

Non è il Teatro del Mondo

Sebastiano Fabbrini

La prima iterazione del Teatro del Mondo prende corpo nel 1979, nel quadro della Biennale di Venezia¹. Durante l'estate del 1980, l'edificio di Aldo Rossi viene poi trasportato ed esibito a Dubrovnik, sull'altra sponda dell'Adriatico, prima di ritornare a Venezia per essere smantellato. Alcuni pezzi dell'involucro ligneo vengono conservati e depositati in un magazzino a Marghera, dove sono dimenticati per più di vent'anni. È solo con il progetto di ricostruzione del teatro a Genova, in occasione di una mostra curata da Germano Celant nel 2004, che un gruppo di ricercatori si mette sulle tracce di questi materiali. Il tentativo di ricostruzione in scala 1:1 mette subito in luce un problema. Francesco Saverio Fera, uno degli architetti a capo del progetto genovese, lo spiega così:

Sembra inverosimile, ma pur esistendo di questo edificio moltissimi disegni, realizzati sia dello stesso Rossi che dai suoi collaboratori, in realtà ci si è presto resi conto che nessuno di questi potesse essere utilizzato per una ricostruzione fedele dell'originale. [...] Paradossalmente, il teatro è stato realizzato senza elaborati esecutivi.²

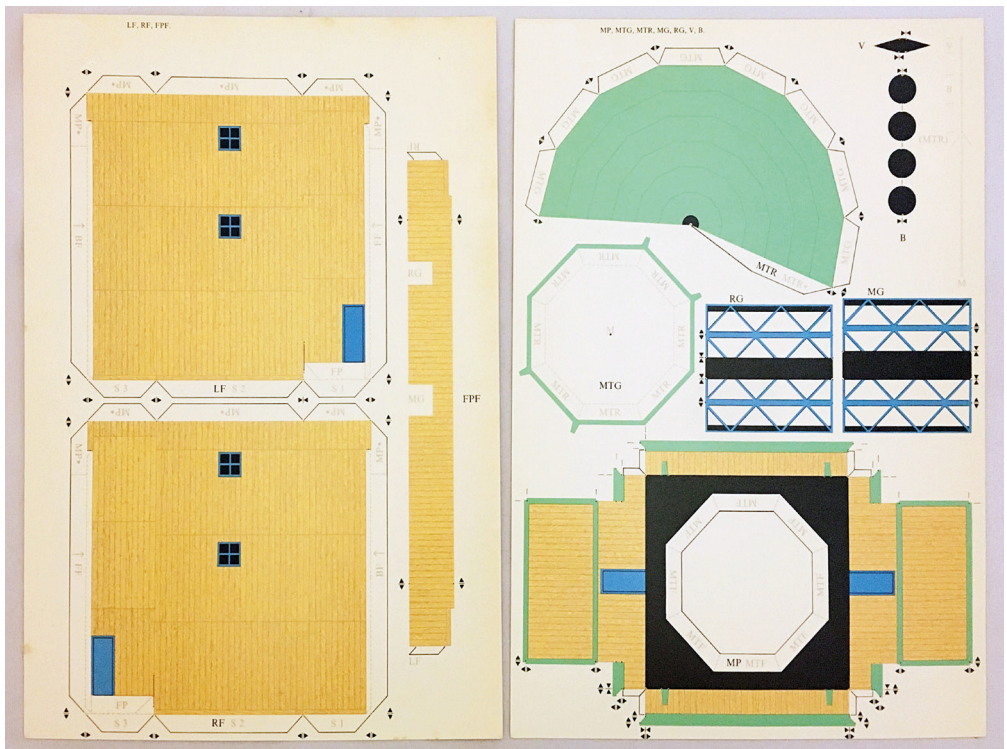
Non dà esiti utili neanche la ricerca negli archivi della Biennale, che viene addirittura accusata di aver smarrito i disegni originali di Rossi. L'enfasi sull'originale, tuttavia, non tiene conto della complessa concezione del disegno nel lavoro rossiano e, più in generale, nella cultura architettonica di quel periodo³. A tale proposito, è rivelatrice un'intervista rilasciata da Christopher Stead, un architetto britannico che lavora nello studio di Rossi negli anni Ottanta e produce molti dei *presentation drawings* del Teatro del Mondo. L'aspetto significativo è che questi disegni prendono forma dopo la Biennale, quando il teatro è già stato smantellato. Stead è molto chiaro:

Un giorno Aldo mi chiama nel suo ufficio e mi dice: ho bisogno che tu faccia alcuni disegni. Mi mostra una serie di fotografie del teatro di Antonio Martinelli, alcune stampe in bianco e nero, oltre

ai suoi schizzi. Ma non ci sono disegni architettonici. Quindi ho dovuto iniziare da capo. [...] Il mio compito era realizzare un *set* di disegni plausibili, che potessero riflettere sia la realtà costruita che l'intenzione architettonica. E che fossero presentabili, in modo da poter essere pubblicati, letti e compresi da altri architetti.⁴

