

El cuerpo y la muerte a través de algunos dibujos de Aldo Rossi y sus referencias literarias

The body and death in the drawings of Aldo Rossi and their literary references

Francisco González de Canales 
Universidad de Sevilla. currocanales@us.es

Received 2021-07-06
Accepted 2022-03-09



To cite this article: González de Canales, Francisco. "The body and death in the drawings of Aldo Rossi and their literary references." *VLC arquitectura* 9, no. 1 (April 2022): 1-26. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2022.15735>



Resumen: En los últimos años ha surgido un renovado interés por Aldo Rossi, que ha planteado un nuevo acercamiento a su figura alternativos a los establecidos en las primeras recepciones de su obra, iniciando incursiones en los subtextos políticos, culturales y antropológicos que su trabajo ofrece. El presente artículo trata de contribuir a estas nuevas lecturas con un recorrido por la obra de Rossi que se detiene sobre un tema fundamental en los estudios de la antropología moderna: la cultura del cuerpo y de la muerte como aspecto central de las relaciones humanas más elementales. A través de una indagación sobre algunas de las referencias intelectuales de Rossi menos exploradas, especialmente la de Georges Bataille, así como de algunas particularidades de su obra, vistas principalmente a través de algunos de sus dibujos, este trabajo trata de revelar este sustrato subyacente en el hacer del arquitecto milanés y plantea su relevancia a la hora de entender las relaciones más profundas de las que se nutre la experiencia del habitar humano.

Palabras clave: Aldo Rossi; cuerpo; muerte; dibujo; Georges Bataille.

Abstract: In recent years, there has been a renewed interest in Aldo Rossi that has posited an alternative approach to his work, initiating incursions into the political, cultural and anthropological subtexts that his work offers. This article aims to contribute to these new readings with a tour of Rossi's work that focuses on a fundamental theme in the studies of modern anthropology: the culture of the body and death as a central aspect of the most elementary human relationships. Through an investigation of some of Rossi's less explored intellectual references, especially those of Georges Bataille, as well as other particularities of his work, seen mainly in his drawings, this study seeks to reveal this underlying substrate in the works of the Milanese architect and posits their relevance in understanding the deeper relationships that nourish the human experience.

Keywords: Aldo Rossi; body; death; drawing; Georges Bataille.

Las relaciones con temas como el cuerpo y la muerte en el trabajo de Aldo Rossi han estado casi siempre vinculadas a la interpretación de uno de sus proyectos más conocidos: el cementerio de San Cataldo en Módena. Sin embargo, algunas de sus referencias intelectuales y literarias más apreciadas, como, por ejemplo, el trabajo del novelista, antropólogo y pensador francés Georges Bataille, parecen indicar que este interés en Rossi es más amplio que lo circunscrito a un solo proyecto. El acercamiento a estos temas se acentúa además en una serie de planteamientos que el arquitecto italiano inicia a finales de los 60 con el fin de estabilizar un conjunto de pulsiones que parecen contradictorias en su obra: racionalismo y exaltación, lógica y biografía.¹ Se trata de una pulsión de contrarios también presente en los dibujos de Rossi: unos medibles, rigurosos, ordenados y con una clara vocación de objetividad; otros desordenados, que pertenecen a la evocación de afectos personales, a lo ritual, a lo cotidiano, y que revelan una subjetividad privada e irreducible. En estos años, para resolver estos conflictos, Rossi va a introducir un concepto que le va a obsesionar durante todo este periodo: la analogía. Se trata además de un momento especialmente convulso en la carrera del arquitecto milanés. El crecimiento incontestable de su fama y popularidad en los 70 viene unido a su expulsión de la academia en Italia.² Igualmente, al tiempo que crecen sus jóvenes adeptos y se refugia en exposiciones, bienales y revistas, se distancia también de los intelectuales con los que tradicionalmente se le había relacionado. Su división con el historiador Mafredo Tafuri resulta ya evidente. La respuesta a la “crisis de la arquitectura” planteada por Tafuri en volúmenes como *Progetto e utopia* (1973) parece ser respondida por Rossi desde un uso de la historia a través de las relaciones personales, corporales, los afectos, que le sitúan más que nunca dentro de esa “crítica operativa” tan denunciada por el teórico romano desde sus tiempos como asistente de Bruno Zevi.³ También la distancia con Giorgio Grassi se hace mayor, insalvable. Para Grassi, la deriva privada y subjetivista de Rossi no puede ser aceptable en la construcción de una arquitectura lógica y común.⁴ Al mismo tiempo, este es un periodo que le permite a Rossi salir del

Subjects such as the body and death in the work of Aldo Rossi have mostly been studied in relation to one of his best-known projects: the Cemetery of San Cataldo in Modena. However, some of his most appreciated intellectual and literary references, such as, for example, the work of the French novelist, anthropologist and thinker Georges Bataille, seem to indicate that Rossi’s interest in these matters goes beyond this single project. These interests are also accentuated in a series of approaches that the Italian architect began in the late 1960s to harmonise a set of impulses that seem contradictory in his work: rationalism and exaltation, logic and the subjective biographical experience.¹ This attraction towards opposites is also present in Rossi’s drawings: some of which are measurable, rigorous, ordered and with a clear vocation for objectivity; others are disordered, belonging to the evocation of personal affections, to ritual, to the everyday, revealing a private and irreducible subjectivity. To resolve these conflicts, Rossi introduces a concept that he returns to obsessively throughout this period: analogy. It is also a time of great upheaval in the career of the Milanese architect. His rapidly growing fame and popularity in the 1970s came at the same time as his expulsion from the academy in Italy.² Likewise, while his young followers were growing up, and he took refuge in exhibitions, biennials and magazines, he also distanced himself from the intellectuals with whom he had traditionally been associated. His parting of ways with the historian Manfredo Tafuri was already evident. The response to the “crisis of architecture” posed by Tafuri in volumes such as *Progetto e utopia* (1973) seems to be answered by Rossi in his treatment of history through personal, bodily relationships and sentiment, which situate him more than ever within that “operative criticism” so denounced by the Roman theorist since his times as Bruno Zevi’s assistant.³ The schism between Rossi and Giorgio Grassi also widens, becoming insurmountable. For Grassi, Rossi’s private and subjectivist drift is not compatible with the construction of a logical and common architecture.⁴ At the same time, this is a period that allows Rossi to leave the strictly

entorno estrictamente italiano, fomentar fuertes lazos con España y Portugal, y realizar contactos con los arquitectos y discursos americanos a través de Peter Eisenman.⁵ Se trata por tanto de una fase de apertura a nuevas referencias y circuitos de debate, pero también de auto-afirmación e independencia, y en el que Rossi insiste en entrelazar aquellos planteamientos analíticos y lógicos a los que había aspirado en los 60,⁶ con ese otro pensamiento más encarnado y primitivo que personalmente tanto le interesa.

El primer intento de articular su entendimiento del concepto de analogía aparece por escrito en 1969, en el prefacio a la segunda edición italiana de *La arquitectura de la ciudad*.⁷ Por aquel entonces, Rossi trataba de avanzar sobre una incipiente teoría, ya no del análisis, sino del proyecto arquitectónico, que quedaría patente sobre todo en las hojas de sus *quaderni azzurri*.⁸ A partir de entonces, la reflexión sobre "la ciudad análoga" y "la arquitectura análoga" será recurrente hasta la publicación de su *Autobiografía científica* (1981).⁹ En otro de sus intentos por aclarar este tipo de planteamiento, y bajo el título mismo de "La arquitectura análoga," Rossi presentó la siguiente explicación: "La analogía es un modo de entender de una manera directa el mundo de las formas y de las cosas, en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas." Y luego añade una cita a Jung: "El pensamiento analógico o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia dentro. El pensamiento lógico es pensar con palabras. El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable con palabras." Rossi cierra añadiendo: "En esta definición creo encontrar así mismo un sentido distinto de la historia; vista no como cita sino como una serie de cosas, de objetos de afecto de los que se sirve el proyecto o la memoria."¹⁰

Es necesario recalcar que, con el fin de ahondar en esta reflexión, que para Rossi es principalmente cultural, los referentes más operativos apuntan hacia las ciencias humanas (Lévi-Strauss, Jung) y el mundo artístico y literario, y es a él al que se recurrirá en este texto. Por

Italian environment, foster strong ties with Spain and Portugal, and make contacts with American architects and interests through Peter Eisenman.⁵ It is therefore a phase of openness to new influences and circuits of debate, but also of self-affirmation and independence, in which Rossi insists on intertwining those analytical and logical approaches to which he had aspired in the 1960s with that other more incarnate and primitive thought that interests him so much.⁶

The first attempt to articulate his concept of analogy appears in writing in 1969 in the preface to the second Italian edition of *The Architecture of the City*.⁷ At that time, Rossi was trying to advance an incipient theory, no longer of analysis, but of the architectural project, which would be evident above all in the pages of his *Quaderni Azzurri*.⁸ From then on, reflections on "the analogous city" and "analogous architecture" will be recurrent until the publication of his *Scientific Autobiography* (1981).⁹ In another of his attempts to clarify this approach, under the very title of "Analogous architecture," Rossi presented the following explanation: "Analogy is a way of directly understanding the world of forms and things, in terms of objects, until it becomes something inexpressible if not through new things." And then he adds a quote by Jung: "Analogical or fantastic and sensitive thought, imagined and mute, is not a discourse but a meditation on materials of the past, an act turned inward. Logical thinking is thinking in words. Analogical thinking is archaic, not expressed and practically inexpressible in words." Rossi concludes by adding: "In this definition, I think I find a different sense of history; seen not as a quote but as a series of things, of objects of affection that serves the project or memory."¹⁰

It is necessary to emphasise that, in order to deepen this reflection, which for Rossi is mainly cultural, the most operative references point towards the human sciences (Lévi-Strauss, Jung) and the artistic and literary world – to which

otro lado, aunque la relación por ejemplo con Bataille se trate de una veta quizá menos explorada, no es ni mucho menos oculta. Así, en una nota autobiográfica de 1971, Rossi señala a Raymond Roussel, Max Ernst y Georges Bataille como sus verdaderos maestros, justo por detrás de Boullée y Loos.¹¹ Se trata además de un camino que no se agota en el pensador francés, sino que se ramifica en derivaciones afines, como su interés por Federico García Lorca. De él, dejó dicho el arquitecto italiano: “Es tan importante que un joven estudie a García Lorca... como la historia de la arquitectura moderna.”¹²

PREÁMBULO: ALGUNOS DIBUJOS DE ALDO ROSSI

A lo largo de su carrera Rossi propuso alcanzar una conciencia definitiva sobre cómo los arquitectos utilizamos el dibujo como un lenguaje propio con el que desarrollar con rigor el trabajo de dar forma, de administrar y dar medida a la materia y el espacio. Algunos de los dibujos de tablero de Rossi resultan a menudo impresionantes en ese sentido: formatos gigantescos donde flotan aislados, sobre un inmenso vacío, algunas formas rotundas realizadas por intensas manchas de sombra (Figura 1). Todo está sometido a una geometría medible y absoluta. Con rigor geométrico, se fija la estructura formal de los *artefactos urbanos* necesarios o existentes,¹³ y se declaran sus filiaciones como tipología dentro de tradiciones cuyas experiencias son sabidas, ya sea por conocimiento reflexivo o por vivencia directa. Para el arquitecto milanés parece que son pocas las disposiciones fundamentales que debe fijar la arquitectura para que en su escena se despliegue el inesperado acontecimiento de la vida.

