

GREGOTTI & ROSSI

por Rafael Moneo arqto.

No tanto una semblanza cuanto el retazo de una historia, en la que los datos que describen lo concreto hacen posible el reconocer a los personajes que en ella intervienen, debieran ser estas notas que acompañan a las obras que se publican de Vittorio Gregotti y Aldo Rossi. Pues el agrupar, obligando a un inmediato e inevitable con-

ARQ4ITECTVRAS

N.º 4 Redacción y Administración: La Goya Ciencia, S.A. Alfonso XII, 23. Teléfono 218 79 13. Barcelona-6

un inmediato intuicionismo como del confiado pragmatismo a que lleva la práctica profesional. El compromiso teórico, la obligación de entender la razón de ser de la arquitectura, como dato previo al ejercicio profesional, es pues una característica común a la trayectoria de ambos a la que han tratado de responder con la obligada

ARQ4ITECTVRAS

noviembre 1974

BIS información gráfica de actualidad

traste, las obras de ambos no es tanto fruto de la casualidad ni de exigencia circunstancial alguna, sino deliberado propósito de que el encuentro transforme las posibles semblanzas en la historia. (Pero ¿qué es lo que quiere contarse?, ¿en qué historia se piensa?, ¿en la de la arquitectura italiana reciente?, ¿o acaso no es, ésta también, una réplica más de una sola historia, la del modo de comportarse los hombres ante el mundo y las cosas?)

Lo parejo de sus carreras (formación escolar casi común, trabajo con Rogers en Casabella, dedicación a la enseñanza más tarde) haría pensar que el mecanismo plutarquiano de las vidas paralelas era el procedimiento adecuado para trascender, en este caso, la anécdota personal y alcanzar así el significado más amplio que ambos tienen en la reciente historia de la arquitectura italiana; pero inmediatamente se advierte cuanto habría en ello de oculta retórica al terminar «las vidas» subrayando no tanto la advertida proximidad inicial cuanto la divergencia de su trabajo.

Vaya pues por delante el señalar la divergencia, ya que explicar el sentido que ésta tiene será el contenido de lo que sigue; que Gregotti y Rossi son hoy polos de tendencias encontradas aparecerá claro a quien contemple las obras que aquí se presentan y no es, por tanto, preciso insistir en ello.

Hay, sin embargo, y al margen de todas las posibles coincidencias en su inicial trayectoria, un punto de arranque común: el de considerar la arquitectura como un hecho de cultura, consciente y deliberado, cuyo significado se pretende conocer. Nada más lejos que la obra de ambos tanto de

Consejo de Redacción:

Oriol Bohigas, arquitecto.
Federico Correa, arquitecto.
Lluís Domènech, arquitecto.
Tomás Llorens, filósofo.
Rafael Moneo, arquitecto.
Helio Piñón, arquitecto.
Manuel de Solà-Morales, arquitecto.
Enric Satué, diseñador.

Editor y Director:
Rosa Regàs.

Publicidad:

Prada Publicidad, Balmes, 200, Teléfono 218 36 58. Barcelona-6.
Jardín Arichuna, Apolonio Morales, 6-10. Tel. 458 19 08. C. 110 Madrid-16.

Impresión y Fotocomposición:

A. G. Cuscó. Mallorca, 604-608, Teléfono 226 33 00. Barcelona-13.

Depósito Legal:
B-16241/1974

50 pesetas

Venta:

Editorial La Goya Ciencia, en las principales librerías y en todos los Colegios y Escuelas de Arquitectura de España.

Distribución:

Les Punxes, Pou Dolç s/n. Teléfono 317 99 36. Barcelona-2.

Praxis Libros, San Francisco de Sales, 32. Teléfono 234 15 67. Madrid-3.