In una delle fotografie di Martinelli, che godono di ampia circolazione, Rossi viene ritratto sul cantiere, intento a osservare un disegno colorato del prospetto⁵. L'immagine suggerisce un rapporto causa-effetto tra l'architetto e il disegno, e tra il disegno e l'edificio. Compare anche un operaio, con la tipica tuta blu, nello spazio compreso tra le carte arrotolate nelle mani di Rossi e il telaio metallico del teatro in costruzione. Un occhio attento, tuttavia, può notare che, nel disegno che Rossi ispeziona con tanta intensità, il corpo del teatro ha sedici lati (come appare in diversi schizzi preliminari): il doppio rispetto alla soluzione effettivamente adottata. In altre parole, il disegno che viene portato sul cantiere e fotografato non corrisponde alla struttura che prende forma davanti agli occhi dell'architetto. I disegni architettonici del Teatro del Mondo, tra cui quelli che illustrano la struttura e la disposizione degli elementi metallici, vengono realizzati dopo il fatto. I criteri principali sono plausibilità e propensione alla disseminazione.

Tale esempio di post-produzione è tutt'altro che un caso isolato nella pratica di Rossi e altri suoi colleghi, non solo in quegli anni. Ma questa dinamica risulta particolarmente evidente nel caso di Rossi, in virtù del suo successo internazionale, che fa moltiplicare le richieste di materiali per la disseminazione. Il tema è stato recentemente discusso da Jesse Reiser, un architetto americano che, dopo aver seguito un corso di Rossi alla Cooper Union alla fine degli anni Settanta, svolge un *internship* nel suo studio milanese. L'incarico che gli viene assegnato consiste nel riprodurre una serie di disegni del cimitero di Modena, un progetto elaborato diversi anni prima, con l'obiettivo di andare incontro alle (presunte) aspettative del pubblico americano. Secondo Reiser, tale richiesta è legata all'ambizione di creare una "scuola" e internazionalizzare l'opera di Rossi, promuovendo la circolazione delle architetture principali al di là dell'ambito italiano. È interessante notare come i disegni retroattivi dei progetti di Venezia e Modena vengano entrambi assegnati a giovani architetti stranieri, scelti per il loro particolare stile grafico. Mentre



Teatro del Mondo model kit, 1984

Stead costruisce il disegno sulla base di fotografie e schizzi del teatro, Reiser è coinvolto in una pratica di riproduzione molto più rigida:

Rossi mi ha dato una delle pellicole che usava per generare i blueprints del teatro di Modena. A posteriori, quello che ho fatto è veramente triste: al fine di trasferire il disegno, ho posto la pellicola direttamente su un foglio di carta e, usando uno spillo, ho perforato le linee, creando una serie di punti, che ho poi collegato a matita.⁶

L'*input* del disegnatore, in questo caso, riguarda la scelta dei colori, con l'obiettivo di individuare una cromia reputata più vicina al gusto americano. Nel caso del Teatro del Mondo, la difficoltà nell'analisi della rappresentazione, considerando sia la scarsità di disegni *ex ante* che l'abbondanza di disegni *ex post*, va di pari passo con una molteplicità di riproduzioni dell'oggetto, in diversi contesti, media e scale. Un piccolo ma significativo esempio, tra i tanti, è il cosiddetto *Teatro del Mondo model kit*. Creato da un editore olandese nel 1984, il *kit* consiste in una serie di sagome di cartone, che possono essere piegate e assemblate per formare un modello in scala 1:100 del teatro. Uno degli elementi più interessanti è l'esplosivo assonometrico del modello, con istruzioni di montaggio molto dettagliate – le istruzioni che il teatro veneziano non aveva mai avuto. L'iniziativa parte da Umberto Barbieri, che in quel periodo collabora con Rossi su importanti progetti in Olanda. Ma il lavoro manuale viene prestato da Onno van Nierop, un giovane architetto e grafico locale. Il suo compito è scomporre e riprodurre i famosi disegni del Teatro del Mondo, creando un *set* di elementi bidimensionali, finalizzati a formare un modello. Chissà se fosse consapevole che quei disegni erano stati realizzati da Stead, dopo la demolizione del teatro.

Il breve testo che accompagna il modello culmina con una chiamata alle armi di Barbieri:

Il teatro galleggiante è stato smantellato dopo la Biennale, l'evento per cui era stato costruito. Da allora sono uscite molte pubblicazioni, disegni, fotografie e schizzi del Teatro del Mondo. Questo *model kit* costituisce un supplemento. Ora anche tu puoi costruire

una replica di un monumento provvisorio, che contiene così tante immagini e forme tipiche della storia e dell'architettura.⁷

Non è solo un'operazione di riproduzione: l'obiettivo è anche dare l'impressione che l'interlocutore possa fare proprio il teatro e partecipare al processo costruttivo.