Rossi fue uno de los arquitectos que más insistió en que el oficio de la arquitectura se definiera dentro de una disciplina dominada por unas reglas lógicas, capaces de definir la forma arquitectónica de manera rigurosa, y transmisible por tanto a otros como un amplio cuerpo de conocimiento desarrollado a través de la historia. Pero esta ordenada disposición mental no fue nunca capaz de anular completamente ese otro

this text will now turn. Although the relationship with Bataille, for example, is perhaps less explored, it is by no means hidden. Thus, in an autobiographical note from 1971, Rossi points to Raymond Roussel, Max Ernst and Georges Bataille as his true masters, just behind Boullée and Loos.¹¹ It is a path that leads not only to the French thinker, but branches off into related digressions, such as his interest in Federico García Lorca, of whom the Italian architect said: “It is as important that a young man studies García Lorca... as the history of modern architecture.”¹²

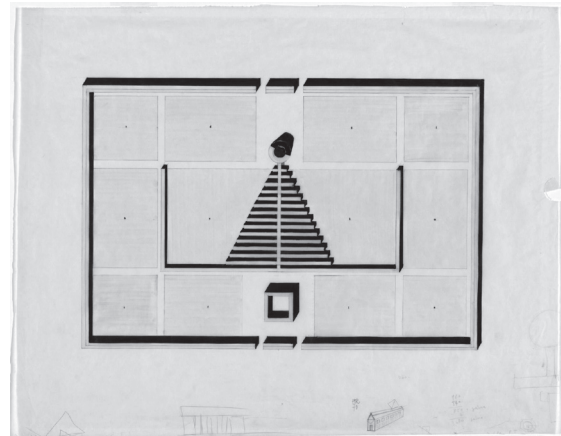
PREAMBLE: SOME DRAWINGS BY ALDO ROSSI

Throughout his career, Rossi sought to achieve a definitive awareness of how architects use drawing as their own language with which to rigorously develop the work of shaping, managing and measuring matter and space. Some of Rossi's board drawings are often impressive in that sense: gigantic formats where round shapes enhanced by spots of intense shadow float isolated over an immense void (Figure 1). Everything is subjected to a measurable and absolute geometry. With geometric rigor, the formal structure of the required or existing *urban artefacts* fixed,¹³ and their affiliations are declared as a typology within traditions whose experiences are known, either by reflexive knowledge or by direct experience. For the Milanese architect, it seems that there are few fundamental dispositions that architecture must set out so that the unexpected event of life can unfold in its setting.

Rossi was one of the architects who most insisted that the profession of architecture be defined within a discipline dominated by logical rules, capable of defining the architectural form in a rigorous way, and therefore transmissible to others as a broad body of knowledge developed throughout history. But this orderly intellectual disposition was never able to completely override that other

Figura 1. Aldo Rossi y Gianni Braghieri. Primer panel para el concurso de ampliación del cementerio de Módena, 1971.

Figure 1. Aldo Rossi and Gianni Braghieri. First panel for the Modena cemetery extension competition, 1971.



deseo primitivo de dar forma casi con los propios movimientos del cuerpo. El crítico de arte Ángel González García resaltó el valor de esos gestos espontáneos que por ejemplo aparecen al final de un prolongado almuerzo, "ese maravilloso espectáculo que constituyen las sobremesas que se prolongan entre amigos, cuando involuntariamente la gente empieza a manipular los restos de la comida, las mondas de las naranjas, las migas de pan, los corchos, los alambres de las botellas de champán... Parece que la cualidad principal del ser humano es no poder tener las manos quietas... ese irrefrenable deseo de dar forma a las cosas."¹⁴ Para González, esta suerte de ritual se inicia como una expresión corporal e intuitiva, que opera casi como una extensión del propio cuerpo. Y así, frente a los solemnes dibujos de tablero antes indicados, existen otros dibujos de Rossi en los que esta pulsión corporal parece estar más presente. El dibujo del arquitecto, ese lenguaje que nos hablaba de precisión y medida, se vuelve entonces azaroso o impreciso, y si bien a veces guarda cierta intencionalidad aún legible, en ocasiones parece desplegarse como si fuera un ritual del cuerpo mismo, que sedimenta incansable su depósito sobre todo aquello que encuentra en su camino: servilletas, sobres, facturas, manteles de papel... Son estos otros dibujos de Rossi, a menudo tan cercanos al mantel, donde aparecen a veces los objetos cotidianos del almuerzo —tenedores, vasos, botellas— en conjunción con reelaboraciones de sus propias arquitecturas,

primitive desire to bring forth forms almost by means of the body's own movements. The art critic Ángel González García highlighted the value of those spontaneous gestures that appear, for example, at the end of a long lunch, "that wonderful spectacle of friends lingering at the table after eating, when people involuntarily begin to play with the remains of food, the oranges, the bread-crumbs, the corks, the wires of the champagne bottles... It seems that the main quality of the human being is not being able to keep one's hands still... that uncontrollable desire to shape things."¹⁴ For González, this kind of ritual begins as a bodily and intuitive expression, which operates almost as an extension of the body itself. And so, in front of the solemn panel drawings shown above, there are other drawings by Rossi in which this bodily impulse seems to be more present. The architect's drawing, that language that speaks to us of precision and measurement, then becomes random or imprecise, and although sometimes it retains a certain intentionality, other times it seems to unfold as if it were a ritual of the body itself, which ceaselessly alights on everything it finds in its path: napkins, envelopes, bills, paper tablecloths. These are other drawings by Rossi, often so close to the tablecloth, where sometimes the everyday objects of lunch appear -forks, glasses, bottles- in conjunction with re-workings of his architectures,



Figura 2. Aldo Rossi. "Annotazione nel tempo di una conversazione," dibujo de 1974.

Figure 2. Aldo Rossi. "Annotazione nel tempo di una conversazione," drawing, 1974.

o de aquellas otras que siempre tuvieron su estima (Figura 2). Comparecen todos a una misma escala, como si edificios y objetos cercanos, tangibles y a la mano, fueran perfectamente intercambiables.

UNA PRIMERA APROXIMACIÓN ANTROPOLÓGICA: LA PENSÉE SAUVAGE

Las superposiciones de objetos cotidianos, edificios, memorias y proyectos que aparecen en algunos dibujos de Rossi, no pueden considerarse un hecho aislado en la historia de la cultura humana. La etnología de principios del siglo XX, los trabajos de Marcel Mauss y sus seguidores sobre lo ritual, así como un segmento del arte que buscó mayor profundidad en aquella obsesión de la vanguardia con *l'art negre*, ya había manifestado ampliamente este mismo interés. El "surrealismo disidente," reunido por Georges Bataille alrededor de la revista *Documents*, se había mostrado además particularmente atraído por las relaciones superpuestas que suscitaban determinados objetos rituales, que podrían ser entendidos como útiles y cuerpos a un mismo tiempo. Se trata de dos componentes, la de útil y la de cuerpo, que se asocian con completa reciprocidad, a pesar de su tan distinta escala, y también, de su tan distinto *estatus existencial*. Quizá el caso más conocido sea el de las cucharas sagradas de los Dan, de Liberia y Costa de Marfil, que afilaron la provocación intelectual de pensadores heterodoxos como Michel Leiris.¹⁵ Estas cucharas representan un modo de ahondar en el interior de estas asociaciones entre objetos y cuerpos, entre propósitos y aspectos sensibles, cuyo sentido es difícil de sintetizar en términos lingüísticos convencionales. Su construcción se realiza desde la mimesis, desde la incapacidad de separar los conceptos de sus aspectos sensibles, dentro de esa actitud mental que Claude Lévi-Strauss definió como *la pensée sauvage*. De hecho, un anticipo de la descripción de esta actitud mental propuesta por Lévi-Strauss, y aparecida en su memorable y autobiográfico *Tristes Trópicos*, es recogido con precisión en *La arquitectura de la ciudad*, donde Rossi cita: "el espacio tiene sus valores peculiares, así como los sonidos y los aromas tienen su color y los

or those of others who he has always esteemed (Figure 2). They all appear on the same scale, as if buildings and objects nearby, tangible and within reach, were perfectly interchangeable.

A FIRST ANTHROPOLOGICAL APPROACH: LA PENSÉE SAUVAGE

The superimposition of everyday objects, buildings, memories and projects that appear in some of Rossi's drawings cannot be considered an isolated fact in the history of human culture. The ethnology of the early twentieth century, the works of Marcel Mauss and his adherents on ritual, as well as some avant-garde artists that sought greater depth in that obsession of the avant-garde with *l'art negre*, had already widely expressed this same interest. The "dissident surrealists," led by Georges Bataille, who found their home in the magazine *Documents*, were also attracted by the overlapping relationships that certain ritual objects brought to life, which could be understood as tools and bodies at the same time. These are two components, the tool and the body, which are associated with complete reciprocity, despite their very different scale, and also, their very different *existential status*. Perhaps the best-known case is that of the sacred spoons of the Dan people of Liberia and Ivory Coast, who sharpened the intellectual provocation of heterodox thinkers such as Michel Leiris.¹⁵ These spoons represent a way of delving into the interior of these associations between objects and bodies, between usefulness and sensitivity, whose meaning is difficult to synthesise in conventional linguistic terms. It is constructed by mimesis, from the inability to separate the concepts from their sensitive aspects, in that mental attitude that Claude Lévi-Strauss defined as *la pensée sauvage*. In fact, a preview of the description of this mental attitude proposed by Lévi-Strauss, and appearing in his memorable and autobiographical *Tristes Tropiques*, is accurately rendered in *The Architecture of the City*, where Rossi quotes: "space

sentimientos su peso. La búsqueda de las correspondencias de este tipo no es un juego poético o un acto de mistificación... estas correspondencias ofrecen al investigador un completo nuevo terreno, uno del que aún obtener grandes rendimientos."¹⁶ Se trata por tanto de asociaciones que nacen de una experiencia sensible y material, y así, si bien para Rossi la ciudad se constituye de elementos deducibles lógicamente, no puede dejar de ser también, y al mismo tiempo, olor cotidiano a café y a tabaco, objetos y útiles cercanos con los que esas mismas estructuras lógicas se relacionan y se retroalimentan recíprocamente (Figura 2). Pues al decir de Lévi-Strauss, como experiencia sensible en lo concreto "quiere ser íntegramente transparente a la realidad," y como tal, "demanda y aún exige que un determinado grado de humanidad esté incorporado a esta realidad."¹⁷

Es interesante señalar que el camino que va a emprender Rossi de manera tan personal tiene sin embargo un cierto eco en otros ámbitos del pensamiento del mismo periodo, especialmente en el estructuralismo francés, al que Rossi había prestado gran atención en los años de *La Arquitectura de la ciudad*.¹⁸ Ya el trabajo de Jacques Lacan había tomado como objetivo que la explicación que el psicoanálisis ofrecía sobre el ego fuera acompañada de una explicación sobre el cuerpo, y la influencia de Lacan sobre el pensamiento francés posterior, en su tránsito del estructuralismo al posestructuralismo, sería tan importante como la que había ejercido Lévi-Strauss en décadas anteriores.¹⁹ Así, el interés por el cuerpo está presente en los trabajos de Gilles Deleuze y Félix Guattari desde finales de los 60, como sería también un asunto clave para Michel Foucault.²⁰ Pero es sin duda en Deleuze, por sí mismo, en sus acercamientos más culturales y acaso personales, así como en su trabajo sobre el pintor Francis Bacon, donde las afinidades son mayores. Deleuze acababa de sufrir la extirpación de unos de sus pulmones cuando escribió *La lógica de la sensación*, primera ocasión en la que se enuncia su conocido concepto del "cuerpo sin órganos."²¹ Escribe el filósofo francés: "Entre un color, un saber, un tacto, un olor, un ruido, un peso, habría una comunicación existencial que constituiría el momento pático (no representativo)

has its peculiar values, just as sounds and aromas have their colour and feelings their weight. The search for such correspondences is not a poetic game or an act of mystification ... these correspondences offer the researcher a completely new terrain, one from which great returns can still be obtained."¹⁶ These associations are therefore born of a sensitive and material experience, and so, although for Rossi, the city is constituted of logically deductible elements, it cannot but also be the quotidian smell of coffee and tobacco, objects and tools with which these same logical structures relate, feeding one another (Figure 2). As Lévi-Strauss says, as a physical experience, "it wants to be entirely transparent to reality," and as such, "it demands and insists that a certain degree of humanity be incorporated into this reality."¹⁷

It is interesting to note that the path that Rossi will undertake in such a personal way nevertheless has a certain echo in other areas of thought of the same period, especially in French structuralism, to which Rossi had already paid great attention in the years of *The Architecture of the city*.¹⁸ Jacques Lacan's work had already taken as its objective that the explanation that psychoanalysis offered about the ego be accompanied by an explanation about the body, and Lacan's influence on subsequent French thought, in its transition from structuralism to post-structuralism, would be as important as that of Lévi-Strauss in previous decades.¹⁹ Thus, interest in the body has been present in the works of Gilles Deleuze and Félix Guattari since the late 1960s and would also be a key issue for Michel Foucault.²⁰ But it is undoubtedly in Deleuze, in his most cultural, and perhaps personal, approaches, as in his work on the painter Francis Bacon, where affinities are greatest. Deleuze had just suffered the removal of part of his lungs when he wrote *The Logic of Sensation*, the first time his well-known concept of the "body without organs" was enunciated.²¹ The French philosopher writes: "Between a colour, a thought, a touch, a smell, a noise, a weight, there is an existential communication that constitutes



Figura 3. Aldo Rossi. "Studio per il cimitero di Modena," dibujo de 1972.

