși, când ne uităm în cutie, vedem pisica ori vie, ori moartă, și nu un amestec de vie și moartă. Așadar, conform acestui paradox, oricare dintre variante este posibil să existe în cutie atâta vreme cât nu privim înăuntrul ei, o situație analogă indiferenței lui Beniamino Servino față de lucrurile de dinăuntrul cutiilor.

măsură artefacte, și în cazul proiectului și teoriei *serviniene* structura trupului este definită mai degrabă prin acest ultim strat epidermic, o suprafață analogă celor care constituie orașul. Cultura este așadar un atlas colosal, o amalgamare de semne, mirosuri, arome, sunete etc. care **primește trăsături identitare ale sinelui.** Tot de la Servino aflăm că, peste tot acest fond inițial oarecum prestabilit se grefează mai târziu **cunoașterea;** acest element de grad doi intervine asupra fondului cultural denaturându-l și hibridându-l. **Cunoașterea este elementul care corupe cultura** conform experiențelor și afinităților dobândite în timp, este **istoria personală** ce aparține sinelui, și nu memoria colectivă ce aparține culturii. Tot acest proces dă naștere **identității** – un subansamblu de trăsături definitorii ale sinelui rezultat în urma acestui proces.

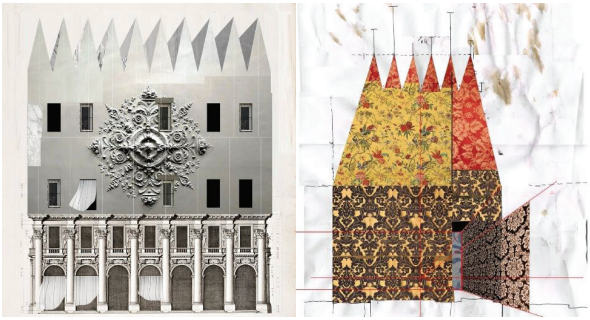


Fig. 311 – *horror vacui* – A (stânga) – imaginea care a declanșat discuția despre *corupere* / B (dreapta) – *„ARCHITECTURA VACUA FORMA EST"* – Beniamino Servino, 2019

Cunoașterea este descrisă de Servino ca fiind un **mare mecanism, un instrument giroscopic** capabil să adune informații din mediul exterior, chiar și din afara culturii, și să le aproprieze sinelui – *„un carusel de imagini care gravitează în jurul fondului cultural pentru a-l corupe treptat".*[619] Acest proces particularizează individul și îl extrage din matricea comunității, a grupului sau a familiei din care provine pentru a-i contura o identitate proprie. În final, aflăm că, la fel cum cultura inițială se diversifică și se denaturează prin căutări proprii și selecții specifice sinelui, arhitectura din desenele lui Servino se modifică, iar cutiile se contaminează cu amprenta lucrurilor care corespund propriilor afinități: stereotomii din tuf vulcanic, modenaturi și stucaturi extrase de pe fațadele palatelor și catedralelor, rozase și ancadramente, pânze atârnate și imprimeuri textile, sau chiar subansambluri familiare de peisaje post-industriale ale abandonului.

[619] Acest fenomen pare să fie omolog citatului din autobiografia postumă a lui Walter Benjamin pe care Rossi îl amintește adesea în eseurile, articole și publicațiile sale: *„Sunt așadar deformat de legăturile cu tot ce mă înconjoară!"* – Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 19

apropriere/adaptare/denaturare

Beniamino Servino vorbește de cele mai multe ori despre **memorie** nu ca despre un simplu depozitar, identificându-l mai degrabă cu un uimitor **„procesor de informații”.** Toate lucrurile atașate imaginarului subiectiv nu sunt deci acumulate și înghețate ca într-un simplu inventar, ci ajung să fie denaturate, confundate între ele, suprapuse, adaptate și chiar falsificate. Memoria își depășește deci condiția de simplă cutie conținătoare sau arhivă, devenind, de fapt, un mare laborator al sinelui, **un aparat prolix care permite erori, lăsând adesea loc de confabulații: „I CANNOT TELL REAL MEMORIES FROM THE MEMORIES I INVENT”** (NU DISTING AMINTIRILE REALE DE CELE PE CARE LE INVENTEZ).[620]



Fig. 312 – *„Aforisme”* – Beniamino Servino, 2014

Memoria adaptează o imagine, un obiect, sau chiar o amintire, iar apoi o pune la dispoziția unui alt cadru sau unui alt context. Acest tip de montaj este deci un instrument specific memoriei. Funcția de procesor a aparatului descris de Servino are capacitatea de a **filtra, decanta și elimina informațiile** cu scopul de a păstra doar ceea ce recunoaște ca fiind **familiar sinelui,** deci compatibil propriului aparat cultural deja hibridat de afinități, pasiuni și obsesii prin procedeul cunoașterii.

În memorie se formează gândul, iar reprezentarea acestuia prin desen nu poate fi separată de mecanismele din culise. Din acest motiv, nici imaginile lui Beniamino Servino nu sunt doar rezultatele finale ale mecanismului imaginar, ci **secțiuni transversale prin procesul**

[620] Extras din interviul cu Beniamino Servino, 6 iunie 2019

memorialistic însuși, incursiuni în laboratorul memoriei arhitectului și cartografieri care se conturează odată cu procesarea informațiilor din imaginar – ***„Il disegno è una cosa mentale”*** (Leonardo da Vinci). Imaginile sunt însă capabile să funcționeze și în sens invers, în direcția decriptării acestui procedeu și a evidențierii lucrurilor depozitate în imaginar: afinități, referințe etc.

Un exemplu care ilustrează acest tip de alterare și deformare a gândului despre arhitectură și a reprezentării acestuia este **releveul,**[621] însă nu în accepțiunea lui convențională, privită strict din perspectiva utilității documentare, ci în accepțiunea lui *serviniană.* Releveul este, pentru Beniamino Servino, o importantă particularitate a metodei de proiectare, un procedeu prin care arhitectul re-produce, din memorie, obiecte, arhitecturi și texte considerate a fi valoroase și familiare propriului imaginar.

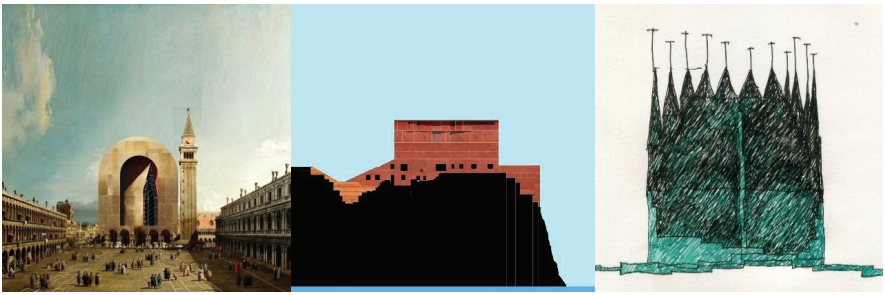


Fig. 313 – relevee *serviniene* – A (stânga) – Basilica di San Marco, Venezia / B (centru) – Casa Malaparte, Capri / C (dreapta) – Duomo di Milano

De la schițele domului din Milano și până la desenele cu casa Malaparte, multe dintre imaginile produse de Servino poartă titlul *„Rilievo”.* Nu este vorba însă despre reproduceri matematic precise ale dimensiunilor și proporțiilor unui obiect măsurat în unități și subunități standardizate, ci despre fantezii formale și variante de arhitecturi verosimile ce se nasc din amintirile despre acel obiect, un tip de releveu fotografic imaginar capabil să reproducă **proiecte analoge a căror filiație cu obiectul relevat să fie încă recognoscibilă.** Releveul *servinian* este deci o formă de cunoaștere a arhitecturii prin apelul exclusiv la memorie și nu la mecanisme și instrumente științifice.

[621] La fel ca în cazul lui Aldo Rossi, releveul este un instrument important al proiectului care trece dincolo de funcțiunea sa pur documentară. Releveul este un instrument al aproprierii arhitecturii, un proces ale cărui particularități pun sub semnul întrebării posibilitatea cunoașterii adevărate a realității prin simpla măsurare a ei. Releveul este, așadar, o declinare subtilă a realității, o reprezentare neîmplinită și nu în totalitate fidelă a ei, o modificare a imaginii lumii și a obiectelor reale care se poate transforma, la fel ca în cazul lui Beniamino Servino, într-un proiect analog construcției reale, o amintire a ei, o poveste răstălmăcită.

rețeta/proiectul și colecția de cutii

Beniamino Servino recunoaște că este genul de arhitect care lucrează constant asupra acelorași câteva teme, un număr relativ restrâns de **obsesii personale**[622] pe care le consideră a fi un glob de cristal protector în jurul său – *„la bola di difesa”.*[623] Acest tip de structură interioară explică poate abstragerea lui de la regulile convenționale ale arhitecturii. Discutând despre eșecul universalității rețetarului modernist, spuneam că Beniamino și-a dezvoltat în timp o **metodă proprie** analogă procedurilor mistice din laboratorul unui alchimist. „Rețeta” lui Servino se găsește undeva la granița dintre magie și știință, un ritual cotidian neîntrerupt de continuă transcriere, rescriere și supra-scriere – atât prin cuvânt, cât și prin imagine – a propriului **repertoriu formal, organizat taxonomic,** indiferent de nevoia transpunerii lui în proiect de arhitectură. Repertoriul *servinian* de forme stă așadar suspendat în așteptare pe raftul laboratorului imaginar al memoriei.