Lavorare sul piano bidimensionale del disegno o dell'immagine fotografica costituisce la strada più diretta per la riproduzione. Rientrano in questa categoria anche le immagini del Teatro del Mondo utilizzate per campagne pubblicitarie su riviste e giornali, nel corso degli anni Ottanta: tra le aziende che sfruttano il potere di questa architettura troviamo Sisley e soprattutto Alessi, con cui Rossi sviluppa un rapporto di collaborazione molto stretto nella fase finale della sua carriera.

Ma tale meccanismo non opera solamente sul livello della rappresentazione bidimensionale: lo sforzo riproduttivo coinvolge anche l'ambito che, teoricamente, doveva rimanere estraneo alla cultura post-moderna dell'immagine: l'ambito del *building*⁸. Rossi trova un terreno particolarmente fertile per questo tipo di sperimentazione negli Stati Uniti, che si dimostrano molto ricettivi alla sua ambizione di internazionalizzazione. Una prima indicazione arriva subito dopo la Biennale del 1980. Come riportato da Arduino Cantafora, lo studio milanese di Rossi diventa il centro di uno scambio diplomatico transatlantico, allorché la *first lady* degli Stati Uniti, Nancy Reagan si mobilita per provare a portare il Teatro del Mondo a San Francisco⁹.

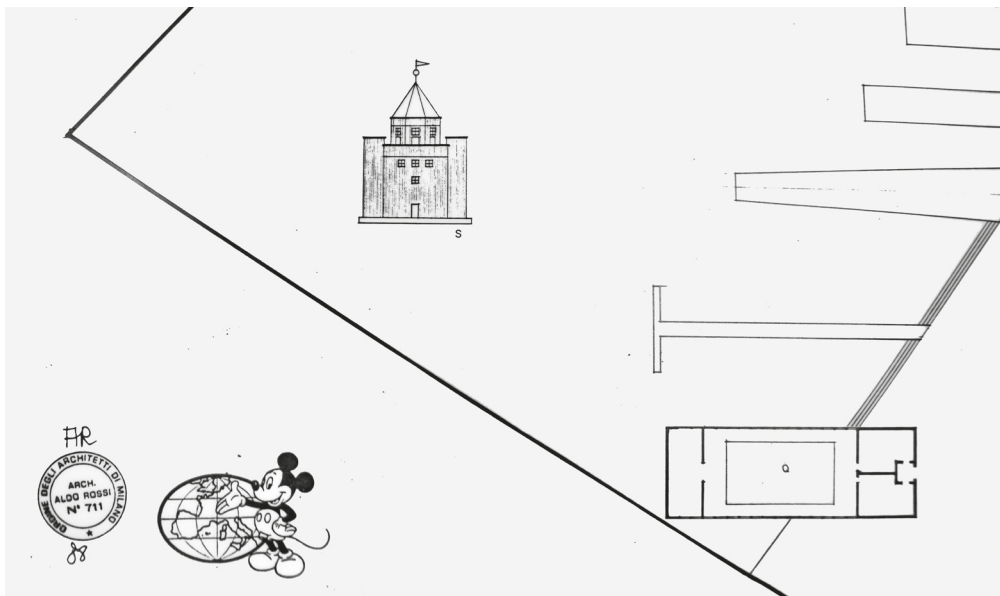
Nonostante il trasferimento si riveli infattibile, Rossi recepisce il messaggio e inizia a utilizzare il teatro veneziano in altri modi per relazionarsi con interlocutori oltreoceano. È importante sottolineare come Rossi avesse fatto da poco il suo ingresso sulla scena americana¹⁰. Le prime interazioni sono con istituzioni accademiche e gallerie d'arte, che espongono e vendono i suoi disegni. Ma il rapporto si intensifica negli anni Ottanta e iniziano ad arrivare importanti commissioni di progettazione. Nel 1985, Rossi apre anche un ufficio a New York: l'ultimo decennio della sua carriera scorre, in misura significativa, sull'asse Milano-New York¹¹.