Figure 3. Aldo Rossi. "Studio per il cimitero di Modena," drawing, 1972.

de la sensación.²² Para Deleuze, la “sensación” no es ni un simple juego con luz y color ni una expresión sentimental; en su lugar, es un modo de actuar-presentar (más que de representar) directamente dirigido al cuerpo: “Presencia, presencia, es la primera palabra que llega ante un cuadro de Bacon. (...) Por todas partes una presencia actúa directamente sobre el sistema nervioso y hace imposible el asentamiento o la distanciamiento de una representación.”²³ Aunque no existe constancia del conocimiento de Rossi de esta obra, sí que podemos encontrar en ella una búsqueda paralela que construye el ambiente de un momento en el que estas dos indagaciones no llegaron nunca a encontrarse.²⁴

SAN CATALDO Y BATAILLE

El proyecto para la ampliación del cementerio de San Cataldo en Módena parece una oportunidad óptima para que Rossi pueda presentar sus ideas en su condición más extrema. Si la arquitectura es lógica en su estructura, pero recibe su significado de experiencias sensibles personales, elevadas al sentido colectivo de la ciudad, la “ciudad de los muertos” sólo puede ofrecernos una “casa desposeída de vida, incompleta, abandonada,”²⁵ donde los lacónicos volúmenes de Rossi actúan como un escenario perfecto sobre el que se proyecte la desolación, manifestación opuesta a la ciudad vivida. Pero la muerte, como ya señaló Georges Bataille, es también un proceso. Es su naturaleza como proceso la que nos espanta, no la blanca y reluciente calavera en el despacho del médico, sino el proceso biológico de descarnamiento progresivo, de putrefacción.²⁶ Para revelar su esqueleto, la carne necesita ser desollada, hacer aflorar la sangre bajo la presencia implacable de “el azul del cielo (Figura 3).”²⁷ Son precisamente estas mismas palabras, *El azul del cielo*, título de una novela de Georges Bataille, las que Rossi utilizó como lema para entregar en 1971, junto con Gianni Braghieri, su propuesta para el concurso del cementerio (Figura 4). La memoria del proyecto del concurso, que toma ese mismo título, y que Rossi publica en *Controspazio* no. 10, se circunscribe a términos estrictamente arquitectónicos, y no

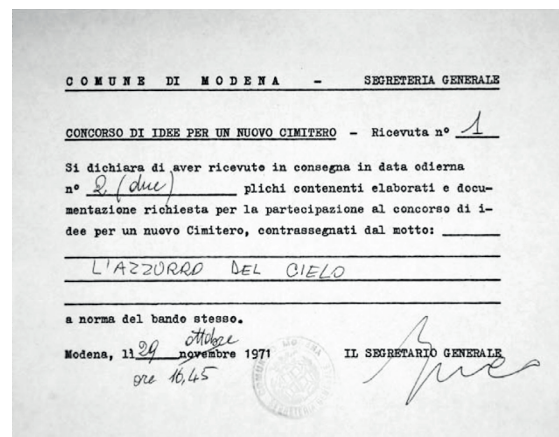
the pathetic (not representative) moment of the sensation.²² For Deleuze, “sensation” is neither a simple play of light and colour nor a sentimental expression; instead, it is a way of acting-presenting (rather than representing) leading directly to the body: “Presence, presence, this is the first word that comes to mind in front of one of Bacon’s paintings. (...) Everywhere a presence acts directly on the nervous system, which makes representation, whether in place or at a distance, impossible.”²³ Although there is no evidence of Rossi’s knowledge of this work, we can find in it a parallel search; two inquiries born of the same moment in time that would never cross paths.²⁴

SAN CATALDO AND BATAILLE

The project for the extension of the cemetery of San Cataldo in Modena seemed an optimal opportunity for Rossi to present his ideas in their most extreme form. If architecture is logical in its structure, but receives its meaning from sensitive personal experiences, elevated to the collective sense of the city, the “city of the dead” can only offer us a “house dispossessed of life, incomplete, abandoned,”²⁵ where the laconic volumes of Rossi act as a perfect setting onto which desolation is projected, a manifestation opposite to the lived city. But death, as Georges Bataille has already pointed out, is also a process. It is its nature as a process that frightens us, not the white and shiny skull in the doctor’s office, but the biological process of progressive disembodiment, of putrefaction.²⁶ To reveal its skeleton, the flesh needs to be skinned, the blood to ooze out under the implacable “blue of the sky” (Figure 3).²⁷ It is precisely these words, *The Blue of the Sky*, that Rossi used as his motto to deliver his proposal for the cemetery competition with Gianni Braghieri in 1972 (Figure 4), inspired by the title of a novel by Georges Bataille, *Le Blue du Ciel* in French, and officially more loosely translated into English as *Blue of Noon*). The report of the project, which takes the same title, and which Rossi publishes in *Controspazio* no. 10, is limited to strictly architectural terms and does

Figura 4. Resguardo de la entrega de Aldo Rossi y Gianni Braghieri para el concurso de ampliación del cementerio de San Cataldo, Módena, 1971.

Figure 4. Receipt of Aldo Rossi and Gianni Braghieri's entry to the San Cataldo cemetery extension, Modena, 1971.



evidencian ninguna relación con el pensador francés. Sin embargo, los títulos que el arquitecto milanés utilizaba, rara vez eran arbitrarios o intencionados, generando fuertes asociaciones entre palabras y objetos de afecto.²⁸

La relación con la novela de Bataille parece aludir a cuestiones y asociaciones que no han podido verbalizarse, o quizá que no han podido aún ser conceptualmente resueltas, y de ahí que no aparezcan en la memoria. Al inicio surge casi como un juego —aquel “juego de la muerte”— trasladable a un cierto tipo de peregrinaje ritual, que faculta la transformación, en el que se hilan referencias entrelazadas que van ganando conciencia con el paso de los años. El título del dibujo “El juego de la muerte,” que Rossi desarrolló para la segunda fase del concurso del cementerio de Módena, hace referencia a “El Juego de la Oca,” juego de mesa popular en España e Italia, y en el que los distintos avatares de la vida son conducidos a través de un casillero laberíntico. Diane Ghirardo ha hecho una relectura de esta idea condensada en su artículo “*The Blue of Aldo Rossi's Sky*,” y ampliada en un reciente libro. En él habla de la insistencia en los *quaderni azzurri* de aquellos años sobre temas como el paso de la vida como un juego, y de ahí sus referencias a “el juego de la oca”, pero también los viacrucis o las estaciones en forma de capillas del camino de Santiago.²⁹ A ellos habría que añadir, tal vez, su interés por la *Subida del Monte*

not show any relationship with the French thinker. However, the titles that the Milanese architect used were rarely arbitrary or intentional, generating strong associations between words and objects of affection.²⁸

The relationship with Bataille's novel seems to allude to questions and associations that have not been verbalised, or perhaps, that have not yet been conceptually resolved, and hence do not appear in the report. At the beginning, it emerges almost as a game - that “The Game of Death”- translatable to a certain type of ritual pilgrimage, facilitating transformation, in which intertwined references are spun out and acquire consciousness over the years. The title of the drawing “The Game of Death,” which Rossi produced for the second phase of the Modena cemetery competition, refers to “The Game of the Goose,” a popular board game in Spain and Italy in which avatars are conducted around a labyrinthine track. Diane Ghirardo returned to this idea in her article “*The Blue of Aldo Rossi's Sky*,” and expanded upon it in a recent book. In it she speaks of the repetition in the *quaderni azzurri* of topics such as the passage of life as a game, and hence his references to “the game of the goose,” but also the *viacrucis* or the stations of the cross in the form of chapels on the *Camino de Santiago*.²⁹ We should add to this, perhaps, his interest in the *Ascent of Mount*

Carmelo de San Juan de la Cruz, explicitada también en la *Autobiografía científica*,³⁰ y que nos remite además a una vinculación con la mística castellana, tema estudiado también por Bataille. Son en estas asociaciones, más privadas, donde empiezan a tomar cuerpo los intereses de Rossi. Como las líneas que escribiría más tarde, capaces ya de trazar asociaciones entre cuerpo y muerte, en relación al accidente de tráfico que sufrió a mediados de 1971 en la carretera de Estambul, entre Belgrado y Zagreb. Entonces, apuntó Rossi, en la pequeña habitación del hospital en Slavonski Brod donde estuvo, "junto a una ventana a través de la cual se veía el cielo," con "la dolorosa conciencia de mis propios huesos, identifiqué la muerte con la morfología del esqueleto." Y añade más adelante: "la forma osteológica, a la que he aludido en otros escritos, quedaba unida en mí a la idea de la deposición de un cuerpo"³¹ El pensamiento analógico, aquel que el discípulo díscolo de Freud, Carl Gustav Jung, quiso poner en valor para reconocer la importancia de lo colectivo en los distintos procesos mentales, y frente al individualismo síquico del canon psicoanalista, podía entonces relacionar cielos, tumbas y cuerpos.³²

EL AZUL DEL CIELO Y SU POSIBLE RELACIÓN CON ALGUNOS PLANTEAMIENTOS DE ROSSI

El azul del cielo es una novela sobre erotismo y muerte que prosigue las insinuaciones que Bataille ya había presentado en textos como *El ano solar* o *El ojo pineal*. En el primero de ellos, Bataille indica: "Cuando grito: SOY EL SOL, me sobreviene una erección completa," y continúa añadiendo: "la erección y el sol escandalizan lo mismo que el cadáver y la oscuridad de las cuevas. Los vegetales se dirigen uniformemente hacia el sol y, por el contrario, los seres humanos, aunque sean faloides como los árboles, en oposición al resto de los animales, desvían necesariamente los ojos."³³ En *El azul del cielo*, en medio de una Barcelona convulsa, un baño desnudo en el mar revela esa condición erótica del *azul* cegador: "me di la vuelta en el mar y, boca arriba, hube de cerrar los ojos: por un momento tuve la sensación de que el cuerpo de Dirty se confundía con

Carmel by San Juan de la Cruz,³⁰ also mentioned in the *Scientific Autobiography*, which points to a link with Castilian mysticism, a topic also studied by Bataille. It is in these, more private, associations that Rossi's interests begin to reveal themselves. Like the lines he would write later, in which he would draw associations between the body and death, in relation to the traffic accident he suffered in mid-1971 on the Istanbul motorway, between Belgrade and Zagreb. Then, Rossi noted, in the small hospital room at Slavonski Brod where he stood, "by a window through which the sky was seen," with "the painful awareness of my own bones ... I identified death with the morphology of the skeleton." And he adds later: "the osteological form, to which I have alluded in other writings, recalled to my mind the idea of the deposition of a body,"³¹ (Figure 5). Analogical thinking, which Freud's rebellious disciple, Carl Gustav Jung, extolled for acknowledging the importance of the collective in discrete mental processes and in the face of the psychic individualism of the psychoanalyst canon, could then connect heavens, tombs and bodies.³²

BLUE OF NOON AND ITS POSSIBLE RELATIONSHIP WITH SOME OF ROSSI'S APPROACHES

Blue of Noon is a novel about eroticism and death that continues the insinuations that Bataille had already presented in texts such as *The Solar Anus* or *The Pineal Eye*. In the former, Bataille says: "When I shout: I AM the SUN, I get a complete erection," and continues: "the erection and the sun scandalise in the same way as the corpse and the darkness of the caves. Vegetables are directed uniformly towards the sun and, on the contrary, human beings, even if they are phalloid like trees, as opposed to the rest of the animals, necessarily divert their eyes."³³ In *Blue of Noon*, in the middle of a convulsive Barcelona, a naked swim in the sea reveals that erotic condition of the blinding *azure*: "I turned around in the sea and, face up, I had to close my eyes: for a moment I had the feeling that



Figura 5. Aldo Rossi. "Il Gioco della Morte," dibujo de 1973.