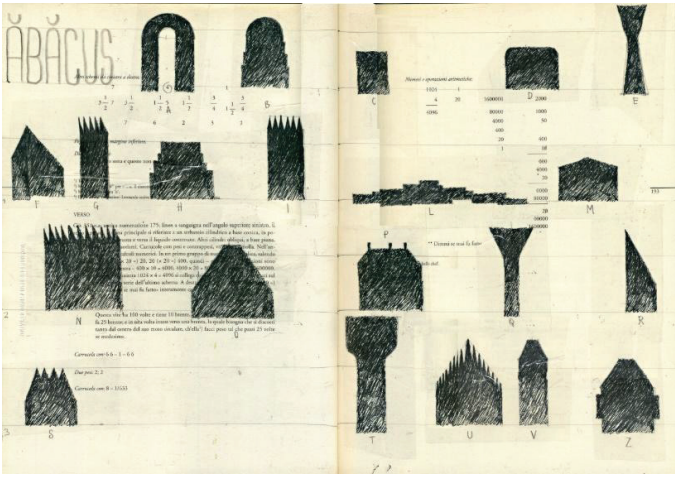


Fig. 314 – repertoriul *servinian,* „cutiile de pe raft” – „ABACUS”, Beniamino Servino, 2019

[622] Rossi vorbește și el despre caracterul obsesiv al gândirii, al procesului de proiectare, al pasiunilor și afinităților personale etc.; referindu-ne însă strict la dimensiunea obsesivă a repertoriului formal, trebuie amintit faptul că și aceasta este o trăsătură comună a celor doi arhitecți: la fel ca în cazul lui Beniamino Servino, Rossi are o serie de clișee formale uzuale și laitmotive, dar și anumite obsesii mult mai de profunzime, arhetipurile *rossiene* – „proiectele imposibile”.

[623] Extras din interviul cu Beniamino Servino, 6 iunie 2019 – globul de cristal *servinian* este în foarte multe aspecte analog conceptului de „palat al memoriei”, o lume, un loc, un oraș, o construcție imaginară devenită loc protector al structurii psihologice interioare a sinelui sau, în acest caz, la fel ca în cazul „Orașului analog”, un mecanism cu lucruri familiare, o fedoră imaginară pusă în folosul proiectării de arhitectură.

Aflăm că, ori de câte ori se află în situația realizării unui proiect, Servino începe prin a-și imagina care dintre formele deja disponibile poate fi adaptată proiectului respectiv. **„Cutia" aleasă în final de pe unul din rafturile repertoriului formal** este cea mai potrivită pentru a face față situației în cauză, dar, totodată, și cea care se află cel mai aproape de afinitățile sale la momentul respectiv – din nou, o metodă profund autoreferențială. Dacă forma „cutiei" alese și inserate în situația dată rămâne recognoscibilă după modificările și adaptările impuse de reglementări, temă și funcțiune, aceasta devine proiect, dacă nu, ea este dată imediat la o parte și înlocuită cu o alta, iar procesul este reluat.

Toate aceste procedee descriu un *modus operandi* de o incontestabilă eficiență; metoda lui Beniamino Servino nu lasă loc de studii contextuale, ipoteze socio-economice, sau artificii compoziționale; de fapt, arhitectul nu se află niciodată în situația de-a face un proiect *ex nihilo,* pentru că, indiferent de conjunctură, respectivul proiect va fi ceva asupra căruia deja a lucrat zilnic decenii la rând, o „cutie" care stă de ani de zile pe raftul memoriei așteptând să fie doar ***„pantografată"*, literalmente proiectată, de la scara obiectului din colecția imaginară, la scara potrivită pentru a deveni arhitectură construită.**

Rapsodul și inventatorul – *„Tra la familiarita' e la meraviglia"*

Primele patru părți ale studiului – pielea, caruselul, mecanismul, raftul – se află cu siguranță la limita dintre teoria și critica de arhitectură și pură alegorie. Pe lângă lucrurile deja spuse, ar mai fi însă de adăugat anumite observații în legătură cu particularitățile efortului constituirii unui proiect personal – *o causa sui.* În cazul lui Beniamino Servino, scrierea și rescrierea autobiografică neîncetată este, desigur, un **proces egocentric și cvasi-narcisist** – înțelegem prin asta o insistentă focalizare a căutărilor în direcția descoperirii sinelui, a trăsăturilor și parametrilor identitari și, totodată, a gradului de recognoscibilitate al acestora în identitățile altora. În realitate, așa cum deja a fost amintit în studiul dublei alcătuiri psihologice *Narcis-Morfeu*, narcisismul lui Beniamino Servino nu trebuie interpretat într-un sens peiorativ. Este vorba deci despre o trăsătură care, pe lângă faptul că nu este doar acuzată de criticii arhitectului, ci și recunoscută de el însuși, este caracterizată nu de infatuare și autosuficiență ermetică, ci de o deosebită chibzuință și cumpătare. Beniamino Servino declară că se consideră a fi mai degrabă un **arhitect-rapsod,** decât un **arhitect-inventator.**



Fig. 315 – A (stânga) – *„LA CASA DEGLI UCCELLI FELICI”,* Beniamino Servino / B (dreapta) – *„Nascita di Gesù”,* Piero della Francesca, 1470-1475

Detaliind mai departe această afirmație, Servino completează spunând că rapsodul este vectorul care transferă, prin sine, o poveste de la un timp la un altul; aici intervine triada esențială de elemente ce împart, nu întâmplător, aceeași rădăcină etimologică: **traducere-tradiție-trădare.** Se poate spune, alături de Servino, că **tradiția** nu înseamnă păstrarea unui lucru înghețat, imobilizat pentru eternitate ca într-o picătură de chihlimbar, ci ea reprezintă un procedeu viu care implică o anume **deformare și alterare prin sine** a poveștii, a textului sau chiar a semnului, cu scopul final de a fi transmis mai departe. **Copia transferată** – de la un timp la altul (tradiție), sau de la o limbă la alta (traducere) – devine pe rând scriere și apoi rescriere, însă în fiecare moment în care se produce acest transfer apare inevitabil și **trădarea**, iar forma transferată ajunge să poarte inflexiunile și accentul fiecărui traducător și fiecărui vector de transfer în parte. Particularități anume din identitatea fiecărui rapsod se imprimă în „materia” obiectului tradus și transferat prin tradiție.



Fig. 316 – A (stânga) – *„SUPERNATURE”,* Beniamino Servino / B (dreapta) – *„Cabane primitive”, „Essai sur l'architecture”,* Marc-Antoine Laugier, 1755

Căutările lui Beniamino Servino sunt formulate tocmai sub forma acestor rescrieri și repovestiri de arhitecturi pe care arhitectul se obligă să le transfere mai departe, prin intermediul sinelui, în ipostaze corupte și trădate concretizate prin sute de desene. Hambarul/coliba primitivă/*pennata*[624], palatul nobiliar, modelele și arhitecturile consacrate, peisajele post-industriale ale abandonului și, în general, imaginile familiare și recognoscibile indiferent de cultură și limbă sunt **semne universale latente și arhetipuri** care sunt rescrise și apoi recunoscute de alții. Toate acestea se regăsesc, sub o formă sau alta, în publicațiile, imaginile și proiectele lui Servino. Arhitectul-rapsod reușește deci să facă în așa fel încât **elemente ale memoriei sale afective și obiecte depozitate în intimitatea propriului imaginar să poată deveni lucruri care să adere în mod natural la memoria colectivă** – acest proces descrie dimensiunile unei tradiții autentice.



Fig. 317 – *„pennate”* – Beniamino Servino / A (stânga) – fotografia unui adăpost vernacular din Italia – *„la familiarita”* / B (dreapta) – *„pennata”* monumentală – *„la meraviglia”*

În încheierea prezentării trăsăturilor considerate a fi cu adevărat definitorii *„metodei nude”* a lui Beniamino Servino, va fi prezentată pe scurt definiția deosebit de încântătoare pe care acesta o dă **frumosului.** Trebuie spus însă că această ultimă observație apropie proiectul lui Servino de spiritul epocii romantice și de interesul pentru căutarea sublimului, dar și a grotescului, prin intermediul artei. În același timp, pare că toate aceste lucruri descriu indirect tendința obiectelor din repertoriul *rossian* de a se poziționa fix la granița dintre lucruri banale și evenimente extraordinare.