Tra le attività più rilevanti sviluppate in quest'ambito, in termini di importanza del committente e scala dell'impegno, spiccano i progetti per l'Università di Miami e l'Euro Disney Resort. Entrambi comprendono una replica del Teatro del Mondo. Sebbene, dopo un lungo sforzo di

progettazione, tali proposte siano rimaste sulla carta, i disegni mostrano come il teatro fosse diventato un dispositivo multifunzionale nella pratica di Rossi. Da un lato, queste repliche hanno funzioni specifiche. Per esempio, nel progetto per Miami, il teatro ospita la biblioteca universitaria. La spiegazione dell'architetto è significativa:

Nello spirito di Venezia, la città senza confini, la biblioteca è posta sull'acqua e ricostruita, come citazione del teatro del mondo. Il teatro diventa una biblioteca e, allo stesso tempo, l'originale di un edificio scomparso.¹²

Dall'altro lato, il Teatro del Mondo appare anche in un'altra veste, spesso slegata dalla rappresentazione della proposta progettuale. Per esempio, nel caso di Euro Disney, analizzando planimetrie o viste prospettiche, ci si può imbattere in piccole immagini del teatro, prospettetti stilizzati, che sembrano galleggiare sul piano del disegno, senza interagire con gli altri elementi. Da questo punto di vista, oltre a essere incorporato come edificio nel progetto, il teatro veneziano sembra anche operare come una specie di logo – una figura altamente riconoscibile che connette in modo inequivocabile il progetto all'autore¹³. Il riferimento, negli stessi disegni, è l'onnipresente logo di Disney, un'immagine di Mickey Mouse davanti a un mappamondo. Nel periodo in cui Disney diventa uno dei principali committenti di Rossi, il Teatro del Mondo sembra seguire le orme di Topolino. Ulteriore esempio è il progetto, questa volta realizzato, per il municipio di Celebration, la città di fondazione Disney in Florida, sul quale Rossi lavora nell'ultimo anno di vita: dalla laguna di Venezia alle *wetlands* vicino a Orlando, il Teatro del Mondo è sempre il centro del progetto. Oltre ai disegni di presentazione realizzati dopo il successo della Biennale, c'è anche una raccolta consistente di schizzi preliminari del Teatro del Mondo, molti dei quali sono finiti nell'archivio del Canadian Centre for Architecture. Tali studi mettono in luce diverse riflessioni emerse durante il processo di progettazione. Per esempio, una delle prime bozze del prospetto è caratterizzata dal disegno di una mano, che sembra sollevare il teatro, afferrando la punta della copertura. Non è chiaro chi sia l'artefice di questa intrusione, forse un collaboratore, forse Rossi stesso. Per altro il motivo della mano è molto comune nei disegni rossiani, basti pensare all'ossessione per la mano del Santo.

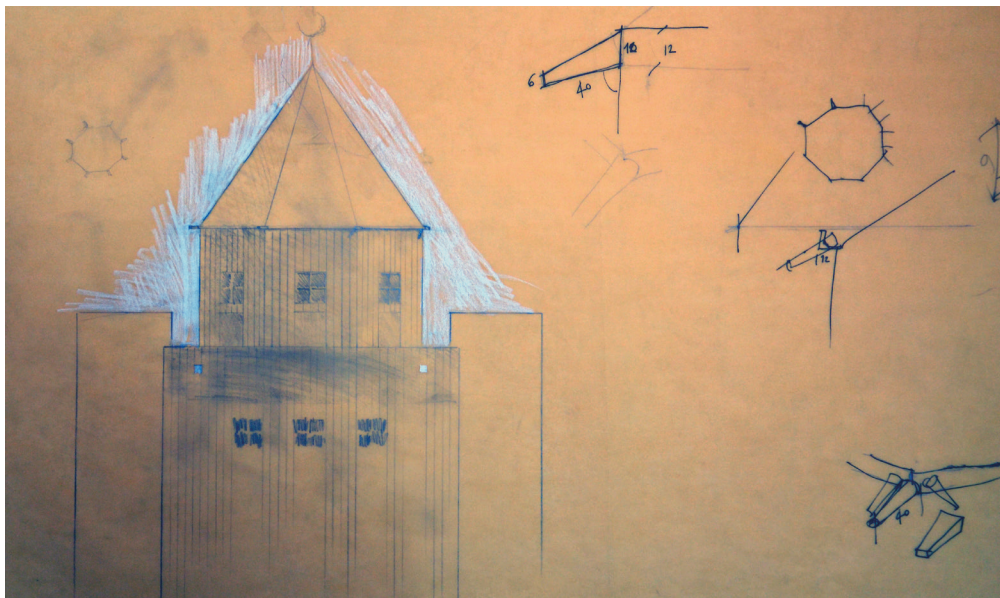


Aldo Rossi, Euro Disney con prospetto del Teatro del Mondo, 1988

Nel caso del disegno del teatro, questa mano corbuseriana apre una finestra su una questione centrale nel lavoro di Rossi: la questione della scala. Basta disegnare una mano perché un edificio venga letto in maniera completamente diversa, magari come un giocattolo o una casa per le bambole. Allo stesso tempo, la mano rimanda a un ambito che, proprio in quel periodo, acquisisce sempre più rilevanza nelle sperimentazioni di Rossi: l'ambito del design industriale. Come già notato, particolarmente significativa è la collaborazione con Alessi, che costituisce un'opportunità per lavorare su oggetti alla scala della mano e, soprattutto, per confrontarsi con un particolare metodo di riproduzione, che riesce a tenere insieme il mito dell'*unicum* con la necessità della serialità¹⁴. Non è difficile vedere la continuità tra il Teatro del Mondo e le caffettiere che Rossi disegna per Alessi. L'esempio più chiaro è la caffettiera Ottagono, che viene esplicitamente presentata come una miniatura del teatro veneziano. Da questo punto di vista, basta disegnare una mano perché l'edificio possa diventare una macchina per il caffè.