Figure 5. Aldo Rossi. "Il Gioco della morte," drawing, 1973.

la luz, sobre todo con el calor: me puse tieso como un palo. Tenía ganas de cantar."³⁴ El erotismo para Bataille siempre estuvo relacionado con la muerte, y es de ese modo que *El azul del cielo* también resuelve una relación erótica en tensión, que rompe tras una revelación ante la luz cegadora, y que finalmente acaba por consumarse en un cementerio a las afueras de Tréveris. Allí, "estando sobre las tumbas (...) caímos sobre la tierra blanda y yo me hundí en su cuerpo húmedo como un arado bien manipulado que se hunde en la tierra. Debajo de aquel cuerpo la tierra se abría como una tumba, su vientre desnudo se abrió como una tumba reciente."³⁵ Las escandalosas analogías generadas por la narración de Bataille no son arbitrarias, sino que están entroncadas en un conjunto importante de tradiciones místicas y rituales que el autor francés

Dirty's body was confused with light, especially with heat: I became stiff as a stick. I felt like singing."³⁴ Eroticism for Bataille was always related to death, and it is in this way that *Blue of Noon* also resolves a tense erotic relationship, the tension breaking after a revelation before the blinding light, which finally ends up being consummated in a cemetery on the outskirts of Trier. There, "upon the tombs (...) we fell upon the soft earth, and I sank into its damp body like a well-used plough sinking into the earth. Underneath that body, the earth opened like a tomb, its bare belly opened like a recent tomb."³⁵ The scandalous analogies generated by Bataille's narrative are not arbitrary but are intertwined with an important set of mystical and ritual traditions that the French author explores more

explora más ampliamente en su volumen *El erotismo*, y que recorre desde los sacrificios rituales vudús hasta el misticismo castellano. Por un lado, estas tradiciones asumen que somos “seres discontinuos,” “cerrados en su finitud.” Pero también, que contraria a esa finitud, “la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser,” y como tal, “existe una identidad entre la continuidad de los seres y la muerte” y la “fascinación que domina el erotismo.”³⁶ En el erotismo, un cuerpo quiere ser otro cuerpo, disolverse en ese otro ser para existir en lo continuo, así como en la muerte acontece, sin remedio, la descomposición como proceso por el que se produce el retorno pausado al extenso continuo de la tierra.

La relación erótica y la muerte son importantes para Bataille en cuanto que significan este principio de continuidad, que es lo que realmente interesa a Rossi.³⁷ De hecho, en el inicio de su *Autobiografía Científica* hace alusión a este modo de entender la muerte como “continuación,” e indica: “quizá parezca extraño que tanto Planck como Dante asocien su búsqueda científica y autobiográfica con la muerte; una muerte, sin embargo, que es en cierta forma continuación de energía.”³⁸ Pero no se trata esta de una consideración abstracta o del pensamiento, sino que esta continuidad se manifiesta en el cuerpo, en su presencia. Por ello, para Rossi, la arquitectura más intensa no es más que ese túmulo de tierra al que se refirió Adolf Loos, un cuerpo que es tierra, sin haber dejado de ser cuerpo aún.³⁹ En *La arquitectura de la ciudad*, el arquitecto milanés cita este conocido pasaje de Loos que se relaciona con un sentido trascendente de la presencia: “«Cuando en el bosque encontramos un túmulo largo de seis pies y ancho de tres, con forma de pirámide dada por la pala, nos volvemos serios y algo dice dentro de nosotros: ‘Aquí está sepultado alguien.’ Esta es la arquitectura.» El túmulo largo de seis pies y ancho de tres es la arquitectura más intensa y más pura porque se identifica en el hecho.”⁴⁰

La deposición del cuerpo como esqueleto, de la que ha hablado en algún momento Rossi,⁴¹ ha sido interpretada a menudo con la figura central de la planta del cementerio de Módena (Figura 5)⁴² y en su sentido

extensivamente en su volumen *Erotism*, which runs from voodoo ritual sacrifices to Castilian mysticism. On the one hand, these traditions assume that we are “discontinuous beings,” “closed in by our finitude.” But also, contrary to that finitude, “death has the sense of the continuity of being,” and as such, “there is an identity between the continuity of beings and death” and the “fascination that dominates eroticism.”³⁶ In eroticism, a body wants to be another body, dissolve in that other being to exist in the continuous, just as in death, without remedy, decomposition as a process by which the slowed return to the extensive continuum of the earth occurs.

The erotic relationship and death are important to Bataille as they signify this principle of continuity, which is also what really interests Rossi.³⁷ In fact, at the beginning of his *Scientific Autobiography* he alludes to this way of understanding death as “continuation,” and says: “it may seem strange that both Planck and Dante associate their scientific and autobiographical search with death; a death, however, which is in some way a continuation of energy.”³⁸ But this is not an abstract consideration or thought; this continuity is manifested in the body, in its presence. Therefore, for Rossi, the most intense architecture is nothing more than that mound of earth to which Adolf Loos referred, a body that is earth, without having yet ceased to be a body.³⁹ In *The Architecture of the City*, the Milanese architect quotes this well-known passage from Loos that relates to a transcendent sense of presence: “«When in the forest we find a six-foot long and three-foot wide mound, shaped like a pyramid made by a shovel, we turn serious and something inside us says: ‘Here someone is buried.’ This is architecture.» The six-foot-long, three-foot-wide burial mound is the most intense and purest architecture because it is identified in the deed.”⁴⁰

The deposition of the body as a skeleton, of which Rossi has spoken,⁴¹ has often been interpreted with the central figure in the plan of the Modena cemetery (Figure 5),⁴² and in its most literal sense,

más literal, con la espina de pez con la que sueña el protagonista de *El azul del cielo*.⁴³ Pero quizá no sea este el ejemplo que mejor abarca el sentido de presencia y continuidad antes planteados: esa arquitectura que “se identifica en el hecho.” La parafernalia de la tumba, y más aún del mausoleo, ocultan a menudo ese sentido de presencia del cuerpo depositado. Los nichos del columbario, por el contrario, lo presentan ante nosotros en su escala más modesta, la del cuerpo visto desde sus pies en la conciencia directa de su ya irrevocable horizontalidad. El columbario del cementerio de Módena es por ello su arquitectura más intensa, donde se condensa ese entendimiento del cuerpo y de la muerte como continuidad y presencia. En él, la taxonomía lógica de la muerte se encuentra con la presencia ineludible de la corporalidad del cadáver yacente, elevado en su repetición sistemática a un hecho colectivo (Figura 3).

LORCA. FLAMENCO, TEATRO Y CUERPO

El azul del cielo fue escrita por Bataille en Barcelona, en 1935, cuando la tensión que desencadenaría la guerra civil española está ya presente en el ambiente que el autor vive, bajo el trasfondo de sórdidas noches en el barrio chino, entre prostitutas y *quejíos* flamencos. “El cante jondo era lo único que podía armonizar con mi fiebre,”⁴⁴ relata el autor. El interés de Bataille por el cante jondo muestra de nuevo la relación entre flamenco y vanguardia, como ha señalado recientemente Georges Didi-Huberman, y que en España tendría a Federico García Lorca como a su principal valedor.⁴⁵ Tampoco es necesario resaltar una vez más el afecto que Rossi profesó por Lorca, o como en uno de sus dibujos sevillanos de los 70 escribió en su pie: “entre italiano/ y flamenco,/ ¿cómo cantar/ aquel Silverio,”⁴⁶ aludiendo a los primeros versos del “Retrato de Silverio Franconetti”, mítico cantaor de siguiriyas glosado por Lorca en el *Poema del Cante Jondo* (Figura 6). Al igual que los trabajos de Leiris o Bataille, tanto por su vuelta a un cierto realismo como por su interés por lo colectivo y ritual, la interpretación que Lorca hace del flamenco representa también una bofetada a las concepciones

with the fishbone that the protagonist in *Blue of Noon* dreams about.⁴³ But perhaps this is not the example that best embraces the sense of presence and continuity discussed above: that architecture that “is identified in the deed.” The paraphernalia of the tomb, and even more of the mausoleum, often conceals that sense of presence of the deposited body. The niches of the columbarium, on the contrary, present it before us on its most modest scale, that of the body seen from its feet in the direct consciousness of its already irrevocable horizontality. The columbarium of the cemetery of Modena is therefore its most intense architecture, where that understanding of the body and death as continuity and presence is condensed. In it, the logical taxonomy of death meets the inescapable presence of the corporality of the lying corpse, elevated in its systematic repetition to a collective fact (Figure 3).

LORCA. FLAMENCO, THEATRE AND THE BODY

Blue of Noon was written by Bataille in Barcelona, in 1935, when the tension that would trigger the Spanish civil war was already present in the air, against the background of sordid nights in Chinatown, among prostitutes and *Flamenco* laments. “The *cante jondo* (traditional Andalusian flamenco vocals) was the only thing I could harmonise with my fever,”⁴⁴ the author recounts. Bataille’s interest in the *cante jondo* shows again the relationship between flamenco and the avant-garde, as Georges Didi-Huberman has recently pointed out. In Spain, he would have Federico García Lorca as his main patron.⁴⁵ Nor is it necessary to highlight once again the affection that Rossi professed for Lorca, or as he wrote at the bottom of one of his Sevillian drawings from the 1970s: “between Italian/ and flamenco,/ how would he sing/ that Silverio,” alluding to the first verses of the “Portrait of Silverio Franconetti,”⁴⁶ mythical flamenco singer alluded to by Lorca in the *Poem of Cante Jondo* (Figure 6). Like the works of Leiris or Bataille, both for his return to a certain realism and for his interest in the collective and ritual, Lorca’s interpretation of flamenco also

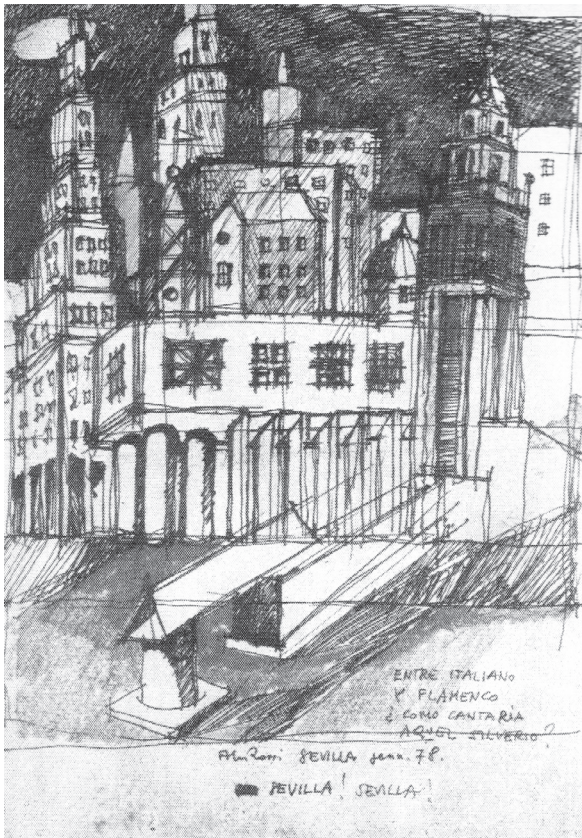


Figura 6. Aldo Rossi. "Entre italiano y flamenco ¿Cómo cantaría aquel Silverio?," dibujo de 1978.