> *„Frumosul este sentimentul care te cuprinde atunci când stai înclinat deasupra unei prăpăstii și te ții agățat cu o singură mână de ceva.”*[625]

Incertitudinea înspăimântătoarei poziții diagonale deasupra neantului și echilibrul instabil care îți face viața să atârne, literalmente, ca de un fir de ață descrie remarcabil sentimentul

[624] *„Pennata”* este regionalismul pe care Beniamino Servino îl folosește pentru a descrie construcțiile vernaculare apărute ad-hoc în gospodării – *„Pennata, da pendente, col tetto che pende, a falde.” – „Pennata, a atârna, acoperișul suspendat, înclinat”;* câteva regionalisme/arhaisme din limba română cu sens similar sunt „polată” sau „aplecătoare”.

[625] *„Beniamino Servino – Vacua Forma”,* curator Mihai Duțescu – conferință organizată de către OAR București în cadrul Anualei de Arhitectură 2019, Palatul Universul, București, 5 iunie 2019

intens asociat frumosului autentic, o ciudată întâlnire între **un element recognoscibil și familiar cu potențial salvator și un altul cu adevărat minunat și nemaivăzut, dar terifiant, nefamiliarul însuși, iminența morții.** În accepțiunea lui Beniamino Servino, frumosul se găsește „*tra la familiarita e la meraviglia",* o alcătuire paradoxală și contradictorie care amintește de dubla condiție psihologică *Narcis/Morfeu,* alăturarea dintre personajul infantil și himera fantastică.

În dialogul cu Servino, discuția despre frumos a fost cea care a pregătit observațiile făcute în legătură cu posibilitatea **invenției.** Așa cum am spus, Rossi refuză rolul arhitectului-inventator, iar acest lucru se datorează și faptului că invenția presupune crearea în urma căreia apare ceva nemaivăzut. Cu alte cuvinte, invenția exclude componenta recognoscibilă din ecuația romantică a frumosului și păstrează doar imaginea minunată și terifiantă, sublimul și grotescul. Lipsa oricărei ancore familiare este, pentru Servino, ***„veramente, è un incubo che mi spaventa"***[626] (este cu adevărat un coșmar care mă înspăimântă). Se pare așadar că invenția din nimic, fără sprijin în potențialul unei precedențe, este un paradox monstruos, iar unicul moment de invenție, aflăm, este legendara „colibă primitivă", singurul mare arhetip și rădăcina comună a tuturor rescrierilor transmise apoi prin infiniți vectori.

Era necesar ca discuția despre **invenție** să fie precedată de explicitarea frumosului în accepțiunea *serviniană* pentru că, într-adevăr, abia acum devine evident faptul că numai prin **omiterea componentei recognoscibile** din această ecuație romantică poate apărea invenția în arhitectură. Însă această omisiune atrage după sine o **imagine nemaivăzută** a arhitecturii, una **înspăimântătoare**, nefixată în vreo ancoră familiară – *„veramente, un incubo che mi spaventa"*. Vorbind despre proiectul lui Rossi pentru teatrul *„La Fenice",* spuneam că invenția *ex nihilo* pare un lucru absolut imposibil. Odată cu definiția paralelă dată de Beniamino Servino frumosului și invenției, aflăm că, de fapt, **invenția din nimic este ceva cu adevărat monstruos.** Servino admite totuși faptul că se poate vorbi despre un unic moment de invenție în cazul *colibei primitive,* singurul mare arhetip și, se pare, rădăcina comună a întregii tradiții a arhitecturii.

*

În cazul câtorva dintre lucrările lui Beniamino Servino, poate dintr-o seducție a arhitectului față de **calitatea provizorie a arhitecturii** și față de forma permanent incompletă a artefactului construit – ***„la forma finita è temporanea"***[627] (forma finală e temporară) – observăm un interes al acestuia pentru documentarea proiectelor chiar și după finalizarea șantierelor; vedem astfel cum unele proiecte sunt acum părăsite și vorbesc despre calitatea

[626] Extras din interviul cu Beniamino Servino, 6 iunie 2019
[627] Citatul din Beniamino Servino este și titlul celei mai recente cărți publicate de el și apare, cu câteva completări, și pe coperta spate a cărții: *„timpul are grijă să păstreze doar ceea ce a mai rămas din arhitectură" – „Forma definitivă/finită e temporară"*

pseudo-arheologică a arhitecturii devenită ruină, iar acest lucru este cu atât mai evident în cazurile în care construcțiile sunt revendicate de natură și transformate neașteptat în simboluri ale unui neo-ecologism fundamentat pe dimensiunea romantică a construcției abandonate. Alte proiecte se modifică neașteptat odată cu schimbarea ritualurilor cotidiene ale vieții din interiorul lor: sunt adăugate noi piese, sunt eliminate altele, iar uneori anumite proiecte ajung chiar să-și schimbe înfățișarea exterioară în funcție de alt fel de ritualuri care țin mai degrabă de situații excepționale, sărbători sau momente de celebrare.



Fig. 318 – *„la forma finita è temporanea”* – A (stânga) – ruina – Palestră, Caserta, 1996 / B (dreapta) – sărbătoarea – Magazinul EQUIPE, Caserta, 2007

Farmecul din spatele acestui neîncetat spectacol atașat artefactului construit se sprijină însă tocmai pe **caracterul imprevizibil și dimensiunea imposibilității proiectării lui;** potențialul arhitecturii de a deveni în mod autentic și natural un teatru al desfășurării activității oamenilor – de la cele mai banale scenarii, până la cele mai încântătoare sau dramatice evenimente – depinde prea puțin de intențiile arhitectului. Acest lucru poate declanșa, desigur, frustrarea lui în anumite situații; totuși, atât în cazul lui Rossi cât și în cazul lui Servino, certitudinea imposibilității proiectării vieții atașate arhitecturii este mai degrabă un motiv de uimire și chiar de bucurie.

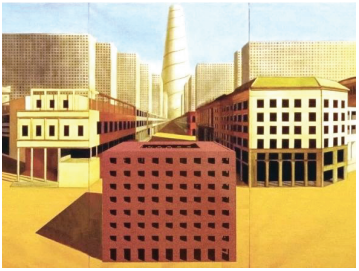
În sprijinul evidențierii „proiectului Beniamino Servino” (BS) ca ipostază analogă a „proiectului Aldo Rossi” (AR), vor fi adăugate în cele ce urmează câteva observații paralele care fixează anumite puncte de convergență între cele două entități. Așadar, fără a pretinde că există o descendență directă care să justifice această alăturare, propunem o succintă citire simultană, cvasi-aleatorie, a celor două proiecte, expusă sub forma unei înlănțuiri de arhitecturi, cuvinte, gânduri și imagini. Această scurtă expunere în tandem pe care o propunem își dorește să accentueze anumite preocupări, interese și afinități similare, un anumit fel aparte de a privi lumea dincolo de similitudini sau antonimii de natură teoretică sau estetică care țin exclusiv de domeniul arhitecturii.

Aldo Rossi (AR)

Oraș, tipologie, morfologie, „locus solus”, artefact urban, monumente, elemente primare

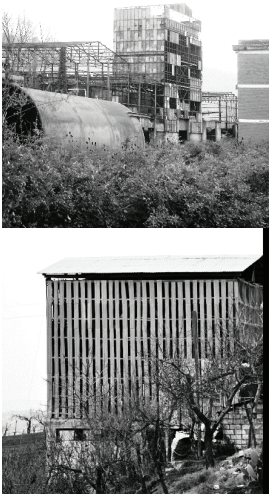


„La città analoga”



Beniamino Servino (BS)

Oraș, simbol, teritoriu, periferie, „coliba primitivă”, arhitectură vernaculară, patrimoniu industrial



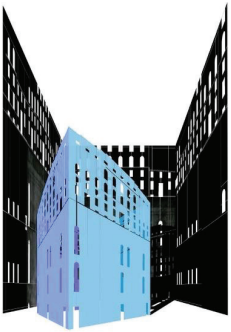
„La sovrascrittura della città”



Obiect / artefact

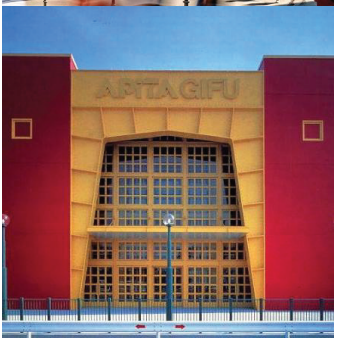


Cutie / suprafață

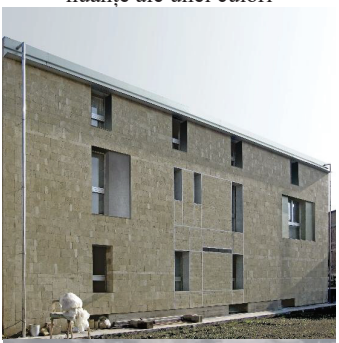


Expresia artificială a materialului; cromatice contrastante și culori primare



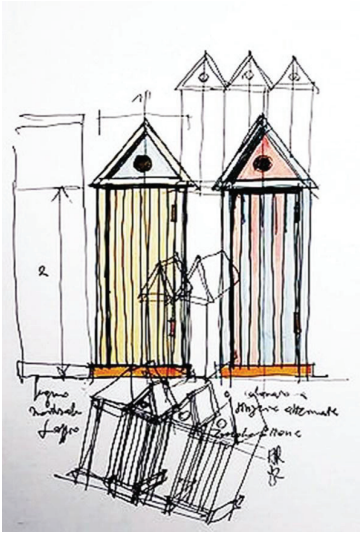


Expresia naturală și brută a materialului; spectru cromatic și nuanțe ale unei culori