Sebbene la mano suggerisca una trasposizione dell'architettura nell'ambito del giocattolo o dell'oggetto di design, un altro elemento inusuale apre una prospettiva diversa sugli schizzi del Teatro del Mondo. In questi elaborati grafici di natura schematica, è interessante notare come l'architetto entri nel dettaglio di un aspetto molto pratico: grondaie e pluviali. A fianco degli schizzi, più o meno abbozzati, del prospetto del teatro, troviamo molteplici disegni di dettaglio, che illustrano il sistema di raccolta dell'acqua piovana. Sembra ironico che, nella progettazione di un'architettura galleggiante, ciò che preoccupasse l'architetto fosse soprattutto la pioggia. Inoltre, a un livello più profondo, questo dettaglio conferisce una qualità architettonica all'oggetto: i giocattoli e le caffettiere non hanno il problema dell'acqua piovana.

L'impianto è studiato in modo scrupoloso: abbiamo diverse viste di ogni elemento (piante, prospetti, schizzi assonometrici) e le componenti principali sono tutte quotate. Si può, per esempio, leggere la dimensione, in centimetri, dei doccioni alla base della copertura e il loro angolo di inclinazione rispetto alla facciata del teatro. Sono dettagli rilevanti perché remano contro la maniera eterea con la quale il teatro viene generalmente rappresentato, riducendo l'edificio ad una serie di linee immateriali, oltre a contraddire la possibilità del salto di scala.



Aldo Rossi, Teatro del Mondo, dettagli del sistema di raccolta dell'acqua piovana, 1979



Ricostruzione del Teatro del Mondo a Genova, 2004

In questo caso, non c'è ambiguità rispetto alla dimensione dell'oggetto: ogni canale di scarico sporge per 40 centimetri dalla facciata e il suo diametro si restringe da 12 a 6 centimetri. Significativamente, tale apparato viene riproposto anche nei vari *spin-offs* del Teatro del Mondo, dal *model kit* olandese fino alle riproduzioni più recenti, come il modello in scala 1:5 esibito alla Fondazione Vedova nel 2012¹⁵.

Queste condutture costituiscono indicatori fondamentali della materialità del teatro. Sono infatti gli unici elementi della struttura metallica che perforano l'immacolato involucro ligneo e si rivelano all'esterno. Nonostante l'attenzione sia comunemente rivolta all'immagine esterna dell'edificio rossiano, gli scolli ci spingono a guardare al di là della facciata.

Come ricorda Paolo Portoghesi, curatore della sezione Architettura alla Biennale del 1980, la proposta iniziale di Rossi prevede l'utilizzo di un telaio strutturale in legno – una soluzione che si rivela subito infattibile per motivi di tempi e costi¹⁶. L'unico modo per stare dentro il *budget* (80.000.000 di lire) è impiegare una struttura metallica. Ci si rivolge quindi a Ponteggi Dalmine, la principale azienda italiana nel settore delle impalcature. Questo passaggio è molto importante, perché Dalmine non si limita a fornire i materiali e montare la struttura, ma svolge un ruolo centrale anche nella sua progettazione. È questo il motivo per cui non si trovano i disegni esecutivi del teatro nell'archivio rossiano. L'*équipe* che porta avanti il progetto di ricostruzione a Genova scopre infatti che il teatro veneziano viene costruito sulla base di disegni tecnici realizzati dagli ingegneri Dalmine, che trasformano gli schizzi di Rossi in un progetto esecutivo. Il coinvolgimento di Dalmine va ancora più in profondità. Come sottolineato da Gianni Braghieri, la Biennale non ha le risorse per acquistare i tubi metallici ed è quindi costretta a noleggiare tale impalcatura¹⁷. Nonostante fosse (e sia ancora) una pratica molto comune per opere di questo tipo, fa strano pensare che la struttura di uno degli oggetti architettonici più iconici del novecento fosse presa in affitto. Questo è anche uno dei motivi per cui il teatro deve essere smantellato così velocemente: ogni giorno corrisponde a una somma da versare per l'utilizzo dell'impalcatura. Dopodiché, quando il teatro viene smontato, i tubi vengono restituiti a Dalmine, che li reimpiega per altri progetti. Quindi, la struttura *originale* del Teatro del Mondo viene poi usata per altre impalcature, chissà dove.