Figure 6. Aldo Rossi. "Entre italiano y flamenco ¿Cómo cantaría aquel Silverio?," drawing, 1978.

canónicas del surrealismo presentadas por André Breton. Así, para el poeta granadino "la evasión por medio de los sueños y el subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana."⁴⁷ Y añade: "la imaginación es pobre, y la imaginación poética mucho más. La realidad visible, los hechos del mundo y del cuerpo humano están más llenos de matices, son más poéticos que lo que la imaginación descubre."⁴⁸ *En su teoría y juego del duende*, la interpretación teórica y personal que Lorca hace del flamenco, propone un modo de hacer artístico que hace referencia al "duende," ese chispazo o pellizco interior que surge en algunos instantes lúcidos —y a la vez demolidores— de la interpretación en el arte flamenco, y que, según Lorca, "ha saltado de los misteriosos griegos, a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiriya

represents a slap in the face to the canonical conceptions of surrealism presented by André Breton. Thus, for the poet from Granada, "evasion through dreams and the subconscious is, although very pure, hardly diaphanous."⁴⁷ To which he adds: "the imagination is poor, and the poetic imagination much more so. Visible reality, the facts of the world and of the human body are more nuanced, more poetic than what the imagination can discover."⁴⁸ *In his theory and play in the duende*, Lorca's theoretical and personal interpretation of flamenco proposes a mode of artistic creation that refers to the "duende," that spark or inner pinch that arises in some lucid -and devastating- moments in a flamenco performance, and that, according to Lorca, "has jumped from the mysterious Greeks to the dancers of Cadiz

de Silverio.⁴⁹ El duende ofrece para Lorca la posibilidad de conjugar una poética a un tiempo de la *evasión* y de la *presencia*. Para el poeta, esta unión de opuestos puede concebirse mediante la encarnación, esto es, transgredir el mundo de las imágenes y de las palabras a través de una transferencia al cuerpo. Por eso, Lorca acaba diciendo: "todas las artes son capaces de duende, pero donde se encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan de un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alcanzan sus contornos sobre un presente exacto."⁵⁰ Sus experimentos teatrales producidos un año más tarde de que expusiera estas teorías, y conocidos como *Teatro Imposible*, ahondarán en estas transgresiones corporales.

A pesar de las numerosas alusiones de Rossi a Lorca, no existe ninguna reflexión específica en sus escritos sobre su figura, pero sí un proyecto dedicado al poeta.⁵¹ Se trata del *Teatrino Científico*, que fue elaborado en 1979, y que precedió a su más icónico *Teatro del Mundo* veneciano (1979-80). De nuevo la denominación de *científica* y de nuevo al mismo tiempo la referencia a obsesiones que se escapan de una definición lógica, como el vínculo al *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* del poeta granadino, con su reloj "a las cinco de la tarde" presidiendo como un ojo ciclópeo (Figura 7). En *La historia del ojo* de Bataille, su novela erótica más conocida, un torero muere de una cornada en el ojo. Sin llegar a esos extremos sádicos, Rossi empieza a sugerir asociaciones que no son ya tan alejadas a aquellas señaladas antes por Bataille: "casa," "cementerio," "armario," "teatro," "cuerpo."⁵²

La obsesión con el cuerpo se hace también evidente con referencia recurrente a la caseta de playa, una arquitectura que según Rossi tiene una clara "identificación con el cuerpo" (Figura 8).⁵³ La caseta como mimesis del propio cuerpo humano, que no puede separarse de él, estrecha y alargada. Su relación también con todo lo que se pega al cuerpo, "con el desnudarse y vestirse."⁵⁴ En 1978, dos de los que habían sido sus alumnos más aventajados en la ETH de Zúrich, Jacques Herzog y Pierre de Meuron, realizaron junto al artista

to the throat-slit Dionysian scream of Silverio's *siguiriya* (flamenco vocals).⁴⁹ Duende offers Lorca the ability to combine a poetics of *evasion* and *presence* in the same instant. For the poet, this union of opposites can be conceived through the incarnation that is, transgressing the world of images and words through a transfer to the body. Lorca ends by saying: "all the arts are capable of duende, but its true home, naturally, is in music, dance and spoken poetry, since these art forms need a living body to perform it, because they are forms that are born and die in a perpetual way and raise their contours on an exact present."⁵⁰ His theatrical experiments produced a year after he presented these theories, known as *Impossible Theatre*, delve into these bodily transgressions.

Despite Rossi's numerous allusions to Lorca, there is no specific reflection in his writings about him, but he did dedicate a project to the poet.⁵¹ This is the *Teatrino Científico*, which was created in 1979, and which preceded his more iconic *Teatro del Mundo* in Venice (1979-80). That appellation again, *scientific*, and again the reference to obsessions that escape a logical definition, such as the *Weeping for the Death of Ignacio Sánchez Mejías* by the poet from Granada, with his watch "at five o'clock in the afternoon" observing all like a cyclopean eye (Figure 7). In *The Story of the Eye* by Bataille, his best-known erotic novel, a bullfighter dies after being gored in the eye. Without reaching those sadistic extremes, Rossi begins to suggest associations that are no longer so distant from those previously pointed out by Bataille: "house," "cemetery," "wardrobe," "theatre," "body."⁵²

The obsession with the body is also evident in the recurring references to the beach hut, an architecture that according to Rossi has a clear "identification with the body" (Figure 8).⁵³ The hut as mimesis of the human body itself, which, narrow and elongated, cannot be separated from it. It has relationship also with everything to do with to the body, "with undressing and dressing."⁵⁴ In 1978, two of his most successful students at the ETH in Zurich, Jacques Herzog and Pierre de Meuron, together with the



Figura 7. Aldo Rossi con Gianni Braghieri y Roberto Freno. Maqueta para el *Teatrino Scientifico*, 1979.

Figure 7. Aldo Rossi with Gianni Braghieri and Roberto Freno. *Teatrino Scientifico*, model, 1979.

Joseph Beuys lo que a menudo ellos consideran como su primer proyecto: trajes para el Basler Fasnacht, o dicho de otro modo, una arquitectura ritual, ceñida al cuerpo, para esos tradicionales "festivales de la carne" que son en definitiva los carnavales. El *Teatro del Mondo* aparecerá también con la vuelta del carnaval a Venecia. Su experiencia es urbana. El *Teatrino Scientifico*, sin embargo, es más privado, casi como un juego personal, más directo también en ser su cuerpo y su ser carne, pero también rito: "se convertía en un laboratorio en el que el resultado de la experiencia más lúcida era siempre imprevisto, pero nada puede ser más imprevisto que un mecanismo repetitivo de las cuestiones tipológicas de la casa, del teatro."⁵⁵ El rito, como sentido de repetición, como el preciso ritmo del tambor tribal, como el matemático compás del flamenco, como todas esas estructuras medibles que dan pauta al cuerpo para que desde ahí pueda surgir lo inesperado.⁵⁶

artist Joseph Beuys, carried out what they often consider to be their first project: skin-tight costumes for the Basler Fasnacht, or in other words, a ritualistic architecture, for those traditional "feasts of the flesh" that are ultimately carnivals. The *Teatro del Mondo* also appears at the Venice carnival. It's an urban experience. The *Teatrino Scientifico*, however, is more private, almost like a personal game, more direct also in being his body and his flesh, but also ritualistic: "it became a laboratory in which the result of the most lucid experience was always unforeseen, but nothing can be more unforeseen than the repetitive mechanism of the typological issues of the home, of the theatre."⁵⁵ The rite, as a sense of repetition, as the precise rhythm of the tribal drum, as the mathematical *beat* of flamenco (known as *compás*, in the flamenco world), as all those measurable structures that give direction to the body so that from there the unexpected can emerge.⁵⁶

A MODO DE CONCLUSIÓN: "DIESES IST LANGE HER"

"Esto pasó hace tiempo" es el verso de Georg Trakl⁵⁷ con el que Rossi dio título a un conocido dibujo suyo de 1975.⁵⁸ En él, sus objetos de afecto aparecen fracturados y parecen mostrar el instante mismo de su propio colapso. Se desmiembran fragmentos quebrados del Gallaratese. Comparecen partidas las copas, los tenedores desdentados. "*Dieses ist lange her/ Ora questo è perduto* (Figura 9)." La segunda parte no puede considerarse como una traducción de la primera, sino como su consecuencia, el posible final de una etapa biográfica. Esta es una actitud hacia la arquitectura que quizá Rossi ya había manifestado en "*L'Architecture assassinée*," de 1974, célebre portada de la versión inglesa de *Progetto e Utopía* de Manfredo Tafuri, publicada en 1976. "*L'Architecture assassinée*" se presenta bajo un intenso azul del cielo, y como escenificación de la muerte,⁵⁹ pues el libro de Tafuri parece representar un punto final a un recorrido, y el refugio a partir de entonces del teórico romano en su "*Ricerca del Rinascimento*." Nada puede hacerse ya con el presente, y esta misma conclusión pareciera evidenciarse en Rossi si atendemos por ejemplo a su *Autobiografía científica* (1981) cuando indica: "¿A qué podría aspirar mi oficio? En verdad a pocas cosas, porque los grandes hechos han prescrito históricamente."⁶⁰ Esta asunción de carácter "kojeviano," en cuanto a una declaración de fin de las grandes tareas históricas, ha sido generalmente entendida como retracción o clausura, pero "*L'Architecture assassinée*" podría también entenderse como su más lúcido camino hacia adelante, la necesidad de quebrar desde dentro como única manera de continuar la relación con nuestros objetos de afecto una vez que estos han quedado ya comprometidos por intereses, vicios, fórmulas y desencanto. Es entonces cuando quizá solo podamos refugiarnos en esa especie de vandalismo primitivo del que nos habló Bataille. Aquel que, según el autor francés, exhiben las pinturas prehistóricas del cuerpo humano. Gestos violentos que vuelven a situar a la carne, pues mientras "el reno, el bisonte o los caballos se representan con enorme detallismo," la figura humana, como objeto más altamente

BY WAY OF CONCLUSION: "DIESES IST LANGE HER"

"This happened long ago" is Georg Trakl's⁵⁷ verse with which Rossi gave the title to a well-known drawing of his in 1975.⁵⁸ In it, his objects of affection appear fractured and seem to show the very moment of their own collapse. Broken fragments of Gallaratese are dismembered. The broken cups, the toothless forks appear. "*Dieses ist lange her/ Ora questo è perduto*," (Figure 9). The second part cannot be considered as a translation of the first, but as its consequence, the possible end of a biographical stage. This is an attitude towards architecture that perhaps Rossi had already manifested in "*L'Architecture assassinée*," 1974, and the famous cover of the English version of Manfredo Tafuri's *Progetto e Utopia*, published in 1976. "*L'Architecture assassinée*" is presented under an intense blue sky, and as a death scene,⁵⁹ as Tafuri's book seems to represent the end of a journey, and the refuge thereafter of the Roman theorist in his "*Ricerca del Rinascimento*." Nothing can be done anymore with the present, and this same conclusion seems to be evident in Rossi if we pay attention, for example, to his *Scientific Autobiography* (1981) when he asks: "What could my profession aspire to? Not much, in truth, for the great works belong to history."⁶⁰ This assumption of a "Kojéviano" character, in terms of a declaration of an end to the great historical works, has generally been understood as retraction or closure, but "*L'Architecture assassinée*" could also be understood as its most lucid path forward, the need to break from within as the only way to continue the relationship with our objects of affection once these have already been compromised by interests, vices, formulas and disenchantment. That is when perhaps we can only take refuge in that kind of primitive vandalism that Bataille spoke of - the prehistoric paintings of the human body. Violent acts meted out on flesh again, because while "the reindeer, the bison and the horse are represented with enormous detail," the human

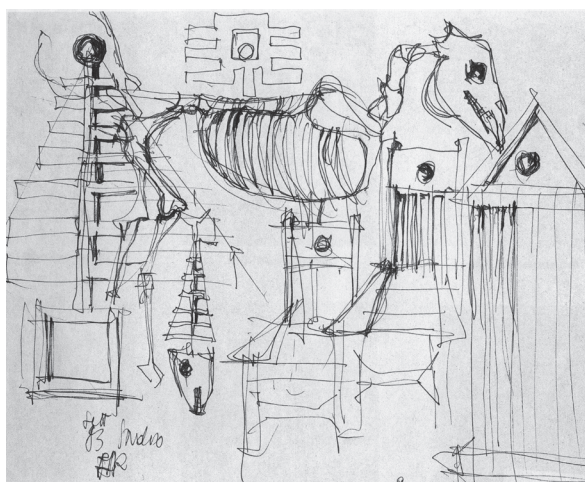


Figura 8. Aldo Rossi. "Studio," dibujo de 1983.