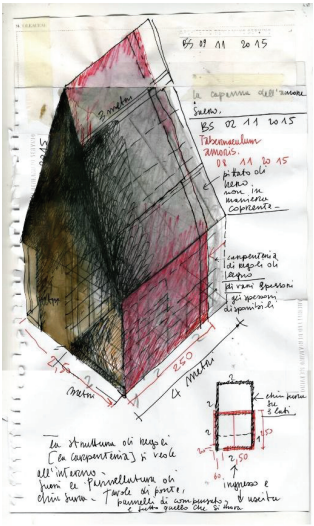




„La piccola casa”
„La cabina dell’Elba”



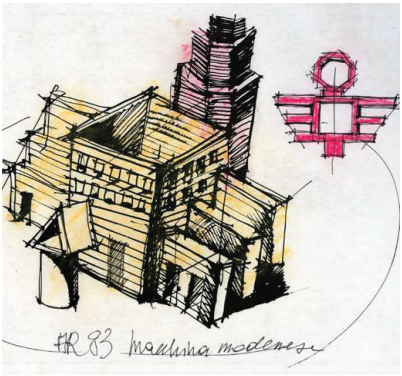
„La capanna primordiale”
„Pennata”/„Tabernaculum Amoris”

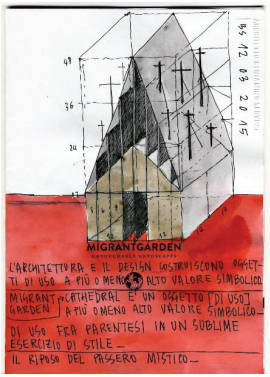






„La Macchina Modenese” *„La cattedrale del passero mistico”*

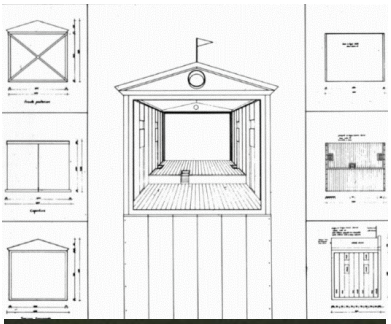


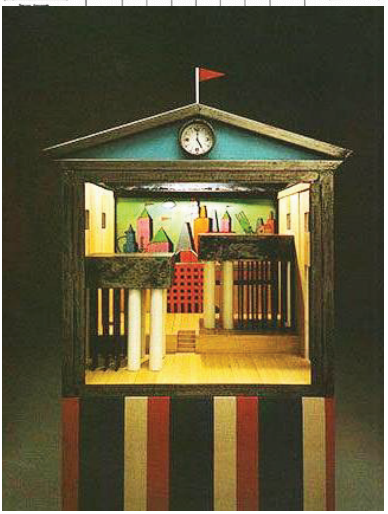




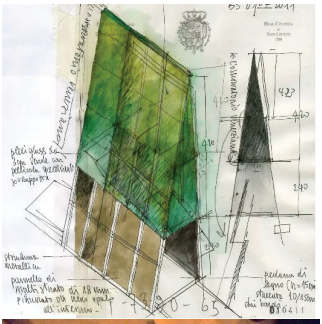


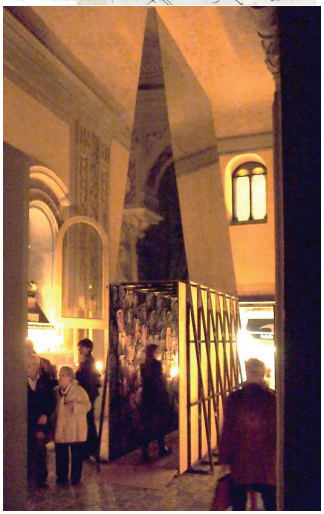
„Il Teatrino Scientifico”





„Specto Speculum”





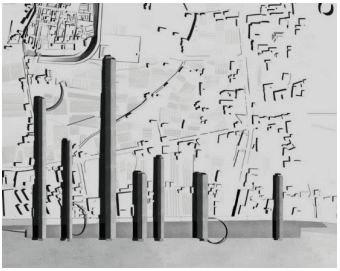
„Gallaratese 2”







„Pennate sul mare”



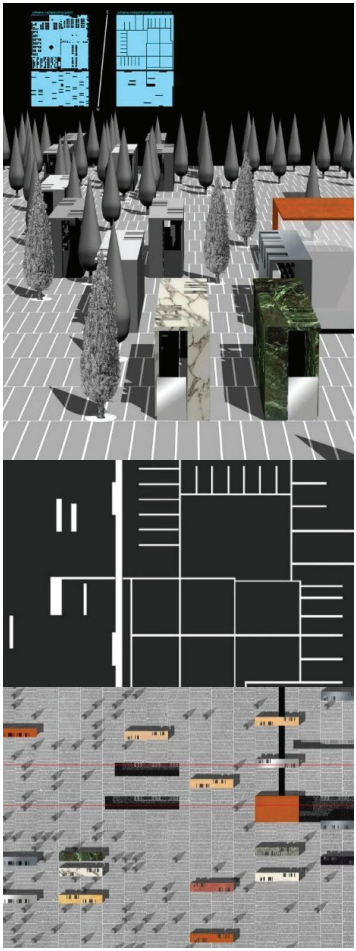




Cimitero „San Rocco”



Cimitero „Mondragone”



Gândurile despre oraș, tipo-morfologie, *locus solus*, artefact urban, monumente și elemente primare (AR) par să fie apropriate, modificate, adaptate și orientate în zona unor studii mai extinse asupra orașului care includ periferia, problematica abandonului și a ruinei, relicvele industriale, teritoriul sau tradiția constructivă, fie ea primordială/arhaică sau locală (BS). Recrearea unui model de oraș ideal cu propriile afinități și proiecte – *„La città analoga"* (AR) pare să lase loc unui punct de vedere care acceptă coexistența fizică a tuturor orașelor posibile – *„La sovrascrittura della città"* (BS). Totodată, teoria dimensiunii teatrale a orașului și arhitecturii (AR) pare să găsească, în cele din urmă, coincidențe cu studiile lui Robert Venturi despre *„billboard architecture"*, iar această neașteptată întâlnire se concretizează într-o nouă teorie a orașului ca mare butaforie auto-referențială, *„vacua forma"* – orașul alcătuit din cutii goale (BS).

Căutarea adevărului arhitecturii pe baza ipotezei artefactului urban și a fascinației pentru obiectul artificial, confecționat de mâna omului (AR), este contractată la dimensiunile discursului despre arhitecturi-cutie și la seducția pentru suprafețele bidimensionale care le alcătuiesc (BS). Totodată, materializarea proiectelor de arhitectură sub forma unor asamblaje cvasi-discursiv din elemente ușor identificabile și piese autonome ca într-un fel de celebrare evidentă a naturii compozite a arhitecturii – detaliile fațadelor de cărămidă cu buiandrugi metalici, sau proiectele-colaj din Berlin (AR) – par să se refugieze în zona unor căutări mai discrete, care investighează posibilitatea arhitecturii ca *obiect total,* sprijinindu-se mai degrabă pe anumite studii ce au de-a face cu materialitatea, tradiția constructivă sau chiar cu specificul local – tradiționalele stereotomii de tuf vulcanic integrate sau/și adaptate prin sisteme tehnologice contemporane (BS). În același timp, obsesia pentru culorile primare, asociate uneori în alcătuiri caleidoscopice contrastante (AR), pare să se reorienteze înspre căutări mai discrete ce au de-a face cu potențialul plastic al spectrului de nuanțe al unei singure culori sau chiar a unui singur material (BS).

Proiectul imposibil care cercetează dimensiunea simbolică și arhetipală a casei mici, *„la piccola casa"* (AR), pare să se desprindă parțial de idealurile unor investigații care țin mai degrabă de subconștientul colectiv și să caute sensul constructiv arhaic al *colibei primitive* și al adăpostului improvizat, dincolo de orice dimensiune psihologică a arhetipului. Această modificare sintetizează, elogiază și chiar ridică la rangul de monument latura vernaculară a arhitecturii prin studiile obiectelor denumite *„pennata"* (BS). Minunatele exemplare de micro-arhitecturi-sanctuar, mecanisme imaginare și instalații *rossiene* efemere – *„La Cabina dell'Elba"*, *„Il Teatrino Scientifico"* sau *„La Macchina Modenese"* (AS) – pot de asemenea să formuleze un discurs teoretic complex prin asocierea cu obiecte analoge din repertoriul *servinian: „La cattedrale del passero mistico",* „*Specto Speculum",* sau „*Tabernaculum Amoris"* (BS).