Nel 2004, in occasione della ricostruzione del teatro a Genova, si ripete lo stesso processo. Anche in questo caso, il *budget* previsto (500.000 euro) non consente l'acquisto dei tubi Dalmine, che vengono nuovamente presi a nolo. Sebbene l'idea iniziale fosse di mantenere il nuovo teatro nel lungo periodo, il costo del noleggio spinge verso un intervento di breve durata. Allo stesso tempo, il fatto che la struttura fosse stata originariamente progettata dai tecnici Dalmine, con il loro sistema modulare, crea le condizioni affinché, venticinque anni dopo, un altro gruppo di architetti possa tornare dalla stessa azienda e rimettere in atto la stessa operazione.

Come nel caso di Alessi, si delinea un rapporto molto particolare tra il progettista e il costruttore. Alberto Alessi ricorda che, quando i suoi tecnici chiedevano a Rossi disegni più articolati rispetto agli schizzi, l'architetto rispondeva stizzito: “voi sapete fare una caffettiera molto meglio di me”¹⁸. Il costruttore diventa quindi parte del processo di progettazione, definisce il metodo di riproduzione e, con il passare del tempo, rimane unico depositario del *know-how*.

Detto questo, Dalmine e Alessi rispondono a logiche di produzione e riproduzione agli antipodi. Dalmine costruisce la propria fortuna attorno a un unico prodotto, il sistema modulare dei cosiddetti tubi *innocenti*, che può generare infinite strutture. È la logica della serialità e della standardizzazione: l'azienda produce una cosa che rimane sostanzialmente invariata tra il 1979 e il 2004. Nulla di più distante dalla narrazione di Alessi, in cui ogni prodotto viene presentato come diverso, unico, prototipico – il frutto di una fabbrica sì, ma di una post-moderna “fabbrica estetica”¹⁹. Se, da un lato, il Teatro del Mondo emerge come simbolo di questa cultura, dall'altro lato, la sua ossatura è costituita da un sistema così generico e standardizzato che, una volta finita la mostra, le sue componenti possono essere riutilizzate in un altro cantiere qualsiasi.

L'altra parte del teatro, l'involucro ligneo, segue una parabola molto diversa. Come già accennato, dopo la demolizione della struttura nel 1981, le assi rimaste in buone condizioni finiscono in un magazzino a Marghera. Si tratta di una struttura gestita da Syndial, un'azienda specializzata nello smaltimento dei rifiuti. Dato che il profumo della spazzatura, per dirla con Michael Shanks, costituisce una barriera efficace, ciò che rimane del Teatro del Mondo viene sostanzialmente dimenticato, finché i promotori del progetto genovese decidono di mettersi

sulle tracce dei “legni originali”²⁰. A quel punto, tale materiale non è in condizione di essere spostato ma, come spiegato da Braghieri, serve come modello per la ricostruzione a Genova. L’obiettivo è acquisire informazioni che fotografie e disegni non possono fornire in modo esaustivo, come per esempio il colore esatto dell’intonaco. Sebbene il progetto mirasse a “ricreare l’immagine del teatro,” viene anche riconosciuta l’importanza della materialità dell’edificio rossiano.

Alla luce di questa ricerca, ciò che traspare alla fine della mostra genovese è abbastanza sorprendente. Il titolo di un articolo pubblicato da “La Repubblica” riassume bene la situazione: “Smontano il Teatro del Mondo: si va a fare legna”²¹. Questa volta, infatti, gli organizzatori della mostra decidono che, invece di immagazzinare le componenti dell’involucro, sarebbe stato più semplice e meno costoso lasciare i materiali alla mercé del pubblico. Nei giorni successivi, chiunque può approcciare il cantiere e portarsi a casa un pezzo del Teatro del Mondo. Al contrario dei preziosi tubi Dalmine, che vengono subito restituiti al proprietario, la pelle lignea diventa qualcosa di cui disfarsi nel modo più economico possibile, visto che non si può riutilizzare. Nei suoi scritti, Rossi ripete più volte un commento di John Hejduk, che descrive il Teatro del Mondo in questi termini: “inside is Europe, but outside, the shell is America”²². Il riferimento è probabilmente legato al fascino di Rossi per alcuni oggetti incontrati nei primi viaggi americani, come le cisterne sui tetti di New York o i fari del New England. Nonostante il commento di Hejduk, che piace molto a Rossi, non venga mai spiegato, la dicotomia tra interno ed esterno offre una chiave di lettura importante, non solo per la tensione tra i tubi Dalmine e l’involucro ligneo, ma anche per la difficoltà nell’inquadrare il teatro e definire la sua geografia.