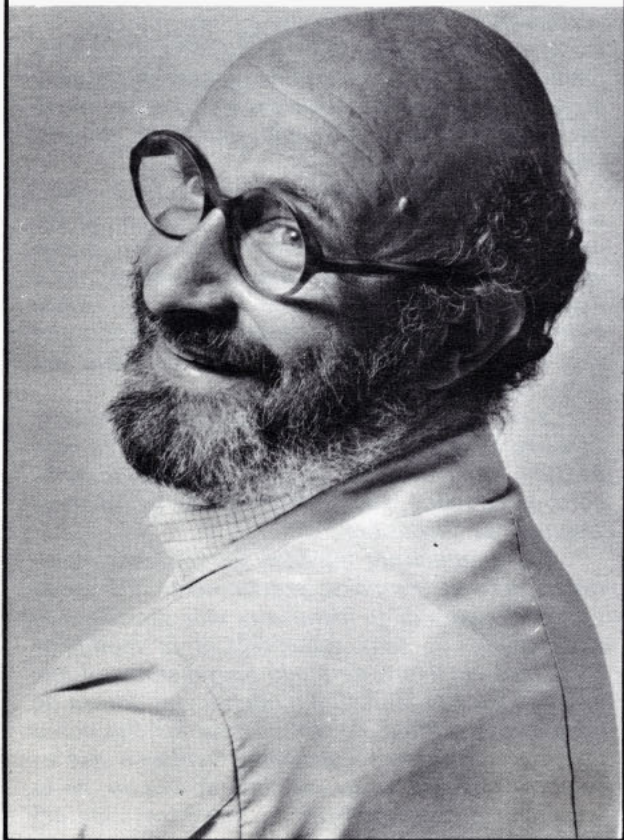
Dau al Set, Calle del Mar, 45. Tel. 224 52 1. Valencia

Vittorio Gregotti
(Foto: Antoni Bernad).

Aldo Rossi
(Foto: IDZ Berlín/Christian Ahlers).

y pública reflexión que supone la enseñanza y con un continuo esfuerzo por exponer el fruto de tal reflexión en escritos (artículos en Casabella, Edilizia Moderna, prólogos e introducciones, etc.) publicando ambos, coincidiendo una vez más, en esta ocasión en la fecha, 1966, sendos libros, —Il territorio dell'architettura y L'architettura della città—, que ya desde sus mismos títulos algo dicen sobre cuáles sean sus posiciones: la de Gregotti, más amplia, procurando entender desde la arquitectura toda la formación del mundo en torno; la de Rossi, limitada al campo de acción específico de la arquitectura, pero reivindicando su autonomía en su decisiva contribución a la forma de la ciudad. Ambos libros son valiosos todavía, a pesar de ulteriores elaboraciones, para aproximarse a la obra y pienso que hay que comenzar con ellos cualquier posible examen que de ella se haga.

Cuando Gregotti publica, en 1966, Il territorio ha pasado ya por la experiencia crítica que la arquitectura italiana de los tardíos cincuenta hizo del movimiento moderno (crítica que puede quedar ejemplarizada en edificios como Torre Velasca o el Pabellón de Bruselas, ambos de 1958) y tomado parte activa en la discusión entablada al comienzo de los sesenta, discusión en la que se entrecruzan temas como la lingüística y la antropología por un lado, con la puesta en crisis del historicismo y la exigencia de empeño político, por otro. Tiene ya sobre sus espaldas una labor amplia como arquitecto y designer y ha quemado las primeras etapas de su carrera en una línea, a caballo del neoliberty y el neorrealismo, con matices propios de los que quizás una



cierta precisión sintética, que se mantendrá a lo largo de toda su carrera, sea el más destacable. Así el libro es, más que un programa previo, la reflexión a que da lugar la experiencia del propio trabajo, al que se incorporan también los problemas que en la escuela se le plantean; pero a pesar de su falta de sistematicidad («questo libro, io credo, è alquanto contraddittorio e privo di sistematicità») es un claro testimonio de cuáles eran los problemas y preocupaciones en que se debatía la cultura arquitectónica a mediados de los sesenta: la preocupación por establecer un método, por indagar cuál sea la auténtica condición del proyecto, le lleva a examinar tanto los «materiales de la arquitectura», como el ámbito en que ésta ha de producirse, «la forma del territorio», y a considerar el valor de los conceptos de «fruizione e utilizzabilità», para poder describir el activo papel de los arquitectos ya que «no se trata de un paisaje en el cual nosotros intervenimos, sino que nosotros mismos somos aquel paisaje, conocerlo es conocerse, modificarlo es modificarse».