Dacă se face referire la proiecte de arhitectură, observăm că „Gallaratese 2" și „San Rocco" (AR) pot fi studiate în paralel cu proiectele de *„Pennate"* monumentale orientate către mare (BS) pentru a evidenția anumite aspecte legate de tema locuirii dense și a relației obiectului cu orașul sau teritoriul. În final, proiectul pentru cimitirul din Modena, o alegorie-monument a orașului morții (AR), se poate poziționa ca element opozabil al proiectului

pentru cimitirul din Caserta (BS), o materializare a depozitarului morții sub forma unui implacabil artefact, o matrice matematică și, totodată, o colosală stelă funerară ce pare a fi proiectată de Ludwig Hilberseimer.

În mod evident explicarea operei lui Servino exclusiv prin raportare la proiectul *rossian* ar fi o nedreptate. Din acest motiv, trebuie amintit faptul că citirea paralelă propusă în cadrul acestui studiu prin dubla inventariere precipitată a câtorva ipostaze notabile (AR/BS) este doar un exercițiu teoretic și nu o judecată reductivă. Totuși, **dipticul analogic** propus în cadrul acestei publicații scoate în evidență tocmai calitățile așa-numitului ***„proiect complet”*** al arhitectului (AR/BS). Se poate spune chiar că acest exercițiu bipartit validează un anumit tip de **conduită profesională** despre care Rossi vorbește chiar în ultima parte a *„Autobiografiei științifice”*.

Fie că este vorba despre o ereditate directă, despre una indirectă, sau despre o convergență pur accidentală a celor două proiecte, trebuie recunoscut faptul că structura interioară și spiritul proiectului *servinian* reușesc să descrie un tip de **construcție analogă prin excelență proiectului *rossian.*** Pe de altă parte însă, voit sau nu, Servino pare să fie un *rossian* desăvârșit, dar uneori și un **anti-rossian** sau un **meta-rossian;** acest lucru transpare uneori dacă sunt urmărite cu atenție nuanțele sensibil diferite ale căutărilor și temelor abordate care se poziționează uneori diferit de atitudinea lui Rossi, iar alteori amplifică direcțiile *rossiene.* Toate aceste amănunte nu fac decât să dovedească faptul că Servino își apropriază proiectul *rossian* și devine un continuator al lui, un arhitect-rapsod, **„ucenicul” prin care proiectul „maestrului” se modifică, se desăvârșește și, cel mai important, se transferă mai departe.**

*„Așadar, probabil că această carte este pur și simplu **istoria unui proiect**, care, ca orice proiect, trebuie să fie concludent și definitiv într-un anume fel, chiar și numai pentru a putea fi **repetat cu micii variații și deformări, sau asimilat unor alte proiecte, unor noi locuri, sau unor noi tehnici** – alte forme pe care reușim doar să le întrezărim de-a lungul vieții”*[628]

Aldo Rossi, 1981

*„Sunt, în mod evident, un arhitect italian! Sunt supus unei serii de condiționări de natură eterogenă, însă **mă nasc din acea tradiție, am studiat-o, am asimilat-o,** și într-un oarecare mod, **am depășit-o!** Aceste lucruri m-au hrănit, l-am studiat pe Aldo Rossi și toată «La Tendenza» mai ales în anii de școală.”*[629]

Beniamino Servino, 2019

[628] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, 1981, p. 84
[629] Extras din interviul cu Beniamino Servino, 6 iunie 2019

În încheiere, este considerată necesară adăugarea unui ultim paragraf extras din cea mai recentă publicație a lui Beniamino Servino, *„La forma finita è temporanea”*; acest fragment de text este cu adevărat concluziv și relevant discuției despre **tradiția profesiei** și măsurarea ei prin succesiunea de ***proiecte de sine:***

> *„Elevul care își depășește profesorul este un paralogism.*
> *Fiul nu poate îmbătrâni niciodată mai mult decât tatăl său.*
> *Nu mă măsor cu profesorii și maeștrii mei.*
> *Nu pot deveni mai puternic decât tatăl meu când el îmbătrânește.*
> *Mă măsor în schimb cu elevii altor profesori și cu copiii altor tați.”*[630]

[630] Beniamino SERVINO, „Despre ortodoxie”, *LA FORMA FINITA È TEMPORANEA,* Lettera Ventidue Edizioni, Siracuza, 2021, p. 13



Concluzii

Copertă capitol: Aldo Rossi, ***Interno con anitra,*** 1989

© Eredi Aldo Rossi / Fondazione Aldo Rossi, Milano

Concluzii

Despre proiect și tradiție

Cercetarea critică a lui Aldo Rossi a avut ca principal scop conturarea cât mai cuprinzătoare a **„proiectului Aldo Rossi”** într-o dublă accepțiune: atât din perspectiva profesională, mai obiectivă, a disciplinei, teoriei și practicii arhitecturii, cât și din punctul de vedere mai subiectiv al dimensiunii psihologice, al conflictualei chimii interioare a lui Rossi. În întreaga desfășurare de ipoteze și argumente construită pe marginea *proiectului rossian* (teorie, discurs, metodă, practică etc.), nuanțele interpretării critice au depins întotdeauna de dozajul obiectivității și subiectivității lui Rossi în raport cu viața și opera lui.

Primul tip de interpretare a *proiectului rossian* s-a preocupat de componenta obiectivă a acestuia, pornind de la conferința ***„Project or Practice?”*** a lui **Peter Eisenman** (*Syracuse University School of Architecture,* 30 septembrie 2011). Eisenman face o diferență esențială între *practică*, prin aceasta înțelegând practica efectivă de proiectare, și *proiect*, care are de-a face cu o atitudine critică a arhitectului în raport cu disciplina arhitecturii și cu lumea care îl înconjoară:

> *„Arhitectul care are un proiect influențează lumea din jurul lui, în vreme ce arhitectul care are o practică este influențat de lume […] un proiect este o critică a statu-quo-ului disciplinei arhitecturii.”*[631]

Eisenman afirmă că Rossi este unul dintre arhitecții care au avut un *proiect*, și nu doar o *practică,* și se referă la acesta ca un posibil *meta-proiect.* După Eisenman, m*eta-proiectul* are capacitatea de a schimba profesia, suscitând ecouri la mult timp după concretizarea lui prin practică și teorie. Eisenman îl enumeră pe Rossi după alte cinci astfel de *meta-proiecte* din istoria arhitecturii: Vitruviu, Alberti, Piranesi, Claude Perrault și Le Corbusier.

Cel de-al doilea tip de interpretare a investigat mai ales componenta subiectivă a *proiectului rossian* și s-a sprijinit pe cartea ***„The Denial of Death”*** a lui **Ernest Becker** (*Free Press,* SUA, 1973). Becker vorbește despre introspecția și autofocalizarea simbolică a omului, lansând conceptul de ***proiect causa-sui*** – proiectul personal ca scop și cauză în sine. În accepțiunea lui Becker, acest tip de proiect este o consecință directă a refuzului morții și echivalează cu efortul de a acționa în sensul unui „proiect al nemuririi” și aducerii aminte, un vehicul al transcendenței validat de societate și absorbit de cultură:

> *„Proiectul causa-sui este încercarea de a crea, de unul singur, o replică spirituală, intelectuală și fizică a sinelui – simbolul absolut al autoperpetuării și nemuririi.”*[632]

[631] Peter EISENMAN, *Project or Practice?*, Syracuse University School of Architecture, 30 septembrie 2011
[632] Ernest BECKER, *The Denial of Death,* The Free Press, Macmillan Publishing Co, New York, USA, 1973, p. 232

Binomul *theoria/praxis* este așadar orientat în direcția refundamentării disciplinei arhitecturii și punctului de vedere critic asupra lumii exterioare (proiectul profesional, sau proiectul obiectiv, în sensul lui Eisenman), dar și în cea a efortului individului de a elabora un „recipient al nemuririi", un vehicul al memoriei capabil să transcendă sinele, odată cu conștientizarea finitudinii (proiectul existențial, sau proiectul subiectiv, în sensul lui Becker). În cazul lui Aldo Rossi, proiectul obiectiv s-a suprapus celui subiectiv până într-atât încât coordonatele teoriei, metodei și practicii *rossiene* au ajuns să fie coincidente cu particularitățile vieții interioare a arhitectului.

Confundarea celor două proiecte a fost cauza unor situații contradictorii, care au modificat radical traiectoria *proiectului rossian,* suscitând totodată **trăiri interioare conflictuale** (angoasă, frustrare, înstrăinare, dezrădăcinare etc.); ipoteza **celor doi Aldo Rossi și momentul T^0** este o consecință directă a acestei suprapuneri. Ținând cont de această perspectivă asupra *proiectului rossian,* trebuie să se facă abstracție de încadrarea, altminteri relativ discutabilă, a proiectelor lui Rossi în stilistica postmodernismului istoricist și să se încerce extinderea orizontului teoriei lui dincolo de căutările și temele cuprinse în *„Arhitectura orașului".* Astfel de completări au scopul de a picta un tablou cât mai complet al proiectului dincolo de amănuntele consacrate ale teoriei și practicii. În acest sens, cele mai relevante instrumente bibliografice sunt *„Autobiografia științifică"*, monografia lui Rossi, jurnalele *„Quaderni Azzurri"*, dar și investigațiile critice ale altor autori.