Il termine “mondo” si apre a molteplici interpretazioni. Nel dibattito che accompagna la Biennale, vengono citati diversi riferimenti. Uno è il *globe theatre* shakespeariano, che Rossi stesso indica come fonte di ispirazione. Ma la maggior parte degli addetti ai lavori collega il progetto alla tradizione veneziana del *theatrum mundi*, evocando le strutture galleggianti elaborate da Scamozzi e Rusconi nel Cinquecento. Quei teatri provvisori erano concepiti come piccole cosmologie in movimento, modelli in scala di un mondo immaginato come palcoscenico, uno spettacolo da osservare dall’esterno, dalla terra ferma. Manfredo Tafuri è tra i pochi a mettere in discussione tale collegamento, sottolineando la

“forma chiusa e bloccata” dell’edificio rossiano, che associa a concetti espressamente anti-veneziani quali il limite e la *finitio*²³.

Tale caratterizzazione si inverte nell’analisi dell’*after-life* del Teatro del Mondo. Se, per Tafuri, il progetto per la Biennale era “destinato ad apparire e sparire” nello spazio della laguna, le riapparizioni in nuove acque, nei decenni successivi, mettono alla prova questo limite. Mentre l’originale solca le acque dell’Adriatico per pochi mesi, le riproduzioni del teatro continuano a girare il mondo, ben oltre la scomparsa dell’architetto. Questa serie di copie, a più scale e in diversi formati, si intreccia con il processo di internazionalizzazione dell’attività rossiana – un processo che dà una diversa connotazione al termine “mondo.”

La migrazione dell’aura dall’originale alle copie, per dirla con Bruno Latour, va di pari passo con la migrazione dell’architetto stesso²⁴.

Nell’ultima fase della sua carriera, in particolare quando Rossi inizia a lavorare con continuità negli Stati Uniti, il teatro veneziano inizia ad operare come una matrice progettuale – una forma la cui riproduzione apre nuove porte per l’architetto. Quella che Tafuri chiama “forma sradicata” aiuta Rossi a trovare radicamenti in nuove *milieux*. L’*open work* di immagini e oggetti prodotti, riprodotti e post-prodotti sulla scia del Teatro del Mondo mette in luce l’emergere di una cultura progettuale destinata a diventare centrale nel nostro paese, navigando sul confine tra italianità e internazionalismo, tra il mito dell’*unicum* e la serialità. Non è un caso che, quando la rivista “Time” incorona “Italy’s Aldo Rossi” come “international cult hero” dopo il Pritzker Prize, l’articolo sia accompagnato da illustrazioni del teatro veneziano, accanto alle caffettiere Alessi²⁵.

Rossi gioca un ruolo particolare in questa dinamica anche in virtù del suo impianto teorico, la base di un metodo progettuale che, nella lettura di Peter Eisenman, genera “subversive analogues” attraverso la dissoluzione del luogo e della scala²⁶. Nel delineare questa ipotesi teorica negli anni giovanili, Rossi era partito proprio da Venezia, prendendo come esempio un capriccio di Canaletto, nel quale la città prende forma attraverso la “trasposizione geografica” di tre edifici paladiani. Il Teatro del Mondo dà un’altra dimensione alla riflessione sul tema del *locus solus*, il rapporto singolare tra città e architettura, non solo in virtù della sua natura di oggetto viaggiante, ma soprattutto per via della sua riapparizione come copia, nelle modalità più eterogenee, in acque lontane dal bacino di San Marco.

Design



The laureate and his Parigi chair

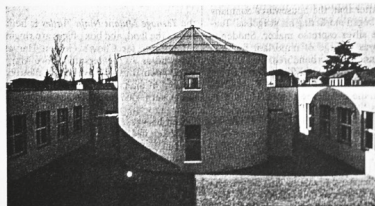
A Cult Hero Gets His Due

The bold, austere architecture of Italy's Aldo Rossi wins the prestigious Pritzker Prize

By KURT ANDERSEN

As prizes in all realms proliferate, the outcomes—who wins an Oscar or a Pulitzer—seem evermore capricious and sentimental. Not, however, in the case of the Pritzker Architecture Prize, the field's Nobel equivalent. The Pritzker, awarded since 1979, has earned an unsurpassed reputation for rigor, good sense and catholic taste (the \$100,000 prize is a U.S. creation, but half of the winners have been from elsewhere). The 1990 Pritzker laureate, announced this week, should only redouble the prize's prestige: Italy's Aldo Rossi, 58, has inspired and influenced a generation of younger architects, despite a modest built oeuvre. Rossi's work, as the Pritzker judges declare in their citation, "is at once bold and ordinary, original without being novel, refreshingly simple in appearance but extremely complex in content and meaning."