Este tono, tan característico de Il territorio, lleno de ecos heideggerianos, lleva a una visión de la arquitectura en la que la antropología y la metafísica se avecinan, permitiendo a Gregotti escribir «...por eso mi problema cuando proyecto es hacer arquitectura, no para referirme a otro objeto, ni para simbolizar o significar algo, sino para hacer algo, para construir un lugar». Construir es habitar, ha dicho Heidegger, y la arquitectura es, precisamente, la actividad en la que de algún modo ambos verbos coinciden, haciéndose uno solo. La arquitectura, en cuanto que forma sustantiva del paisaje, sería la expresión de nuestro modo de establecernos sobre la tierra. Pero el examen de materiales y tipos, del paisaje y de las formas que regulan los usos, obligan, ante todo, a tomar conciencia de nuestra condición histórica. Esta forzosa condición histórica está en la base de nuestra experiencia concreta, de nuestra relación con el mundo físico (bien se trate de beber en un vaso o de abrir el picaporte de una puerta) y es lo que hace a Gregotti decir que «en un cierto sentido parece que el primer modo de constituirse la materia de nuestro trabajo como arquitectos sea el presentarse como fragmentos de historia y de contexto físico». Los «materiales» de que se sirve la arquitectura son pues, en primer lugar, materia histórica, en cuanto que desde la historia se definen tanto los usos como la forma de todo nuestro mundo en torno.

Así «la historia se presenta como una toma de conciencia, un terreno que debemos atravesar para alcanzar la estructura de las cosas, pero que es necesario dejar en el momento de transformarlas» y por ello «para adherirse a la actualidad, para cambiar, es necesario tocar el movimiento de la historia allí donde es más sensible a la transformación, más vulnerable a la modificación». Lo actual, la posibilidad de acción, la transformación, acontece pues desde la historia. Por tanto, si el proyectar es actuar en la historia, aquella tarea «en la cual historia y proyecto se confunden podría definirse como la búsqueda de la esencia de la arquitectura».

Nada tiene pues de extraño el que uno de los capítulos más esclarecedores del libro de Gregotti sea aquel dedicado a examinar el desarrollo de las teorías arquitectónicas «desde el Renacimiento hasta nuestros días» para llegar a establecer así en qué relación se encuentra con el más inmediato futuro, la cultura del movimiento moderno.

De este modo describe cuáles entiende por los principios del mismo: «...a la idea de contemplación del objeto artístico le sustituye la idea de fruición del mismo; el concepto de función (en cuanto método para definir relaciones entre valores y formas y en cuanto sistema operativo para pasar de las unas a las otras) asume dos aspectos fundamentales: el tecnológico (de coherencia entre sistema constructivo y expresión, entre medios y uso de los medios, entre cuestiones de uso y expresión de los mismos) y el social (de relación entre una nueva visión del mundo y su expresión sobre el terreno disciplinar de la arquitectura)». Y el hablar de cuál haya sido la actitud ante la historia del movimiento moderno da, por otra parte, ocasión a Gregotti de pasar al terreno de la confesión autobiográfica: «...frente al proble-



Rossi y Gregotti frente a la Catedral de Worms.

ma de la historia el movimiento moderno se comporta, en primer lugar, con una actitud de rechazo, mientras que después parece querer asumir una relación con la propia tradición, entendida de un modo más amplio y continuo, una actitud de respuesta bastante parecida a la del manierismo: aparecen sobre la mesa de dibujo de los arquitectos los textos de la arquitectura moderna junto a los manuales técnicos, como instrumento de proyecto», diciéndonos después que «...por último el objeto del proyecto parece plantearse como algo siempre más íntimamente en conexión con lo circundante (ciudad o paisaje), tanto que cada vez se hace más difícil el independizar proyecto y contexto». Función y fruición, historia y método, ciudad y paisaje, son conceptos que gravitan siempre sobre los proyectos de Gregotti, siendo difícil el establecer precedencias: la arquitectura condensaría, en una realidad indisoluble, todas estas reducciones, cuyo papel descriptivo, teórico, siempre se hace más evidente. El insistir en «la idea de funcionalidad como perfecta fruibilidad tanto práctica como estética» dilata el campo de observación que divisa al proyectar el arquitecto, actitud ésta característica de Gregotti, siempre dispuesto a «recoger» en la arquitectura todo el mundo y su historia.