Studiul din spatele publicației de față s-a preocupat mai întâi cu cercetarea **nuanțelor componentei teoretice** a proiectului *rossian*[633] urmărind pas cu pas cum anume s-au consolidat în anticiparea practicii, dar și cum anume s-au modificat pe drumul către paradoxala *„uitare a arhitecturii"* – misterioasa lor cale spre un fel de disoluție. Ulterior, această investigație a fost întregită de **interpretarea „colecției de proiecte obiect";**[634] proiectele au fost investigate și ordonate în trei categorii: *proiecte-bornă, proiecte-artefact și proiecte-himeră.* Ultima categorie, a *proiectelor-himeră,* singura cu două subcategorii *(proiecte de graniță* și *proiecte imposibile)* a rămas cea mai imprecisă – *proiectele de graniță* oscilează între instrumente, construcții și butaforii – dar și cea mai captivantă – *proiectele imposibile* devin ipostaze revelatoare pentru decriptarea metodei și înțelegerea teoriei și se constituie ca veritabile chei de cunoaștere a *proiectului rossian.*

Primele două părți ale studiului – despre instrumentele și obiectele parcursului critic – au pus laolaltă și au investigat piesele unui posibil *„tratat rossian de arhitectură"*. În completarea lor, capitolul al treilea[635] a încercat să investigheze influențele *proiectului rossian*, aducând clarificări în ceea ce privește **moștenirea academică** – magnetismul pedagogic al lui Aldo Rossi – și **moștenirea profesională** – mecanismele din spatele procesului de proiectare și avanposturile de lucru. Studiul a urmărit îndeaproape genealogia celor pe care Rossi însuși îi numea *„adepții și custozii"* timpurii ai proiectului său – primii

[633] Capitolul 1 – Despre teorie – Instrumente ale parcursului critic
[634] Capitolul 2 – Despre proiecte – Obiecte ale parcursului critic
[635] Capitolul 3 – Despre ecouri – Filoane ereditare

rossieni care alcătuiau „Academia incomparabililor”,[636] o instituție imaginară inspirată de „Clubul incomparabililor” lui Raymond Roussel *(„Impressions d'Afrique”,* 1910). În plus, a fost studiată apoi așa-numita *aură testamentară* a proiectului și a moștenirii sale academice prin investigarea a două filoane ereditare: **„școala elvețiană”** și **„școala americană”.** Cele două orientări difuze, al căror spirit și a căror gândire erau profund tributare lui Rossi, nu au reprezentat instituții academice, ci mai degrabă tendințe colective de perpetuare a proiectului *rossian.* În ambele cazuri, a fost importantă urmărirea felului în care moștenirea *rossiană* s-a desăvârșit sub chipul a două noi posibile proiecte: **„proiectul autonom”** și **„proiectul iconografic”.**

Au fost adăugate ulterior amănunte legate de caracterul laboratorului de proiectare propriu-zis, ***„Lo studio”*,** ocazie cu care s-au analizat vintrele celor două birouri-avanpost ale lui Aldo Rossi. Fiecare dintre aceste locuri a fost asociat unui anume fel de-a face arhitectură și de a o reprezenta: **practica-atelier și obiectul (Milano),** respectiv **practica-birou și facsimilul (New York).** În ambele cazuri studiate, s-a putut observa faptul că discursul despre artefact și artizanat, model și copie, imitație și analogie, a avut șansa de a se transpune aproape literalmente în instrumente de lucru propriu-zise. **Procesul de proiectare și instrumentarul aflat la dispoziția acestuia au alcătuit un mecanism catalizator al teoriei *rossiene*,** iar acest lucru s-a dovedit cu adevărat relevant și datorită coincidenței anilor de funcționare ai biroului lui Rossi cu momentul avansului tehnologic și al popularizării noilor dispozitive apărute în perioada cuprinsă între anii 1980 și anii 1990.

Parcursul critic se închide cu un studiu de caz considerat a fi o **posibilă ipostază analogă proiectului *rossian* – proiectul arhitectului Beniamino Servino.** Acest studiu paralel Rossi/Servino, a readus în discuție **dubla condiție psihologică a sinelui –** dedublarea interioară. Dacă în cazul *proiectului rossian*, identitățile celor doi Aldo Rossi au fost cvasi-coincidente, în cazul lui Beniamino Servino acestea s-au disociat în două personaje distincte, Narcis și Morfeu. S-au putut observa preocupări și atitudini similare și a fost identificată măsura în care proiectul *servinian* și-a apropriat proiectul *rossian,* l-a modificat, l-a desăvârșit și, mai ales, l-a transferat mai departe. În final, au fost descrise coordonatele acestui proiect analog, probând și validând **descendența sa *rossiană,*** dar și ambiția lui de a se constitui ca **proiect autonom** – ***causa sui.***

Cercetarea particularităților celor doi arhitecți (imaginarul afectiv, fondul referențial etc.), a alcătuirii lor similare și a proiectelor de arhitectură a făcut posibilă **identificarea acelui *ceva* structurant aflat la interior,** dedesubtul manierei sau capriciului subiectiv. Fie că este vorba despre trăsături de caracter, despre construcții psihologice interioare, despre preferințe, despre aspecte ce au de-a face cu o anume disciplină/conduită, sau chiar despre amănuntele unor predispoziții raționale sau iraționale, a fost investigat eșafodajul din spatele biografiei, teoriei și practicii arhitectului, structura nevăzută care le ține pe toate împreună asamblate sub forma unui **proiect complet.** Este vorba despre ceea ce Eisenman numește capacitatea sau, cel puțin, intenția arhitectului de a-și construi și consolida un *proiect,* mecanismele interioare ale unei atitudini critice, imposibil de tradus schematic în rețete și

[636] Note dactilografiate aflate astăzi în arhiva Fondazione Aldo Rossi din Milano – traducere proprie după citatul din limba italiană extras din cartea lui Beatrice LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla “città analoga”,* Quodlibet, Macerata, ianuarie 2017, p. 222

metode transmisibile, dar ușor de recunoscut prin potențialul lor de a interoga și chiar modifica lumea exterioară și disciplina arhitecturii.

Deși Beniamino Servino nu i-a fost student lui Aldo Rossi, s-a putut întrezări descendența *proiectului servinian* din *proiectul rossian,* iar acest lucru a introdus în discuție **o relație indirectă de tip *maestru-discipol,*** motor al tradiției oricărui meșteșug sau al oricărei profesii și mecanismul structurant din spatele oricărui transfer cultural. Această legătură a dezvăluit **dimensiunea *„patrimonială”*** (în sensul etimologiei din latină, *pater*) a transferului cvasi-ereditar care permite continuarea unui proiect și asamblarea unuia complet nou. Ultima piesă care a validat ipoteza propusă a fost așezarea ultimelor cuvinte din *„Autobiografia științifică”* alături de citatul lui Beniamino Servino din *„La forma finita è temporanea”.* Genealogia simbolică a meșteșugului transmis *„din tată-n fiu”* are deci legături directe cu **proiectul existențial al nemuririi** în accepțiunea lui Becker și este condiția esențială a elaborării **„vehiculului ne-uitării”.** Proiectul ca scop și cauză în sine *(causa sui)* este mecanismul care asigură transcendența, transferul, topirea sinelui în ansamblul de obiecte, locuri și personaje din care s-a ivit și, odată cu aceasta, purtarea lui mai departe dincolo de intervalul limitat al vieții.

Este necesară aici o scurtă digresiune în completarea observațiilor despre relația maestru-discipol făcute pe marginea studiilor lui Becker. În formularea tezei „refuzului morții”, Becker studiază atent legătura dintre Sigmund Freud și Carl Jung, dezvăluind astfel mecanismele și dificultățile inerente unei astfel de eredități[637]. Structura exclusiv logică a lui Freud și ipoteza condiției animalice a omului nu au putut fi acceptate cu ușurință de Jung, acesta fiind totuși unul dintre cei mai avizi și proeminenți discipoli ai școlii *freudiene.* Încercarea lui Jung de a extinde psihanaliza în direcția integrării culturii și spiritualității s-a ciocnit de refuzul vehement al lui Freud și de ruperea iremediabilă a oricăror legături dintre cei doi. Conflictul ereditar exterior dintre Freud și Jung pune într-o nouă lumină **conflictul esențial interior dintre cei doi Aldo Rossi.** Asocierea primului Rossi cu Freud și a celui de-al doilea cu Jung nu este o speculație exagerată, dacă se ține cont inclusiv de faptul că Rossi însuși citează din scrisoarea lui Jung către Freud în încercarea de a descrie circumstanțele **metamorfozării gândului logic în gând analogic[638].** Freud acceptă parțial îndoiala, dar și entuziasmul lui Jung, iar Jung, la rândul său, folosește cu iscusință instrumentele științifice puse la dispoziție de mentorul lui pentru a-și verifica propriile teze. Istoria întemeierii psihanalizei prin studiile celor doi pare să descrie fidel formarea și modificarea proiectului *rossian* în drumul dinspre destinul științific dedicat recuperării orașului spre cel al introspecției și investigării simbolice a memoriei afective. În cele din

[637] Jung a fost foarte apropiat de Freud, părintele psihanalizei; corespondența dintre Freud și Jung este o piesă foarte importantă și relevantă care descrie una dintre cele mai complexe investigații în tandem asupra psihologiei umane; deși inițial Freud îl considera pe Jung a fi moștenitorul de drept al idealurilor sale în domeniul nou-înființatei psihanalize, cercetările lui Jung și propria-i viziune l-au făcut să se îndepărteze treptat de doctrina maestrului său; disensiunile și imposibila reconciliere dintre cei doi l-au afectat profund pe Jung și l-au determinat să pună bazele psihologiei analitice, un sistem separat și cvasi-diferit față de psihanaliză.