Like Philip Johnson, the first Pritzker winner, Rossi was born into a well-to-do family and spent a decade as an architectural chronicler before beginning to build in earnest. For most of his career, Rossi's international cult status derived mainly from his writing (*The Architecture of the City*, published in Italy in 1966, is a woolly but right-minded and seminal inquiry into the nature of urban spaces) and from sketchy, evocative drawings. Like Johnson, Rossi has had to live down scandalous enthusiasms. Johnson was a fascist sympathizer in the 1930s, and Rossi, whose work is sometimes reminiscent of monumental Mussolini-era buildings, defends to this



A CLASSICAL SPIRIT

Rossi's designs, whether in massive building masonry or the shapely silver of his espresso makers, left, use elemental forms—cones, cubes, cupolas—and are often somber, sometimes whimsical, always precise and muscularly elegant. He ranges from the charming, dreamlike evanescence of the Teatro del Mondo in Venice, top, to the stark solidity of his elementary school for the town of Fagnano.



TIME APRIL 30, 1990

1. M. Brusatin, A. De Poli (a cura di), *Venezia e lo Spazio Scenico*, Edizioni Biennale, Venezia 1979, pp. 166-171.
2. F. S. Fera, *Sulla Ricostruzione del Teatro del Mondo di Aldo Rossi*, in “Firenze Architettura”, n. 1, 2006, pp. 166-171.
3. J. Bloomer, *Abodes of Theory and Flesh: Tabbles of Bower*, in “Assemblage”, n. 17, 1992.
4. D. Zanasi, et al., *Aldo Rossi: Il Teatro del Mondo, 1979-2004*, documentario realizzato in occasione della ricostruzione del teatro a Genova, 2004.
5. A. Ferlenga, “Il Teatro del Mondo | Aldo Rossi | Venezia 1980. L’inizio di un viaggio... fotografie di Antonio Martinelli”, mostra all’Università Iuav di Venezia, 2022.
6. J. Reiser, *Jesse Reiser on Aldo Rossi*, in “Drawing Matter”, 30 settembre 2017, <https://www.drawingmatter.org/sets/drawing-week/jesse-reiser-aldo-rossi>.
7. U. Barbieri, et al., *Aldo Rossi: Teatro del Mondo Model Kit*, Academia Boekhandel, Delft 1984.
8. S. Lavin (ed.), *Architecture Itself and Other Postmodernization Effects*, Spector Books, Leipzig 2020.
9. N. Ornaghi, F. Zorzi, *Conversation with Arduino Cantafora*, in “Log”, n. 35, 2015, pp. 85-96.
10. P. Eisenman (ed.), *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, Institute for Architecture and Urban Studies, New York 1979.
11. S. Fabbrini, *The State of Architecture: Aldo Rossi and the Tools of Internationalization*, Il Poligrafo, Padova 2020.
12. A. Rossi, *Project for the New School of Architecture at the University of Miami*, documento non datato, Archivio del Canadian Centre for Architecture.
13. P. Deamer, *Branding the Architectural Author*, in “Perspecta”, n. 37, 2005, pp. 42-49.
14. G. Lees-Maffei, *Italianità and Internationalism: Production, Design and Mediation at Alessi*, in “Modern Italy”, vol. 7, n. 1, 2002, pp. 37-57.
15. G. Celant (a cura di), *Aldo Rossi: Teatri*, Skira, Milano 2012.
16. P. Portoghesi, *Il Teatro del Mondo* in M. Brusatin, A. Prandi (a cura di), *Aldo Rossi: Teatro del Mondo*, Cluva, Venezia 1982, pp. 133-138.
17. D. Zanasi, et al., *op. cit.*
18. A. Alessi, *La Fabbrica dei Sogni: Alessi dal 1926*, Rizzoli, Milano 2016.
19. A. Mendini, *La Fabbrica Estetica*, Alessi Tendentse, Crusinallo 1992.
20. M. Shanks, et al., *The Perfume of Garbage: Modernity and the Archeological*, in “Modernism / Modernity”, vol. 11, n. 1, 2004, pp. 61-83.

21. M. Bombani, *Smontano il Teatro del Mondo: A Caricamento si Va a Fare Legna*, in "La Repubblica", 7 aprile 2005.

22. A. Rossi, *I Quaderni Azzurri 1968-1992*, Quaderno Azzurro n. 26, 1979, Archivio del Getty Research Institute.

23. M. Tafuri, *L'Ephémère est Eternel: Aldo Rossi a Venezia* in "Domus", n. 602, 1980, pp. 7-11.

24. B. Latour, A. Lowe, *The Migration of the Aura or How to Explore the Original through its Facsimiles* in T. Bartscherer, R. Coover (eds), *Switching Codes*, University of Chicago Press, Chicago 2010, pp. 275-297.

25. K. Andersen, *A Cult Hero Gets His Due: The Bold, Austere Architecture of Italy's Aldo Rossi Wins the Pritzker Prize*, in "Time", 30 April 1990.

26. P. Eisenman, *Editor's Introduction: The Houses of Memory, The Texts of Analogy*, in A. Rossi, *The Architecture of the City*, Oppositions Books, Cambridge 1982, pp. 3-11.