

La Arquitectura Como Telón de Fondo: La Práctica Escenográfica de Aldo Rossi

Marc Fernández Cuyàs^{1*}

¹Universitat de Barcelona.

*Correspondence: fernandez.cuyas@ub.edu

RITA_24
December 2025
ISSN: 2340-9711
e-ISSN: 2386-7027

Received: 07-11-2025
Revised: 06-12-2025
Accepted: 09-12-2025
Published: 30-12-2025

Resumen

Este artículo analiza la práctica escenográfica del arquitecto milanés Aldo Rossi entre 1986 y 1993 como una prolongación coherente de su pensamiento arquitectónico. El estudio pone el foco en los cuatro proyectos escenográficos diseñados por el arquitecto —Lucia di Lammermoor, Madama Butterfly, Elettra y Raymonda— para mostrar cómo traslada al ámbito teatral algunos de sus principios teóricos como el tiempo, la memoria, lo permanente y lo efímero. El trabajo parte de la hipótesis de que su labor como escenógrafo no constituye un episodio anecdótico o marginal, sino el laboratorio conceptual donde la arquitectura se transforma en representación y la ciudad se piensa como escenografía de la vida cotidiana. Así, las escenografías, pero también otros proyectos no teatrales, revelan una continuidad entre su pensamiento arquitectónico y una visión global del mundo como escenario que constituye una posible clave interpretativa de su obra tardía: la arquitectura entendida como acto teatral y la ciudad concebida como escenario de la experiencia humana.

Palabras clave: Aldo Rossi, escenografía, arquitectura, teatralidad, performatividad.

Abstract

This article examines the scenographic practice of the Milanese architect Aldo Rossi between 1986 and 1993 as a coherent extension of his architectural thought. The study focuses on the four scenographic projects designed by the architect—Lucia di Lammermoor, Madama Butterfly, Elettra, and Raymonda—to demonstrate how he transposes certain theoretical principles, such as time, memory, permanence, and the ephemeral, into the theatrical realm. The research is based on the hypothesis that Rossi's work as a scenographer does not constitute an anecdotal or marginal episode, but rather a conceptual laboratory in which architecture becomes representation and the city is conceived as the stage for everyday life. In this way, both the scenographies and other non-theatrical projects reveal a continuity between his architectural thinking and a holistic vision of the world as a stage, offering a potential interpretive key to his late work: architecture understood as a theatrical act and the city conceived as the setting for human experience.

Keywords: Aldo Rossi, Scenography, Architecture, Theatricality, Performativity.

INTRODUCCIÓN

Con la inauguración de la década de los ochenta y el proyecto del Teatro del Mondo, Aldo Rossi (1931-1997) inicia una etapa en la que la relación entre teatro, ciudad y arquitectura adquiere una dimensión central en su pensamiento. Este episodio, la construcción de un teatro flotante en la laguna veneciana para la primera Bienal de Arquitectura el 1980, marca el inicio de una reflexión sostenida sobre la frontera entre el espacio urbano y el espacio escénico, entre la arquitectura como contenedor de la vida y la vida misma como representación.

En proyectos anteriores, Rossi ya había reflexionado sobre la dimensión teatral de la arquitectura: con el *Teatrino scientifico* (1978), por ejemplo, convierte la realidad arquitectónica en un juego atemporal y repetitivo. En este proyecto, quizás el primero con una clara voluntad escénica y teatral, Rossi empieza a concebir su arquitectura como escenografías del pequeño teatro de títeres y las inserta como fondo para ensayar su realización en la ciudad. De algún modo, las escenografías dibujadas e insertadas en el *Teatrino*, sus propias arquitecturas, ejercen de escenario para la vida humana, repetitiva y ficcional. Es por ello por lo que consideramos la práctica como escenógrafo de Rossi como una prolongación de su labor intelectual y no como una anécdota artística en la vida de uno de los arquitectos más importantes de la segunda mitad del siglo XX.

El presente trabajo tiene por objetivo analizar y sistematizar las cuatro escenografías diseñadas por Rossi, situándolas dentro de su producción arquitectónica y teórica: *Lucia di Lammermoor* (1986), *Madama Butterfly* (1986), *Elettra* (1992) y *Raymonda* (1993). Se propone demostrar que su labor como escenógrafo constituye una síntesis de su pensamiento arquitectónico o como un ensayo a menor escala de sus ideas sobre la ciudad. Metodológicamente, el estudio combina el análisis formal y tipológico de cada escenografía con una lectura simbólica y cultural de su contexto, estableciendo vínculos entre la obra teatral y los proyectos arquitectónicos contemporáneos del autor para comprender que no son un hecho aislado, sino una continuación global de su obra.