[638] Citat extras din scrisoarea trimisă de Carl Gustav Jung lui Sigmund Freud la 2 martie 1910 (*The Freud/Jung Letters,* Ed. William McGuire, 1974) – citatul este introdus de Aldo Rossi în articolul „An Analogical Architecture” (*A+U 56*, mai 1976, p. 74-76 – K. NESBITT, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995,* p. 345-352)

urmă, dificultatea parcurgerii critice a *„proiectului Aldo Rossi”* rezidă tocmai în suprapunerea dintre gândul logic și cel analogic, **în dificila condiție psihologică bicefală a proiectului Aldo Rossi – „raționalismul exaltat” – cheia înțelegerii universului *rossian.***

Opera lui Rossi este în continuare pasionantă și susceptibilă la ulterioare reparcurgeri și reinterpretări critice. Nu se poate pretinde faptul că apropierea de universul *rossian* prin studiul de față este una deplină; se poate vorbi în schimb despre acest demers ca despre un prim pas în direcția deslușirii și înțelegerii mecanismelor care asamblează ***proiectul rossian*** **ca proiect total, sau chiar ca „meta-proiect”** (așa cum este definit de Eisenman), dar și ca **„proiect al nemuririi”** (în definiția lui Becker). Dincolo de acest pasionant parcurs, trebuie recunoscut totodată faptul că **scopul principal al studiului a fost schițarea cât mai fidelă a portretului unuia dintre cei mai prolifici, reputați și influenți arhitecți ai secolului al XX-lea, Aldo Rossi, din perspectiva sensibilității, înțelegerii și culturii arhitecturale a generației noastre.**

ADJMI	Morris	***Aldo Rossi: Architecture, 1981-1991***	Princeton Architectural Press	New York, SUA	1997
AMISTADI CLEMENTE	Lamberto Ildebrando	***Aldo Rossi. Soundings. Series of Theory and Architectural Openness***	Aión Edizioni	Florența, Italia	2017
BECKER	Ernest	***The Denial of Death***	Macmillan Publishing Co	New York, SUA	1973
BIRAGHI BRAGHIERI LANDSBERGER	Marco Gianni Martina	***Aldo Rossi. Il Gran Teatro dell'Architettura***	Silvana Editoriale	Milano, Italia	2018
BONICALZI	Rosaldo	***Scritti scelti sull'architettura e la città***	CLUP	Milano, Italia	1975
BUDA	Carla Zhara	***L'archivio Aldo Rossi nelle collezioni del MAXXI Architettura. L'inventario***	MAXXI	Roma, Italia	2020
CAPOZZI	Renato	***Otto lezioni su Aldo Rossi***	Festival Architettura	Napoli, Italia	2022
CELANT GHIRARDO MOLINARI	Germano Diane Luca	***Aldo Rossi Drawings***	Skira	Milano, Italia	2008
DAL CO	Francesco	***Aldo Rossi - I quaderni azzurri 1968-1992***	Electa/The Getty Research Institute	Milano/Los Angeles	1999
DAUMAL	René	***Le Mont Analogue. Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques (Muntele analog, roman de aventuri alpine, non-euclidiene și simbolic autentice)***	Gallimard	Paris, Franța	1952
DEL BO BOVATI CAJA LANDSBERGER LORENZI	Adalberto Marco Michele Martina Angelo	***Aldo Ross, Perspectives from The World - Theory, Teaching, Design & Legacy***	Il Poligrafo	Milano, Italia	2018
EISENMAN	Peter	***Project or Practice?***	Syracuse University School of Architecture	New York, SUA	2011

FERLENGA	Alberto	***Aldo Rossi: The Life And Works Of An Architect***	Konemann Publishers	New York, SUA	2001
FERLENGA	Alberto	***Aldo Rossi. I miei progetti raccontati***	MAXXI	Roma, Italia	2020
GUARAGNA	Gianfranco	***Ora tutto questo è perduto***	Il Prato	Saonara, Italia	2017
LAMPARIELLO	Beatrice	***Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla <<città analoga>>***	Quodlibet	Macerata, Italia	2007
MONESTIROLI	Antonio	***Il Mondo di Aldo Rossi***	Lettera Ventidue Edizioni	Siracuza, Italia	2015
MOSCHINI	Francesco	***Ora tutto questo è perduto***	Stiav	Florența, Italia	1979
OLSON	Charles	***Call Me Ishmael***	Cornwall Press Inc.	New York, SUA	1947
PORTOGHESI	Paolo	***Aldo Rossi. Il teatro e la città***	Sagep Editori	Genova, Italia	2021
ROSSI	Aldo	***L'architettura della città***	Marsilio Editori	Veneția, Italia	1966
ROSSI	Aldo	***A Scientific Autobiography***	Oppositions Books	Cambridge, SUA	1981
ROSSI **BONFANTI** **BONICALZI** **SCOLARI** **VITALE**	Aldo Ezio Rosaldo Massimo Daniele	***Architettura razionale. Saggi. Triennale di Milano, Sezione Internatzionale di Architettura***	Franco Angeli	Milano, Italia	1973
ROSSI **CELANT**	Aldo Germano	***Aldo Rossi: Prints 1973-1997: The Window of the Poet***	Silvana Editoriale	Milano, Italia	2015
ROSSI **HUET**	Aldo Bernard	***Architecture furniture and Some of My Dogs***	The MIT Press	Cambridge, SUA	1997
ROSSI **PORTOGHESI**	Aldo Paolo	***Aldo Rossi: The Sketchbooks 1990-1997***	Thames & Hudson	Londra, Anglia	2000
ROUSSEL	Raymond	***Impressions d'Afrique***			1909
ROUSSEL	Raymond	***Comment j'ai écrit certains de mes livres (Cum am scris câteva dintre cărțile mele)***	Librairie Alphonse Lemere	Paris, Franța	1935
SEIXAS LOPES	Diogo	***Melancholy and Architecture. On Aldo Rossi***	Park Books	Zürich, Elveția	2015
SPANGARO	Chiara	***Aldo Rossi Design 1960-1997, catalogo ragionato***	Silvana Editoriale	Milano, Italia	2022
VISCONTI **CAPOZZI**	Federica Renato	***Architettura Razionale 1973-2008***	CLEAN Edizioni	Napoli, Italia	2008
ALESSI	Alberto	***Officina Alessi***	Litopat	Verona, Italia	2014
FAROLDI **PILAR** **VETTORI**	Emilio Maria	***Dialogues on architecture***	Lettera Ventidue Edizioni	Siracuza, Italia	2019

FRAMPTON	Kenneth	***Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance***	Seattle Bay Press		1983
FRAMPTON	Kenneth	***Modern Architecture: A Critical History***	Seattle Bay Press		1980
HALBWACHS	Maurice	***La mémoire collective***	Presses universitaires de France	Paris, Franța	1950
HAYS	K. Michael	***Architecture Theory since 1968***	The MIT Press	Cambridge, SUA	1998
HAYS	K. Michael	***Architecture's Desire – Reading the Late Avant-garde***	The MIT Press	Cambridge, SUA	2000
JENCKS KROPF	Charles Karl	***Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture***	Academy Press	Washington, SUA	2000
MENDINI	Alessandro	***Manifesto di Alchimia, 1985***	Umberto Allemandi & C.	Torino, Italia	1987
NESBITT	Kate	***Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995***	Princeton Architectural Press	New York, SUA	1995
ROWE KOETTER	Colin Fred	***Collage City***	The MIT Press	Cambridge, SUA	1978
SAVI	Vittorio	***L'architettura di Aldo Rossi***	Franco Angeli	Milano, Italia	1976
TAFURI	Manfredo	***La sfera e il labirinto: avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70***	Giulio Einaudi Editore	Torino, Italia	1980
TAFURI	Manfredo	***Storia dell'architettura italiana. 1944-1985***	Giulio Einaudi editore	Torino, Italia	1986
TAFURI	Manfredo	***Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico***	Laterza	Bari, Italia	1973
TAFURI	Manfredo	***L'Architecture dans le Boudoir: the Language of Criticism and the Criticism of Language***	The MIT Press	Cambridge, SUA	1974
VENTURI	Robert	***Complexity and Contradiction in Architecture***	MoMA	New York, SUA	1966
VENTURI SCOTT BROWN IZENOUR	Robert Denise Steve	***Learning from Las Vegas***	The MIT Press	Cambridge, SUA	1972

English description

Preface

Prof. Dr. Arch. Ana Maria Zahariade

I must state from the outset that the research underpinning this book transcends the usual framework of such a study, both in its conceptual and stylistic quality and in its development following two literary registers.