Figure 8. Aldo Rossi. "Studio," drawing, 1983.

sagrado, es una mera masa informe, para la que se reserva un arte "crudo y distorsionador."⁶¹ La única vía hacia adelante tiene que ver con esta necesidad continua de vandalizar la carne que somos para volver a restablecer nuestra relación con lo que nos es tangible y cercano, con esa realidad palpitante que está en nuestras experiencias más pregnantes. La intuición de Rossi, aunque sólo fuera en los instantes en los que produjo estos dibujos, es constatar que una actitud crítica de presente no sólo conlleva una continua reconsideración de nuestra propia posición mental, sino también de aquella otra carnal y como tal, seguir adelante quebrando carne mientras recordamos que "el arte, cuando es verdaderamente arte, procede así, mediante sucesivas destrucciones."⁶² O como aquella frase que Rossi dejó escrita en uno de sus *quaderni azzurri*: "El mismo tiempo que construye la ciudad es el que la destruye."⁶³

La obra de Aldo Rossi ha sido a menudo considerada como una suerte de "neoiluminismo," un último intento desesperado de validar el imperio de la razón y el domino de unos planteamientos lógicos en arquitectura. Pero su figura nos recuerda lo que a menudo se olvida y sin embargo es más obvio. Es decir, que el ser pensante, cuando piensa, no deja de ser carne y que, como tal, nunca puede dejar de ser sino una carne

figure, as the most highly sacred object, is a mere formless mass, for which a *crude* and *distorting* art is reserved.⁶¹ The only way forward has to do with this continuing need to vandalise the flesh if we are to re-establish our relationship with what is tangible and close to us, with that palpitating reality that is in our most meaningful experiences. Rossi's intuition, even if only in the moments in which he produced these drawings, is to note that a critical attitude of the present not only entails a continuous reconsideration of our own mental position, but also of that other carnal one, and as such, to go on breaking flesh while remembering that "art, when it is truly art, proceeds in this way, through successive destruction."⁶² Or like that phrase that Rossi left written in one of his *quaderni azzurri*: "The same time that builds the city is what destroys it."⁶³

Aldo Rossi's work has often been considered as a kind of "neoiluminism," a last desperate attempt to validate the empire of reason and the mastery of logical approaches in architecture. But he reminds us of what is often forgotten and yet more obvious. That is, that the thinking being, when it thinks, does not cease to be flesh, and that, as such, can never cease to be but thinking

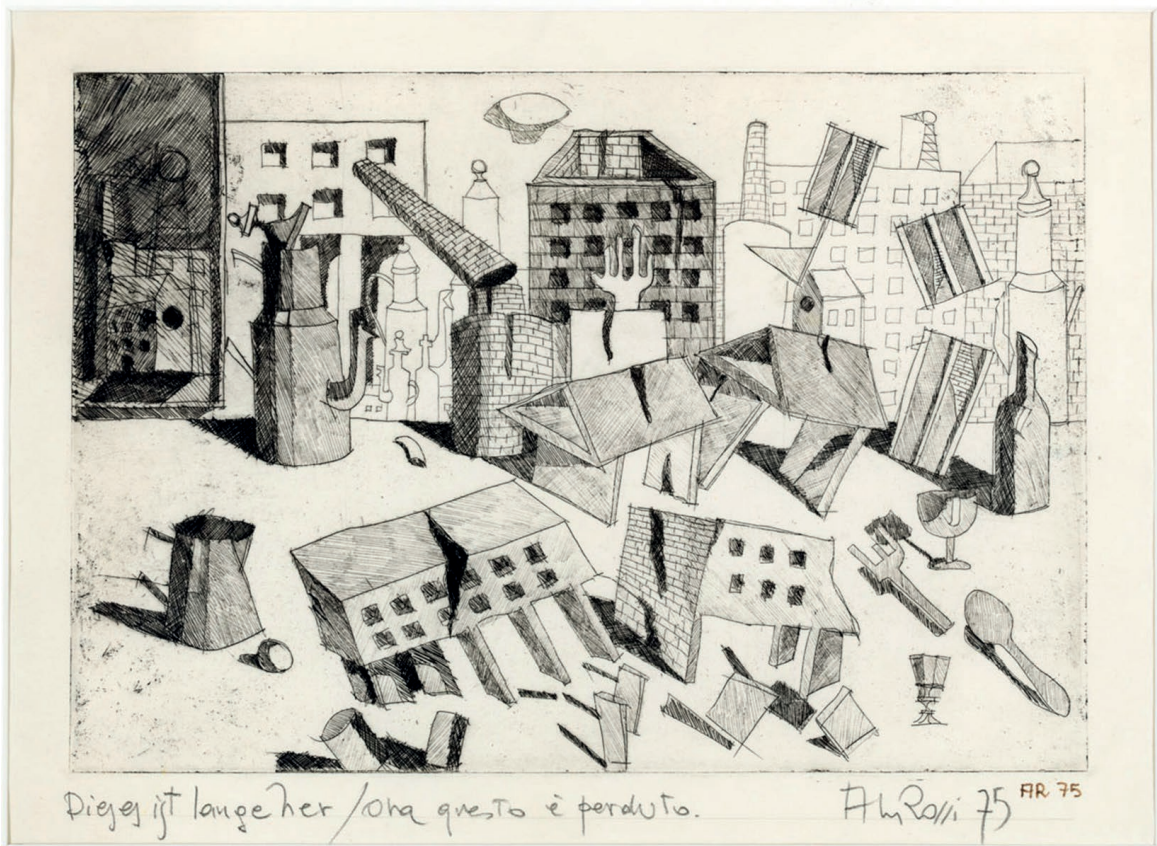


Figura 9. Aldo Rossi. "Dieses ist lange her," dibujo de 1975.

Figure 9. Aldo Rossi. "Dieses ist lange her," drawing, 1975.

pensante. Se trata de una carne originadora de discurso, y de un discurso que, sin duda, condicionará de manera esencial el cómo viviremos en nuestra propia carne. En 1971 Rossi sufrió un importante accidente que acabó dañando seriamente a su cuerpo. Con él profundizó en su reflexión sobre las implicaciones carnales de su arquitectura, que comenzaron a hacerse evidentes partir del cementerio de Módena. En 1997 murió mientras conducía hacia el Lago Maggiore, destrozada su carne entre vidrio y acero.

flesh. It's a body that originates discourse, and a discourse that will undoubtedly condition in an essential way how we will live in our own flesh. In 1971, Rossi suffered a major accident that ended up seriously damaging his body. This occasioned a deeper reflection on the carnal implications of his architecture, which began to become evident in the cemetery of Modena. In 1997, he died driving towards Lake Maggiore, his flesh torn between glass and steel.

Notas y Referencias

- ¹ Nos referimos al "racionalismo exaltado" del que habla en su ensayo de 1967 sobre Boullée, arquitecto fundamental para el milanés. Aldo Rossi, "Introducción a Boullée," en *Para una arquitectura de Tendenza. Escritos, 1956-1972* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 215-27; y a la cita de *Autobiografía científica* en la que explica su procedimiento como "la simple adición de lógica y biografía." Aldo Rossi, *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 19.
- ² Esto le va a llevar a otro periodo docente en la ETH de Zúrich, y posteriormente a impartir algunos cursos en la costa Este americana hasta abandonar con cierto desencanto la docencia
- ³ Tafuri teoriza la imposibilidad misma de la arquitectura en el desarrollo del capitalismo contemporáneo en *Progetto e utopia* (1973), para cuya versión en inglés de 1976 Rossi realizó la acuarela "L'Architecture assassinée," sobre la que se volverá más adelante en este texto.
- ⁴ Según Grassi, la capacidad de la arquitectura para ser objeto de análisis justificaba su propia definición como lógica, y el fundamento sobre el que se podría sostener, según él, una arquitectura colectiva donde la subjetividad individual no tiene lugar, ya que existe una correspondencia biunívoca entre forma y significado comúnmente compartida. Giorgio Grassi, *La construcción lógica de la arquitectura* (Barcelona: Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1973), 89-90. Publicado originalmente en italiano en 1967.
- ⁵ Para consultar una biografía informada y sintética del periodo puede encontrarse en Diane Ghirardo, *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture* (New Haven, CT: Yale University Press, 2019), 16-28.
- ⁶ Planteamiento presente en *La arquitectura de la ciudad*, pero cuya vocación analítica está muy presente en los debates italianos de la época. Volviendo a Grassi, por ejemplo, la "analicidad" será la base de su propuesta de *La construcción lógica de la arquitectura*.
- ⁷ Esta reflexión se inicia alrededor de un cuadro de Canaletto que se encuentra en la Galería Nacional de Parma, *Capriccio con edifici palladiani*, y que Rossi conoció en 1964. Se trata de una recomposición imaginaria de una vista de Venecia mediante la utilización de tres edificios de Andrea Palladio. Para Rossi: "los tres monumentos palladianos, de los cuales uno es un proyecto, constituyen una Venecia análoga, cuya formación se realiza con elementos ciertos y ligados a la historia de la arquitectura y la ciudad. La trasposición geográfica de los monumentos en torno al proyecto constituye una ciudad que conocemos." Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1971), 43.
- ⁸ Tras la primera edición del libro, esta tarea pendiente obsesiona a Rossi, y de hecho empieza a enunciarse con claridad en el mismo año de 1966 en la ponencia "Arquitectura para los museos," presentada en la Escuela de Arquitectura de Venecia. También será un tema principal de los inicios de los *Quaderni azzurri*, que el arquitecto milanés comenzó a elaborar desde 1968. Aldo Rossi, "Arquitectura de los museos," en *Para una arquitectura de Tendenza*, 201-10.
- ⁹ Quizá el otro momento de gran importancia es la presentación en la Bienal de Venecia de 1976 del collage colectivo "La ciudad análoga," realizado por Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin y Fabio Reinhart bajo la dirección de Aldo Rossi. En él, se aplicaron algunas de las técnicas artísticas surrealistas que a Rossi entonces tanto le atraían, como un intento de estabilizar la relación entre imaginación y realidad. Aldo Rossi, "La città analoga: tavola," *Lotus International*, no. 13 (1976): 4-7.
- ¹⁰ Aldo Rossi, "La arquitectura análoga," *2C. Construcción de la ciudad*, no. 2 (1975): 9.
- ¹¹ Aldo Rossi, "Note autobiografiche sulla formazione ecc.," en *Aldo Rossi, Tutte le opere*, ed. Alberto Ferlenga (Milano: Electa, 1999), 23.