Ya en el inicio de su trayectoria como arquitecto encontramos referencias al teatro y a proyectos relacionados con lo teatral, una obsesión que ocuparía buena parte de su obra. Su tesis de licenciatura en la facultad planteaba un proyecto para un teatro en Milán (1959) y su primer proyecto después de licenciarse es la reforma de la Piazza della Pilotta y el diseño del Teatro Paganini en Parma (1964). A medida que avanza y reflexiona sobre el quehacer arquitectónico, el teatro gana presencia: en su tratado clasicista *L'architettura della città* (1966), el teatro solamente se concibe como una tipología monumental más, pero en su *Autobiografia scientifica* (1981), la reflexión sobre la teatralidad del hecho urbano ocupa un buen número de páginas. Como explica Paolo Portoghesi, historiador de la arquitectura y amigo de Rossi, «il teatro è fin da principio uno dei temi prediletti di riflessione per Rossi scrittore, come per Rossi architetto»¹.

La literatura crítica ha subrayado reiteradamente el carácter metafísico y melancólico de la arquitectura rossiana^{2,3} centrándose en proyectos como el cementerio de San Cataldo, en Módena o en la relación de sus dibujos con la pintura de De Chirico. En cambio, su reflexión acerca de lo teatral, y más aún, su práctica como escenógrafo, desarrollada entre 1986 y 1993, ha recibido una atención comparativamente menor. De algún modo, esta vinculación con lo escénico y lo teatral, sea desde su faceta teórica o práctica, se relaciona con la vida, la experiencia y lo humano. Es el mismo Aldo Rossi quien escribe en sus *Quaderni azzurri* que «quando allo scenario viene a mancare la vita l'architettura muore»⁴.

Prólogo: El Teatro Faro, Toronto

El año 1988, cuando ya ha hecho sus dos primeras escenografías, Aldo Rossi proyecta en la orilla del lago Ontario, en Toronto, el Teatro Faro, con escenografía fija que representa unos edificios al aire libre. Este teatro, desmantelado poco tiempo después, es un homenaje al teatro romano que, en palabras de Rossi, es el puente entre el teatro griego y el teatro moderno⁵, un momento de cambio, un eslabón en la historia de los espacios escénicos. En este caso, encontramos un teatro al aire libre con una escena fija, como la de los teatros romanos, que representa tres fachadas típicamente rossianas enmarcadas por dos torres que encajan, tipológicamente hablando, con las torres reales del paisaje arquitectónico de fondo, las torres de la RC Harris Water Treatment Plant, edificio singular de Toronto de principios del siglo XX.

La grada del Teatro Faro, en forma de herradura y montada sobre un bastidor de madera, queda encabezada por

un enorme faro blanco y rojo. De fondo, entre los vacíos que representan las ventanas, se ve la inmensidad del lago Ontario, convertido en parte de la escenografía del hecho teatral. El estatismo de las fachadas urbanas representadas queda contrarrestado por la movilidad del agua, la cual es, al mismo tiempo, el interior de estos edificios. Las vidas privadas y el interior se convierten en una apertura marítima, imprevisible, mientras el faro ilumina la teatralidad del hecho que sobrepasa las fronteras del teatro.

Resulta significativo de este proyecto que Rossi no solo lanza el edificio al mundo, sino que también reflexiona, mediante otro medio de expresión habitual en su obra, el dibujo, sobre cómo concebir lo escénico que debe ocurrir en el interior del teatro. En el dibujo *The Lighthouse Theatre with Two Scenes*, vemos cómo queda representado el teatro desde el escenario y con dos espectáculos sucediendo al mismo tiempo: en una mitad del dibujo, una tragedia, y en la otra mitad, una comedia. En la primera, una figura arrodillada pide clemencia a un personaje en una composición que recuerda al cuadro *El juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David. En la segunda, una figura masculina, apoyada en el marco de una puerta, conversa con una figura sentada en lo que parece un salón o un interior doméstico. En ambos casos, de fondo, cuatro figuras observan el espectáculo desde las gradas del teatro, en posiciones diferentes y en momentos diferentes del día (reafirmando la asociación entre tiempo y teatro, un tiempo siempre cambiante y repetitivo).