Incluso aquella historia (ya de nuevo entendida como «materiales» de arquitectura) que parecía haber negado la arquitectura próxima a Torre Velasca: diríase que, liberados del movimiento moderno con la aventura neoliberal, los arquitectos podían volver de nuevo sus ojos al lenguaje de los maestros del movimiento moderno, si bien, la obligada transformación que la propia historia impone, lo deformó hasta convertirlo en algo que, en boca de algunos críticos, debe ser nombrado como manierismo.

Pero hay, además, ahora la exploración de un nuevo campo no tan frecuentado por los maestros: aquel que obliga al arquitecto a incluir su producto en lo circundante. Un párrafo como el que se transcribe explica cómo entiende Gregotti esta obligada condición contextual del trabajo del arquitecto «...esta idea de paisaje como conjunto ambiental total que hemos intentado ofrecer a la arquitectura obliga, no a la conservación o reconstrucción de los valores naturales aislados, sino al reconocimiento de la materialidad del ambiente antropogeográfico como campo en el que trabaja, continuamente dotado de sentido, y a la fruibilidad total, como algo indispensable, que puede ser entendido como una estructura del ambiente, al margen incluso del modelo de cultura».

Puede pues decirse que la historia, tan amplia que es preciso entenderla como historia natural, total, y al mismo tiempo fluida, escurridiza, móvil, es el objeto, al dotarle de forma, de la arquitectura, lo que obliga a trabajar con los restos de aquel continuo naufragio que es el tiempo que desaparece, con aquellos restos que son, precisamente, los «materiales de la arquitectura».

Pienso que la actitud definida por Gregotti en su libro es todavía válida como clave para el entendimiento de sus obras, incluso las más recientes, que son ante todo manipulación y transformación de los «materiales» que la historia le proporciona, contribuyendo así a definir un nuevo horizonte histórico y dotando, por tanto, de continuidad al proceso.

Pero los «materiales» de que se sirve, sobre todo en esta última etapa de su carrera, se los proporciona, en buena medida, la tradición formal que pasa a través del movimiento moderno. «La historia para Gregotti, dirá Scolari, es, sobre todo, la del movimiento moderno analizada con una impaciente mirada y no con la calma del coleccionista.»

Pero ¿qué hay en esa «impaciente mirada»? ¿Quiere Scolari tal vez insistir en lo que, en otra ocasión, entendía fuese la auténtica medida de la obra de Gregotti, cuando hablaba de su «discontinuidad de intereses»?

La «impaciente mirada» ha recogido materiales, pero al instalarse precisamente allí donde «el movimiento de la historia es más sensible a la transformación, más vulnerable a la modificación», los empleará de modo bien distinto al que de ellos hace la tradición moderna, los dotará de un nuevo sentido y de ahí que no los fije como un coleccionista en el delicado «collage» que es la obra, sino que en la ansiedad de la cita, en la impaciencia, está implícita la transformación del

material mismo, como si la obra fuese la descripción de un instante, y en fijar tal instante, en lo que de revelación tiene, residiese, en cuanto que conocimiento, la satisfacción de quien lo consigue.

Esta forzosa actualidad de lo instantáneo como condición previa de toda arquitectura le lleva a rechazar «aquellas visiones que encuentran en la utopía un refugio contra las dificultades, contra las contradicciones del presente»; Gregotti hará pues suya la divisa de Rogers cuando hablaba de «la utopía de la realidad» e intentará expresarse desde la obra, desde la práctica profesional. La arquitectura no es pues, para Gregotti, tan sólo un ejercicio mental. Se la entiende desde su hacerse; de ahí que en el examen de la obra de Gregotti pueda encontrarse clara razón de sus propuestas.

Así sus dibujos oscilan entre la descripción de una realidad prevista o la apurada definición de lo constructivo; no tienen valor en sí mismos. Se intentará describir un ambiente, una calle, una técnica constructiva; se atenderá a describir una sensación, un lugar, un proceso.