On one hand, **on a primary level,** we are presented with a systematic account (text, illustrations, and critical apparatus) that is introduced through original interpretive criteria and is thoroughly supported bibliographically/documentarily, a meticulous and passionate research — precisely what such a study should be: a discourse that responsibly adheres to scientific, professional, and cultural rigor. On the other hand, this rigorous structure is complemented **on a secondary level — nota bene, not secondary in importance —** by a distinct literary scaffold through the means of which interpretation empathically and emotionally engages with the artistic realm of the profession. However, this is not done through the architect's typical media, which are primarily graphic, but with the use of a certain architectural sensitivity and culture employing instruments that open and expand the horizons of metaphor and imagination.

The continuous interplay of these two layers/registers, functioning both parallel to one another (with a certain autonomy) and intersecting/fusing with each other in such a way that can only come along with a certain breadth of perspective and artistic dimension, provides the richness of ideas, the novelty, and the impressive number of pages of this publication.

Moreover, **this dual structuring of the discourse is suggested in the very title:** the primary layer is genuinely ***"a critical inquiry"*** through Aldo Rossi's work, while the enigmatic ***"Call me Aldo."*** (a paraphrase of Charles Olson's critical study *"Call Me Ishmael"* on Herman Melville's *"Moby Dick"*) connotes the author's personal experience with the "object" of his research. Having accompanied the author during the course of this research, I can attest to the poetic authenticity of the entire experience — a reverent identification with the way Rossi lived his architecture. Beyond the synthetic expressiveness of the title, I would also like to highlight the subtle juxtaposition of these two components, whose mirrored arrangement reveals the importance of the secondary layer in deciphering the theory, architecture, and life of Aldo Rossi.

It is equally true however that the very "object" of the author's research, the Italian architect Aldo Rossi, invites or, better yet, demands such an interpretation; no valuable interpreter has proven itself to be able to resist this fact, and I would even venture to say that none of them should have been allowed to do so. This makes Rossi

all the more fascinating and, at the same time, explains the vast volume of exhibitions, essays, works, and projects dedicated to him—a number that does not seem to have been exhausted yet.

The act of decoding this artistic and mysterious amalgam was the thing that guided Cristian Beșliu in this endeavor; he allowed himself to be immersed in Aldo Rossi's sophisticated and profound game while still managing to maintain a certain documentary and academic rigor. It must be said that the task was not an easy one, as the author himself notes:

> *"Rossi's project describes the parameters of a «theory of self», which proves harder to be taught in architecture schools when compared to the «theory of the city», or «typological studies», analogical instruments much easier to describe than the immeasurable psychological dimension of self and the inner world."*

We are presented with a complex and refined research, one that turns out to be difficult to navigate, yet extraordinarily captivating, a rigorously argued journey supported by an extensive bibliography, marked by personal interpretation, and reinforced by the author's significant ability to make cultural associations — some of which prove to be somewhat unconventional, yet always meaningful; it is a study done with great passion, an inquiry into a fascinating figure with whom the author almost identifies himself during this thorough endeavor of understanding him.

It must also be said here that **the documentary and interpretative richness of this publication somewhat compensates for the regrettable neglect within our local professional culture** of the significant contribution postwar Italian thought has made to contemporary architecture. This, too, represents a merit of the book. As the author himself states:

> *"Without claiming to elaborate a biography/monograph of the architect, this study primarily aims* ***to clarify Rossi's place in relation to the recent history of architecture,*** *seeking to rescue his work from the burden of a reductive stylistic framing within historicist Postmodernism."*

This publication is the result of a Phd thesis defense titled ***"Call Me Aldo. Aldo Rossi – A Critical Inquiry",*** supervised by Prof. Dr. Arch. Ana Maria Zahariade and presented at UAUIM Bucharest on the June 22, 2023. The research behind this book represents a critical dive into the work of one of the most prolific architects of the 20th century, the Italian architect **Aldo Rossi** (May 3, 1931 – September 4, 1997). The necessity of such a study was partly ignited by a personal interest and a genuine fascination and admiration for the impressive collection of elements that constitute Rossi's complex personality. On the other hand though, this journey can also be understood as a reaction to Rossi's absence from the specialized literature in Romania — at least at the time this research was conducted.

Aldo Rossi's theory, especially his first book, *„The Architecture of the City"* (Aldo Rossi, 1966), is often conveyed as an important bibliographic reference in what we can call the ***decalogue*** **of the architecture student** "educated" after the 1980s. Although *"The Architecture of the City"* is rather an incomplete bibliographic project, serving as a sort of starting point, it has been included in the repertoire of fundamental architecture books due to an assumed scientific pragmatism – difficult to discern in the case of other later writings of the architect – and, above all, due to addressing a crucial subject for the profession at the end of the 20th century, the city.

The partial assimilation of Rossi's teachings into the essential body of architectural knowledge seems to exclude what we can identify as **Aldo Rossi's late stage.** This omission is largely due to the architect's increased subjectivity, but also to a certain generalized skepticism among historians and critics regarding some aspects of Rossi's work that could categorize his practice and theory as being simply an echo of **"postmodernism."** We refer here not to a certain postmodern critical spirit, but to the but to the aesthetic component of a movement that has become a style, a new "-ism" often proven to be suffocated by ironies and historical pastiche.

Understanding Rossi exclusively in light of these things is unfair or at least incomplete; such a framing seems to reduce the complex "physiognomy" of the architect to the portrait of another *enfant terrible* of the 1980s-1990s, a postmodernist captivated by the polychromatic fantasy of historical revival and, ultimately, merely a source of quotations and formal appropriations readily available to any architect seeking affiliation with the still-uncertain "postmodernist style" — a dubious consequence, often superficially implemented, of a school of thought essential to contemporary architecture.

Beyond such immediate reflexes that might lead to a misreading of Rossi's work, if the discourse distances itself from the academic preconceptions still prevalent in the practice and theory of architecture in Romania and instead refers exclusively to the broader context of international literature (particularly from countries like Italy, the USA, Spain, Germany, etc.), an inverse process to the restrictive one previously mentioned becomes evident. This phenomenon is easily observable through an inventory of the abundance of exhibitions, essays, publications, and projects that unexpectedly address a wide repertoire of topics arising from or converging towards Rossi's life and work. Many of the referenced studies often seem to follow parallel paths and sometimes even antithetical themes; however,

paradoxically, this very diversity of often divergent subjects underscores the complexity of the Rossi's project.

Summary

The research underlying this publication consists of **three main parts,** which are, in turn, organized into several subsections. The first two parts aim to inventory and classify, in as comprehensive a manner as possible, the components that make up the *Opera Omnia* of any architect – in this case, Aldo Rossi – namely ***the theory/praxis ensemble: "On Theory – Tools of the Critical Inquiry" (Chap. 1),*** and ***"On Projects – Objects of the Critical Inquiry" (Chap. 2).*** At first glance, the titles of these two chapters seem to signal the usefulness of the first in decrypting and understanding the second; in reality, however, the two pieces are interchangeable and can also be explained in the reverse sense – understanding Rossi's theory through the projects. The order proposed here, however, recalls the structure of classical architecture treatises and, consequently, is more conventional and better suited for the purpose of this study.

In addition to the first two main parts, the third and final one attempts to uncover the reverberations of Rossi's project – ***"On Echoes – Hereditary Threads" (Chap. 3).*** This chapter makes use of a certain classification and structuring of the inventory of so-called *rossian*-style descendants, both in the **academic/university environment** – architectural education – ***(Chap. 3.2.)*** and in the **professional realm** – actual practice, design ***(Chap. 3.3.).*** The final part of this chapter includes a case study that explores the possibility of an **analogous *rossian* project *(Ch. 3.4.);*** within this last subchapter, the details of an indirect *master-apprentice* heredity are examined, as well as the extent to which the architect Beniamino Servino's project assimilates Aldo Rossi's complete project, modifies it, perfects it, and, moreover, makes it possible for it to be transferred to future generations of architects.

Finally, the conclusion of the study – ***"Epilogue – On Project and Tradition"*** – seeks to clarify the dimension of the rossian project from both the perspective of architectural theory and its relation to the world – Peter Eisenman, as well as from the perspective of the inner world, psychology, and the issue of death – Ernest Becker. The previously studied elements are briefly reevaluated, and subsequently, all of these are then viewed through the filter of **heritage and the hereditary transferability of the complete project** – both professionally and existentially – of the architect, the driving force behind the **authentic tradition of the profession.**