Notes and References

- ¹ I am referring to the term "exalted rationalism" that he uses in his 1967 essay on Boullée, a fundamental architect for the Milanese. Aldo Rossi, "Introduction to Boullée," in *Para una arquitectura de Tendenza. Escritos, 1956-1972* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 215-27; and to the quote from *Autobiografía científica* in which he explains his procedure as "the addition that is somewhere between logic and biography." Aldo Rossi, *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 19.
- ² This will lead him to another teaching period at the ETH in Zurich, and later to teach some courses on the American East Coast until he abandons teaching with some disenchantment.
- ³ Tafuri theorizes the very impossibility of architecture in the development of contemporary capitalism in *Progetto e utopia* (1973), for whose 1976 English version Rossi made the watercolor "L'Architecture assassinée." I shall come back to this topic later in this text.
- ⁴ According to Grassi, the capacity of architecture to be an object of analysis justified its own definition as logic, and the foundation on which, according to him, a collective architecture could be sustained where individual subjectivity has no place, since there is a biunivocal correspondence between commonly shared forms and meaning. Giorgio Grassi, *La construcción lógica de la arquitectura* (Barcelona: Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1973), 89-90. Originally published in Italian in 1967.
- ⁵ An informed and synthetic biography of the period can be found in Diane Ghirardo, *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture* (New Haven, CT: Yale University Press, 2019), 16-28.
- ⁶ This approach is present in *The Architecture of the City*, whose analytical vocation is very present in the Italian debates of the time. Returning to Grassi, for example, "analicity" will be the basis of his proposal for *The Logical Construction of Architecture*.
- ⁷ This reflection is triggered by a painting at the National Gallery of Parma: *Capriccio con edifici palladiani* by Canaletto, which Rossi discovered in 1964. The painting is an imaginary recomposition of a view of Venice through the use of three buildings by Andrea Palladio. For Rossi: "the three Palladian monuments, of which one is a project, constitute an analogous Venice, whose formation is carried out with certain elements and linked to the history of architecture and the city. The geographical transposition of the monuments around the project constitutes a city that we know." Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1971), 43. Translation by the author. All translations are by the author, unless otherwise stated.
- ⁸ After the first edition of the book, this pending task obsessed Rossi, and in fact it began to be clearly stated in the same year of 1966 in his paper "Architecture for museums," presented at the Venice School of Architecture. It will also be a main theme in his early *Quaderni azzurri*, which the Milanese architect began to elaborate in 1968. Aldo Rossi, "Arquitectura de los museos," in *Para una arquitectura de Tendenza*, 201-10.
- ⁹ Perhaps the other moment of great importance is the presentation at the 1976 Venice Biennale of the collective collage "The Analogous City," made by Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin and Fabio Reinhart under the direction of Aldo Rossi. In it, some of the surrealist artistic techniques that Rossi was so attracted to were applied, as an attempt to stabilize the relationship between imagination and reality. Aldo Rossi, "La città analoga: tavola," *Lotus International*, no. 13 (1976): 4-7.
- ¹⁰ Aldo Rossi, "La arquitectura análoga," *2C. Construcción de la ciudad*, no. 2 (1975): 9.
- ¹¹ Aldo Rossi, "Note autobiografiche sulla formazione ecc.," in *Aldo Rossi. Tutte le opere*, ed. Alberto Ferlenga (Milano: Electa, 1999), 23.

- ¹² Aldo Rossi, "Conferències a l' Escola. Cicle «Arquitectura: Profesió i cultura»,» *Annals d'arquitectura*, no. 2 (1983): 8. En la cita original aparecen tras Lorca, Alcaeus y Monreale, que se han suprimido para no desviar la atención del texto. En cualquier caso, esta declaración apoya la posición principalmente cultural que adopta Rossi.
- ¹³ Según Rossi es la individualidad de los hechos urbanos en arquitectura, a lo que se refiere como artefacto urbano, lo que hace posible la ciudad, o más bien, nuestra relación colectiva con la ciudad. Rossi, *Arquitectura de la ciudad*, 70-72.
- ¹⁴ Ángel González García, entrevista por Fietta Jarque, "Las ideas estropean la pintura," *Babelia, El País*, 5 de abril de 2008, 15.
- ¹⁵ Analogías de este tipo pueden verse en: Michel Leiris, *El África fantasmal* (Valencia: Pre-Textos, 2007), 55.
- ¹⁶ Rossi, *Arquitectura de la ciudad*, 101.
- ¹⁷ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (México: FCE, 1964), 40.
- ¹⁸ En el libro hay numerosos pasajes con citas clave no sólo a Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Max Sorre, etc.
- ¹⁹ Uno de sus primeros *écrits* de 1949, en los que elaboró su famosa teoría del espejo, sería quizá su propuesta más influyente en este sentido. Jacques Lacan, "El estadió del espejo como formador de la función del yo," en *Escritos 1* (Méjico: Siglo XXI, 2009), 98-104.
- ²⁰ En el caso de Deleuze y Guattari el concepto clave será el de cuerpo sin órganos, utilizado primeramente por Deleuze, pero usado también en los dos libros en común que les llevarían al estrellato: *Anti-edipo* (1972) y *Mil mesetas* (1980). En el caso de Foucault el cuerpo se convierte en el objetivo principal del poder moderno, y los modos en los que se ejerce sobre ellos disciplina, control, tal y como aparece en *Vigilar y castigar* (1975) e *Historia de la sexualidad* (1976).
- ²¹ El "cuerpo sin órganos" ha sido abordado también de manera compleja por Deleuze y Guattari en los libros *Anti-edipo* y *Mil mesetas*, aunque una introducción útil al mismo en castellano se puede encontrar en: José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos* (Valencia: Pre-textos, 2011). De hecho, en *Anti-edipo* Bataille es una de las principales referencias.
- ²² Gilles Deleuze, *La lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2001), 48. Publicado originalmente en francés en 1969.
- ²³ *Ibid.*, 63.
- ²⁴ A partir de los años 70 el tema del cuerpo siguió manteniendo su centralidad también en los debates de las teorías *queer* y feministas. En cuanto a la academia francesa, y con una relación más directa con el trabajo de Deleuze y Guattari, cabría destacar el trabajo de Jean-Luc Nancy. Un ejemplo relativamente reciente se puede ver en: Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Madrid: Arena libros, 2003).
- ²⁵ Aldo Rossi, "L'azzurro del cielo," *Controspazio*, no.10 (1972): 4.
- ²⁶ Georges Bataille, "La muerte," en *Historia del erotismo* (Madrid: Errata Naturae, 2015), 85-93.
- ²⁷ Rossi, "Azzurro del cielo," 5.
- ²⁸ Así lo explica de forma divertida, por ejemplo, en referencia la palabra *apparecchio*, la cual, según él, siempre identificó con el formato de cierto libro: *Apparecchio alla morte*, de Alfonso de Ligorio. Rossi, *Autobiografía científica*, 14.
- ²⁹ Diane Ghirardo, "The Blue of Aldo Rossi's Sky," *AA Files*, no. 170 (2019): 159-72.
- ³⁰ Se refiere especialmente al dibujo realizado por San Juan de la Cruz y las ambigüedades que esa representación presenta: "siempre me ha llamado la atención esa unión de técnicas diversas que conducen a una especie de realización/confusión. Se trata del límite entre el orden y el desorden (...) quizá el mejor ejemplo sea el dibujo del Monte Carmelo, de Juan de la Cruz, creo haberlo dibujado muchas veces, para intentar comprenderlo." Rossi, *Autobiografía científica*, 62. Estas ambigüedades son el resultado de las propias aspiraciones del místico. Como indica José Ángel Valente, el misticismo "se coloca en el lugar adonde el barroco propiamente no
- ¹² Aldo Rossi. "Conferències a l'Escola. Cicle «Arquitectura: Profesió i cultura»,» *Annals d'arquitectura*, no. 2 (1983): 8. In the original citation Lorca is cited after Alcaeus and Monreale, which have been deleted not to divert attention from the argument of the text. In any case, this statement supports Rossi's position mainly as cultural.
- ¹³ According to Rossi, it is the individuality of the urban facts in architecture, what he refers to as "urban artefacts," which makes the city possible, or rather, makes possible our collective relationship with the city. Rossi, *Arquitectura de la ciudad*, 70-72.
- ¹⁴ Ángel González García, interview by Fietta Jarque, "Las ideas estropean la pintura," *Babelia*, April 5, 2008, 15.
- ¹⁵ Similar analogies can be found in: Michel Leiris, *El África fantasmal* (Valencia: Pre-Textos, 2007), 55.
- ¹⁶ Rossi, *Arquitectura de la ciudad*, 101.
- ¹⁷ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (México: FCE, 1964), 40.
- ¹⁸ In the book there are numerous passages with key citations to Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Max Sorre, etc.
- ¹⁹ One of his first *écrits* from 1949, in which he elaborated his famous mirror theory, is perhaps be his most influential proposal in this regard. Jacques Lacan, "El estadió del espejo como formador de la función del yo," in *Escritos 1* (Méjico: Siglo XXI, 2009), 98-104.
- ²⁰ In the case of Deleuze and Guattari, an important concept is "body without organs," first used by Deleuze, but also used in the two books in common that would lead them to stardom: *Anti-oedipus* (1972) and *A Thousand Plateaus* (1980). In Foucault's case, the body becomes the main target of modern power, and the ways in which discipline and control are exercised over it, as it appears in *Discipline and Punish* (1975) and *History of Sexuality* (1976).
- ²¹ The "body without organs" has also been addressed in a complex way by Deleuze and Guattari in books such as *Anti-oedipus* and *A Thousand Plateaus*, although a useful introduction to it in Spanish can be found in: José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos* (Valencia: Pre-textos, 2011). In fact, in *Anti-oedipus* Bataille is a main reference.
- ²² Gilles Deleuze, *La lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2001), 48. Originally published in French in 1969.
- ²³ *Ibid.*, 63.
- ²⁴ 70s on, the body as a preoccupation retained its centrality through the debates from queer and feminist theories. As for the French academy, and with a more direct relationship with Deleuze and Guattari's legacy, the work of Jean-Luc Nancy should be highlighted. A relatively recent example could be the following: Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Madrid: Arena libros, 2003).
- ²⁵ Aldo Rossi, "L'azzurro del cielo," *Controspazio*, no.10 (1972): 4.
- ²⁶ Georges Bataille, "La muerte," in *Historia del erotismo* (Madrid: Errata Naturae, 2015), 85-93.
- ²⁷ Rossi, "Azzurro del cielo," 5.
- ²⁸ Rossi explains this fact in a funny way, for example, in reference to the word "apparecchio," which, according to him, he always identified with the format of a certain book: *Apparecchio alla morte*, by Alphonsus Liguori. Rossi, *Autobiografía científica*, 14.
- ²⁹ Diane Ghirardo, "The Blue of Aldo Rossi's Sky," *AA Files*, no. 170 (2019): 159-72.
- ³⁰ He refers especially to the drawing made by San Juan de la Cruz, and the ambiguities that this representation presents: "The union of different techniques resulting in a sort of realization-confusion has always impressed me. It has to do with the boundary between order and disorder (...) Perhaps the best example is Juan de la Cruz's drawing of Mount Carmel; I have drawn it myself over and over again in an attempt to understand it." Rossi, *Autobiografía científica*, 62. These ambiguities are the result of the mystic's own aspirations. As José Ángel Valente indicates, mysticism "situates itself in the place that the baroque

podía llegar, lugar extremo donde cesan los medios, el lugar de la no representación". Imagen y representación son entonces sustituidas por encarnación. Es por ello que "el místico no sufre terror del cuerpo, no teme al cuerpo; no puede en rigor, temerlo. (...) El cuerpo es sustentáculo de una naturaleza participante en lo sentido y tenido como sobrenatural." José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red* (Barcelona: Tusquets, 1991), 34, 201.

³¹ *Ibid.*, 22-23.

³² Rossi, "Arquitectura análoga," 8.

³³ Georges Bataille, *El ojo pineal: Precedido de El ano solar y Sacrificios* (Valencia: Pre-Textos, 1996), 11.

³⁴ Georges Bataille, *El azul del cielo* (Barcelona: Tusquets, 1985), 67.

³⁵ *Ibid.*, 81.

³⁶ Georges Bataille, *El erotismo* (Barcelona: Mateu, 1971), 19.

³⁷ Si bien Rossi tampoco pueda ocultar su entusiasmo por conocer que en Lisboa haya un "cementerio de los placeres." Rossi, *Autobiografía científica*, 15.

³⁸ En el inicio mismo de su *Autobiografía científica* hace alusión a este modo de entender la muerte como "continuación." En ella indica: "Quizá parezca extraño que tanto Planck como Dante asocien su búsqueda científica y autobiográfica con la muerte; una muerte, sin embargo, que es en cierta forma continuación de energía." Rossi, *Autobiografía científica*, 9.