Pesa lo concreto. Se valoran las escalas, los cambios dimensionales, los materiales; se intenta transformar un paisaje mediante la arquitectura, que permite verlo e interpretarlo de otro modo, incluso caminar sobre él de otra manera. El lenguaje se produce como superposición de tantos otros conocidos (puede decirse que está presente toda la cultura moderna de Kahn a Aalto, de los americanos a los ingleses), aunque la transformación, bien sea mediante una operación compositiva, como el cambio de escala, o mediante una opción de diseño, como los materiales, los haga desfigurarse. La precisión en el diseño, característica ya señalada en la obra de Gregotti, aprendida de aquella vieja guardia de arquitectos junto a quienes se educó, se aprecia todavía hasta en los más pequeños detalles que, por lo general, quedan, sin embargo, incluidos en el todo, relacionados entre sí, hasta hacerse con él solidarios, perdiendo, las más de las veces, su posible condición de elementos.

La obra de Gregotti es así, siempre, un complejo latido, sensible a cualquier estímulo. «Nos movemos hacia una siempre mayor complejidad de los objetos que construimos, de los organismos que habitamos, del paisaje que frecuentamos, y junto a ello aparece una mayor estratificación de sus significados. Esto no quiere decir, en modo alguno, mayor complicación de la forma final del objeto arquitectónico, sino una más amplia dificultad en su estructuración proyectual, encuentros siempre más duros con las dificultades tecnológicas que se cierran en un frente propio establecido por las necesidades de la producción, y, sobre todo, a nivel de la obra, hacia una densificación de los significados fruibles puestos sobre el signo instituyente de la obra misma. Lo que parece empujar hacia una aparente necesidad de simplificación formal o, en todo caso, hacia una mayor sensibilidad para la diversidad.»

Pienso que esta «necesidad de simplificación formal» es quizá hoy una de las metas más buscadas por el último Gregotti, el de las Universidades de Florencia y Calabria, que ve, en este esfuerzo por condensar en una compacta y precisa, bien que elemental y simple, operación arquitectónica, la mejor manera de convertir en arquitectura la compleja realidad; pero a pesar de estos esfuerzos últimos pienso también que aun las escépticas palabras donde acaba el territorio, al recordar que fueron las catedrales, siguen siendo vigentes hoy «...nada hace esperar que por ahora la arquitectura pueda adquirir de nuevo la antigua posición de privilegio sobre el plano de los significados».

La posición de Rossi es muy otra. Para él la arquitectura, tan sólo si recupera su auténtica condición, tan evidente en algunos episodios del pasado, podrá cumplir su misión, podrá ser útil. «La antigua condición de privilegio sobre el plano de los significados» no era tal, no había privilegio, había arquitectura, de la que hay, hoy, a pesar de todos los pesares, absoluta necesidad. Podría casi decirse que, frente a la «utopía de la realidad», Rossi piensa en «la utopía de la arquitectura», o, al menos, en su posible y necesaria coincidencia.

Rossi, tomando lo que entiende sea la expresión más completa de la arquitectura, la ciudad,

se ha empeñado en la descripción de la misma y, al obligar tal descripción a la identificación de los elementos constitutivos de la ciudad y a entender de qué modo se relacionan tales elementos, cuáles sean las leyes mediante las que se construye la ciudad, se encuentra ante el ser de la disciplina objeto de su estudio, se encuentra con la definición de la arquitectura; éste sería, en pocas palabras, el contenido de su libro *L'architettura della città*, publicado también, como el de Gregotti, en 1966.

La arquitectura se presenta así como una disciplina con leyes propias, específicas, que afirman su autonomía, su independencia frente a los materiales que utiliza (así la tecnología, por ejemplo), pero que en modo alguno la constituyen. No es ésta la ocasión más adecuada para resumir de qué modo entiende Rossi que se produce la ciudad, pero sí la de señalar, al menos, su interés en definir, mediante el análisis morfológico, las relaciones existentes entre la ciudad y los elementos que la componen; la noción de tipo como soporte de la arquitectura ha sido defendida por Rossi y su escuela como alternativa a la vía metodológica para elaborar una teoría del proyecto, tan en boga en los años sesenta.

El fin de la arquitectura no será tanto la creación de un objeto fruable o la expresión de la voluntad formal de un periodo, cuanto la definición de los principios que gobiernan las relaciones entre los elementos. Para Rossi la tradición moderna ha olvidado la genuina condición de la arquitectura, al olvidar cuanto ésta sea sustancial con la ciudad, al sucumbir ante la tentación de construir un objeto condicionado desde un lenguaje sensorial, fruable. Tan sólo en el esfuerzo de algunos arquitectos y urbanistas, no siempre los más destacados por la historiografía tradicional (Meyer, Hilberseimer o Klein valgan como ejemplos), encuentra aquellas componentes racionales que permitirán la construcción de la ciudad; no puede pues extrañarnos el que Rossi se haya sentido más próximo de la arquitectura de fines del XVIII, que de arquitecturas más recientes, la del XIX tan preocupada por lo tecnológico o la del XX tan condicionada por la experiencia figurativa.

En ella, en la obra de un Boullée o de un Durand, ve Rossi la expresión de aquella construcción lógica que está en la base de una auténtica arquitectura; en ellos encuentra la misma preocupación por hacer patentes desde la obra los principios, el mismo deseo de alcanzar el nivel más alto de lo racional al construir. La relación con la historia no se establece pues como la conciencia de aquella continuidad temporal que subyace en toda teoría evolucionista, «sino como escenario en el que el objeto se percibe sobre el fondo de otros objetos y en relación con ellos», ha dicho Scolari. La historia así no es algo fluido, móvil, y en la propia imagen de escenario a que Scolari alude hay aquella sensación de contemplación del pasado, complacida al encontrarlo idéntico al presente, ya que las leyes formales de que la arquitectura se sirve y ha servido son unas solas.

La ciudad antigua y la ciudad nueva serán pues una misma cosa, al menos en sus principios, y, si es así, la actitud del hombre frente a los hechos urbanos, frente a la arquitectura, será la misma. La memoria ayuda a conectar pasado y presente, actuando sobre nosotros tanto desde los elementos singulares y cualificados, los monumentos, como desde el continuo urbano definido mediante un tipo.

La arquitectura se convertirá así en la expresión de los principios que lo constituyen, tan claramente identificables en la ciudad del pasado y tan olvidados en la práctica profesional hoy.

Y tal expresión ante la dificultad de integrarse en una realidad hostil deberá, muchas veces, hacer de la representación, del dibujo, el escalón final del proceso. De ahí el interés de los dibujos de Rossi y sus seguidores (Grassi, Scolari) para quienes los dibujos son ya arquitectura; el dibujo pierde pues su valor como descripción, como comprobación de un hecho, como transmisión de una determinada técnica constructiva, para convertirse en «despliegue» de los elementos de arquitectura en el campo de una, hipotética, eterna ciudad: no de otro modo puede entender el dibujo de Cantafora, o tantos otros de la ya amplia «tendenza», en la XV Triennale.

El hecho de que la arquitectura sea, antes que cualquier otra cosa, construcción lógica, se hace patente en los dibujos de Rossi que no duda caminar por la difícil senda que separa la puerilidad de una realidad tan desnuda que, por poco frecuente, se convierte, paradójicamente, en imagen, adquirida, de lo no-real. Estamos tan poco acostumbrados hoy a la construcción que la imagen de la misma, en su provocativa elementalidad, se acerca a las imágenes surrealistas y el propio Rossi es bien consciente de ello al no huir de las posibles e inmediatas concomitancias que ligan sus dibujos a la pintura metafísica italiana de un De Chirico o un Carrà.

Los dibujos de Rossi, no menos que su obra ya construida, mostrarán aquella elementalidad necesaria para analizar la arquitectura y, por tanto, para construirla; a veces, como en Segrate o en los dibujos para la Piazza de la Pilotta en Parma, se convierte en geometría elemental, primaria, abstracta, manteniendo su condición de tal a través de la neutralidad del hormigón; otras, como en los dibujos para las escuelas de San Sabba y el Ayuntamiento de Scandicci, el dibujo de los sillares implica ya el conocimiento de la construcción, fosilizado al convertirse en imagen.

En todo caso el dibujo se convierte en expresión de principios y es utilizado como vehículo difusor de los mismos: en sus duras sombras arrojadas quedará patente ese deseo de intemporalidad al hacer así detenerse el tiempo en ellas (gigantescos relojes de un sol siempre el mismo); en sus collages el espacio perspectivo quedará destruido y triturado, como si los elementos (los materiales de arquitectura para Rossi), restos ciudadanos rescatados por una memoria activa, piezas arqueológicas, fuesen los gigantes dados de un rompecabezas con el que se compone, instante a instante, la ciudad.