³⁹ Y es que Loos, como sabemos, fue otro de los autores fundamentales para Rossi, y a él le dedicó uno de sus primeros escritos en *Casabella*, en 1959.

⁴⁰ Rossi, *Arquitectura de la ciudad*, 188.

⁴¹ No sólo de su propio cuerpo doliente, sino los descendimientos, como cuerpo que es depositado y que "en esa anormal postura que adopta un cuerpo al ser transportado (...) puede mostrar un pathos muy especial." Rossi, *Autobiografía científica*, 23.

⁴² No sólo es implícito en algunas explicaciones de Rossi, como en la que hace alusión a la nota 28, sino que es la línea principal de indagación analógica, por ejemplo, en otros intérpretes como Vittorio Savi. Según él, en Módena, Rossi "transfiguró al hombre en la porción central del cementerio, aplanándolo en un plano horizontal, un cuerpo difunto, un esqueleto. Vittorio Savi, *L'architettura di Aldo Rossi* (Milano: Franco Angeli, 1981), 20.

⁴³ "La cabeza de aquel cadáver era un inmenso cráneo de yegua; su cuerpo, una espina de pescado o una enorme mandíbula inferior medio desdentada, estirada en línea recta; sus piernas prolongaban aquella espina dorsal en el mismo sentido que las de un hombre; no tenían pies, eran los trozos largos y nudosos de las patas de un caballo." Bataille, *Azul del cielo*, 31.

⁴⁴ *Ibid.*, 63.

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *El bailaor de soledades* (Valencia: Pre-textos, 2008), 85-128.

⁴⁶ Federico García Lorca, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1986), 319. Sobre una cronología y datación completa de la relación de Rossi con Sevilla ver: Victoriano Sainz Gutiérrez, *Aldo Rossi y Sevilla. El significado de unos viajes* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019).

⁴⁷ García Lorca, "Imaginación, Inspiración, Evasión," en *Obras completas*, 90.

⁴⁸ *Ibid.*, 93.

⁴⁹ García Lorca, "Teoría y juego del duende," en *Obras completas*, 111.

⁵⁰ *Ibid.*, 117.

⁵¹ También estaría la serie de "La venta del poeta," que evoca al Poeta en Nueva York de Lorca.

⁵² Rossi, *Autobiografía científica*, 54. También se refiere a la feria de Sevilla en este sentido, su mecanismo repetitivo, como un castro romano, para que sin embargo se desenlace una vida convulsa y fugitiva. *Ibid.*, 30.

⁵³ *Ibid.*, 53.

⁵⁴ *Ibid.*, 53.

could not reach, the extreme place where the means cease, the place of non-representation." Image and representation are then replaced by embodiment. That is why "the mystic does not suffer from terror of the body, does not fear the body; he cannot, strictly speaking, fear it. (...) The body is the support of a participating nature in what is felt and held as supernatural." José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red* (Barcelona: Tusquets, 1991), 34, 201.

³¹ *Ibid.*, 22-23.

³² Rossi, "Arquitectura análoga," 8.

³³ Georges Bataille, *El ojo pineal: Precedido de El ano solar y Sacrificios* (Valencia: Pre-Textos, 1996), 11.

³⁴ Georges Bataille, *El azul del cielo* (Barcelona: Tusquets, 1985), 67.

³⁵ *Ibid.*, 81.

³⁶ Georges Bataille, *El erotismo* (Barcelona: Mateu, 1971), 19.

³⁷ Rossi cannot hide his enthusiasm when knowing that in Lisbon there is a "the cemetery of pleasure." Rossi, *Autobiografía científica*, 15.

³⁸ At the very beginning of his Scientific autobiography he alludes to this way of understanding death as "continuation." Rossi wrote: "It may seem strange that Planck and Dante associate their scientific and autobiographical search with death, but it is a death that is in some sense a continuation of energy." Rossi, *Autobiografía científica*, 9.

³⁹ Loos, as we know, was another fundamental author for Rossi. The Italian architect dedicated one of his first writings to him in *Casabella*, in 1959.

⁴⁰ Rossi, *Arquitectura de la ciudad*, 188.

⁴¹ It is not only one's own suffering body, but also the descent, as a body that is deposited, and "the abnormal position which a corpse assumes when it is carried," which according to Rossi "succeeds in communicating to us a certain pathos." Rossi, *Autobiografía científica*, 23.

⁴² This is not only implicit in some of Rossi's explanations, such as the one that alludes to note 28, but also how most influential scholars, such as Vittorio Savi, have approached Rossi's analogical period. According to Savi, in Modena, Rossi "transfigured the man in the central portion of the cemetery, flattening him on a horizontal plane, a deceased body, a skeleton. Vittorio Savi, *L'architettura di Aldo Rossi* (Milano: Franco Angeli, 1981), 20.

⁴³ "The head of that corpse was an immense mare's skull; its body, a fish-bone or a huge, half-toothless lower jaw, stretched out in a straight line; her legs extended that spine in the same direction as a man's; they had no feet, they were the long, gnarled pieces of a horse's legs." Bataille, *Azul del cielo*, 31.

⁴⁴ *Ibid.*, 63.

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *El bailaor de soledades* (Valencia: Pre-textos, 2008), 85-128.

⁴⁶ Federico García Lorca, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1986), 319. For a complete chronology and dating of Rossi's relationship with Seville, see: Victoriano Sainz Gutiérrez, *Aldo Rossi y Sevilla. El significado de unos viajes* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019).

⁴⁷ García Lorca, "Imaginación, Inspiración, Evasión," in *Obras completas*, 90.

⁴⁸ *Ibid.*, 93.

⁴⁹ García Lorca, "Teoría y juego del duende," *Obras completas*, 111.

⁵⁰ *Ibid.*, 117.

⁵¹ Rossi is also present in Rossi's series "The poet's window," which evokes Lorca's Poet in New York.

⁵² Rossi, *Autobiografía científica*, 54. He also refers to the Seville Fair in this sense, its repetitive mechanism, like a Roman castrum, for a convulsive and fugitive life to unfold. *Ibid.*, 30.

⁵³ *Ibid.*, 53.

⁵⁴ *Ibid.*, 53.

- ⁵⁵ Aldo Rossi, Gianni Braghieri y Roberto Freno, "Teatrino Científico," *2C. Construcción de la ciudad*, no. 14 (1979): 42.
- ⁵⁶ También se refiere en este sentido a la feria de Sevilla: el mecanismo sencillo y repetitivo de las casetas que dispone el escenario para que la vida convulsa y fugitiva de la fiesta pueda tener lugar. El Teatrino científico es también, en cierto modo, como esa arquitectura elemental de la casa que es la caseta de la feria sevillana. Rossi, *Autobiografía científica*, 30.
- ⁵⁷ Georg Trakl (1887-1914) fue un poeta austriaco y uno de los iniciadores de la vanguardia poética en lengua alemana.
- ⁵⁸ Diogo Seixas Lopes ha indagado con precisión en este dibujo en su obra *Melancholy and Architecture*, partiendo en su caso del concepto de melancolía. Diogo Seixas Lopes, *Melancholy and Architecture. On Aldo Rossi* (Zurich: Park Books, 2015).
- ⁵⁹ La utilización del título, así, en francés, y la aparición de ese intenso azul, parece que vuelven a hacernos referencia al universo de Bataille, como me ha señalado Victoriano Sainz.
- ⁶⁰ Rossi, *Autobiografía científica*, 7.
- ⁶¹ Cfr. Rosalind Krauss, "Se acabó el juego," en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. (Madrid: Alianza, 1996), 69.
- ⁶² *Ibid.*
- ⁶³ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri, 1968-1992*, no. 21 (Milano: Electa; Los Angeles: The J. Paul Getty Research Institute, 1999).
- ⁵⁵ Aldo Rossi, Gianni Braghieri and Roberto Freno, "Teatrino Científico," *2C. Construcción de la ciudad*, no. 14 (1979): 42.
- ⁵⁶ In this sense, Rossi also refers to the Seville Fair: the simple and repetitive mechanism of the *casetas* (simple ephemeral houses where the Fair happens) set the stage for this festival convulsive and fugitive life. The Scientific Theater is also, in a certain way, like that elemental architecture of the house which is the *caseta*. Rossi, *Autobiografía científica*, 30.
- ⁵⁷ Georg Trakl (1887-1914) was an Austrian poet and one of the initiators of the poetic avant-garde in the German language.
- ⁵⁸ Diogo Seixas Lopes has investigated this drawing with precision in his work *Melancholy and Architecture*, drawing from the cultural concept of melancholy. Diogo Seixas Lopes, *Melancholy and Architecture. On Aldo Rossi* (Zurich: Park Books, 2015).
- ⁵⁹ This title in French language and that intense blue seem to refer us back to the Bataille universe, as Victoriano Sainz states.
- ⁶⁰ Rossi, *Autobiografía científica*, 7.
- ⁶¹ Cf. Rosalind Krauss, "Se acabó el juego," in *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 1996), 69.
- ⁶² *Ibid.*
- ⁶³ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri, 1968-1992*, no. 21 (Milano: Electa; Los Angeles: The J. Paul Getty Research Institute, 1999).

BIBLIOGRAPHY

- Bataille, Georges. *El azul del cielo*. Barcelona: Tusquets, 1985.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Mateu, 1971.
- Bataille, Georges. *Historia del erotismo*. Madrid: Errata Naturae, 2015.
- Bataille, Georges. *El ojo pineal: Precedido de El ano solar y Sacrificios*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- Deleuze, Gilles. *La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *El bailar de soledades*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Ferlenga, Alberto, ed. *Aldo Rossi. Tutte le opere*. Milano: Electa, 1999.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1986.
- Ghirardo, Diane. *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*. New Haven, CT: Yale University Press, 2019.
- Ghirardo, Diane. "The Blue of Aldo Rossi's Sky." *AA Files*, no. 170 (2019): 159-72.
- González García, Ángel. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos de arte*. Madrid: Lampreave & Millán, 2008.
- González García, Ángel, interview by Fietta Jarque. "Las ideas estropean la pintura." *Babelia, El País*, April 5, 2008.
- Grassi, Giorgio. *La construcción lógica de la arquitectura*. Barcelona: Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1973.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Lacan, Jacques. *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 2009.
- Leiris, Michel. *El África fantasmal*. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: FCE, 1964.
- Lopes, Diogo Seixas. *Melancholy and Architecture. On Aldo Rossi*. Zurich: Park Books, 2015.
- Moneo, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Moneo, Rafael. *Principios diversos en seis arquitectos contemporáneos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1995. DVD.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena libros, 2003.
- Pardo, José Luis. *El cuerpo sin órganos*. Valencia: Pre-textos, 2011.

- Rossi, Aldo. "La arquitectura análoga." *2C. Construcción de la ciudad*, no. 2 (1975): 8-11.
- Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.
- Rossi, Aldo. *Autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- Rossi, Aldo. "La città analoga: tavola." *Lotus International*, no. 13 (1976): 4-7.
- Rossi, Aldo. "Conferències a l'Escola. Cicle «Arquitectura: Professió i cultura.»" *Annals d'arquitectura*, no.2 (1983): 6-26.
- Rossi, Aldo. *Para una arquitectura de Tendencia. Escritos, 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Rossi, Aldo. *I quaderni azzurri, 1968-1992*. Milano: Electa; Los Ángeles: The J. Paul Getty Research Institute, 1999.
- Rossi, Aldo, Gianni Braghieri, and Roberto Freno. "Teatrino Científico." *2C. Construcción de la ciudad*, no. 14, (1979): 40-47.
- Sainz Gutiérrez, Victoriano. *Aldo Rossi y Sevilla. El significado de unos viajes*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019.
- Savi, Vittorio. *L'architettura di Aldo Rossi*. Milano: Franco Angeli, 1981.
- Valente, José Ángel. *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Barcelona: Tusquets, 1991.

Images source

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. © Eredi Aldo Rossi, image courtesy of the Fondazione Aldo Rossi.