La conciencia de lo radical de su postura exagera la expresión de la misma, que debe, en lo posible, reflejarla. De ahí la pretendida y aparente torpeza de los dibujos, que no debe confundirse con inocencia o candor, ya que es un instrumento más para evidenciar los principios, o el desprecio hacia el mito de la tecnología como soporte de la arquitectura, afirmando, sin embargo, el construir, la actividad constructora, el quehacer específico del arquitecto, en todas sus propuestas.

Así Rossi y los suyos se ven obligados, en su afán de hacer entender la buena nueva, la fuerza de la razón de sus principios, a una continua provocación formal que podría dar lugar, como con frecuencia ha ocurrido, a una lectura en clave expresionista de su obra, o bien a entenderla como peligrosa evasión idealista fruto de una equivocada estética; en unos momentos en los que la arquitectura parece disolverse, la trágica defensa que Rossi hace de ella puede, pues, ser interpretada como un desesperado intento de salvación desde la nostalgia.

Nada más lejos de los propósitos de Rossi quien, sin embargo, al formalizar su teoría en una arquitectura concreta (construida o dibujada) da pie a tales equívocos; es un riesgo que corre indudablemente todo arquitecto que teoriza: su obra se convierte en flagrante argumento «ad hominem» frente a su teoría.

Habría pues que admitir, para no caer en el peligro de una, sola, invariable, unívoca, formalización de los principios, que hay una posible versión personal de los mismos: que Rossi no es el único e inevitable paradigma de sus escritos, que estos tienen otras posibles apariencias como el propio análisis de las arquitecturas antiguas a la luz de lo expuesto por Rossi demuestra. (Aunque frente a una afirmación como ésta podría aducirse lo monótona y miméticamente que se han producido hasta ahora los arquitectos de la «tendenza», como si la única salida, en el plano de la expresión, de los principios rossianos fuese su arquitectura).

La propuesta de Rossi no es, en modo alguno, evasiva y nostálgica como una crítica superficial de su obra ha pretendido; bien por el contrario hay en ella, escondido, el deseo de resolver uno de los problemas más urgentes con que hoy se encuentra la práctica de la arquitectura: el de la construcción masiva, el de la gran escala; así se entiende el interés mostrado ante el trabajo del colectivo de Halle en la última Triennale. En busca de respuesta a este problema se rechazará la que dieron los arquitectos del movimiento moderno (vulgarizada más tarde en tantas experiencias de signo contrario), una solución factual, concreta, personalizada, en la que la invención del arquitecto prevalece y se confiará a los principios, a la disciplina, a la arquitectura de nuevo, la construcción de la ciudad.

La formación de los actuales arquitectos, su teoría, todavía tan mediatizada por una idealizada concepción de la historia reciente, es incapaz de abordar la extensión de la ciudad desde la disciplina que la constituye, desde la arquitectura, y sólo un nuevo «descubrimiento» de los principios la hará posible de nuevo; ésta sería, en último término, la propuesta activa, esperanzada, de Rossi, ajena a cualquier posible nostalgia. La atracción de lo permanente se hace sentir de nuevo, como si allí tan sólo encontrásemos el deseado reposo, frente a la tentación del instante.

¿Descubrimos aspectos de una misma, única, realidad al correr del tiempo? ¿Debe hablarse de la arquitectura y no de los arquitectos? La historia de los universales, la vieja cuestión medieval, aparece de nuevo, como tantas otras veces, como si en su recurrencia estuviese la clave de aquella historia de que se hablaba al comenzar este escrito cuyo desenlace siempre nos será negado.

Rafael MONEO

Palladio, Villa Rospa a Campiglia dei Berici.

ALDO ROSSI DATOS BIOGRÁFICOS

Aldo Rossi nació en Milán el 3 de mayo de 1931, y se licenció en Arquitectura por el Politécnico de Milán en 1959. Ha sido Profesor en diversas Universidades italianas y en 1970 se hizo cargo de la Cátedra de Composición Arquitectónica del Politécnico de Milán de la que fue expulsado, junto con otros Profesores, en 1971. Desde 1972 es Profesor en el Politécnico Federal de Zurich. Ha sido redactor de *Casabella-Continuità* bajo la dirección de Ernesto N. Rogers y ha colaborado en las principales revistas italianas y de todo el mundo.