Figura 1: *The Lighthouse Theatre with Two Scenes*. Aldo Rossi (1988)

Este díptico sorprende por el uso del color, ya que en la mitad izquierda (la de la tragedia), la escena se representa en blanco y negro, mientras que el fondo, las gradas y el faro están pintados con colores vivos y planos. En cambio, en la mitad derecha (la de la comedia), el único rastro de color lo encontramos en la escena, mientras que el fondo, el faro y las gradas quedan en blanco y negro. Cabe interpretar que Rossi propone un juego de espejos en el que la realidad y el drama se mezclan y los espectadores de la tragedia viven en la esfera de la comedia y viceversa, los protagonistas del teatro trágico son los espectadores del mundo cotidiano, y cómico, de la vida real.

El faro que ilumina la escena y pone el foco encima de la vida para convertirla en teatro, también lo encontramos de manera recurrente como elemento tipológico y simbólico en la obra de Rossi^{5,6}. Un claro ejemplo, en este sentido performativo, es el arco triunfal de Galveston, en Texas, proyectado el 1987 para la celebración del Mardi Gras en la ciudad sureña. El arco triunfal de Rossi formaba parte de una serie de arcos que se relacionaban con la tradición teatral y performativa renacentista europea, entre los cuales también encontramos arcos de arquitectos relevantes en el contexto de la postmodernidad, como Charles Moore, Stanley Tigerman, Helmut Jahn o Cesar Pelli. El de Rossi, no obstante, aparece con cuatro faros que enmarcan la calle y, pese a que el proyecto finalmente construido no lo tuvo en cuenta, en fases anteriores se puede observar cómo estos faros estaban unidos por graderías a cada lado de la calzada, enfatizando así el acto performativo de pasar por debajo del arco mientras se es observado y remarcan la noción de la vida urbana como vida teatral y performativa⁷.



Figura 2: Arco triunfal en Galveston, Aldo Rossi

Acto I: *Lucia di Lammermoor*, Ravena

El director del festival de Ravena, Lorenzo Arruga, en un gesto por renovar y revitalizar los espacios con finalidad teatral de la ciudad, quiso apostar por un formato operístico que ocurriese fuera de los teatros líricos y de las connotaciones burguesas y elitistas de los mismos, para llenar la ciudad de teatro. Uno de los espacios principales escogidos por el festival para celebrar sus obras principales fue la Rocca Brancaleone, un fortín militar del siglo XV. En este espacio no teatral se montaron las óperas *Lucia di Lammermoor* y *Madama Butterfly*, dirigida la primera por Carlo Franci y Marina Spreafico y, la segunda, por Stefano Vizioli. Ambas, no obstante, contaron con la propuesta escenográfica de Aldo Rossi.

La propuesta escenográfica de *Lucia di Lammermoor* es descrita por Rossi como un «esterno o un interno/esterno»⁸, un juego entre las construcciones ya existentes y la obra teatral. La puesta en escena queda condicionada por su condición de representación al aire libre y en un espacio no concebido con una finalidad teatral, un fortín renacentista. El edificio preexistente se integra en la propuesta escenográfica como parte activa del dispositivo teatral. Que Rossi describa un proyecto al aire libre como un espacio interno y a su vez externo, nos hace pensar que esta dicotomía no queda circunscrita solo al espacio de la representación, sino que va más allá de los límites del fortín.



Figura 3: Escenografía para *Lucia di Lammermoor*

La escenografía de Rossi para el montaje de la ópera de Donizetti está dividida en dos partes: por un lado, un muro a base de ladrillos grises y de formas rectas que da continuidad a las murallas del fortín y que acoge la vida íntima y privada representada en la ópera; por otro lado, la ciudad queda detrás del muro, la vida pública hecha de arquitecturas diversas y color pastel. En uno de los primeros esbozos de la escenografía, dibujado en los *Quaderni azzurri* de Rossi⁴, podemos comprobar cómo en este muro interior también había una escalinata integrada para hacer énfasis en la interioridad del proscenio, acompañada tan solo de una mesa de mármol y algunos tapices descoloridos.

En la ciudad teatral que hace de fondo de la escenografía se reconocen formas propias del imaginario rossiano: una estructura octogonal con un techo piramidal y coronada por una banderola parecida a la del Teatro del Mondo, la combinación de madera y ladrillos, los colores azul y amarillo, las ventanas cuadradas... Pero estas formas quedan recortadas en la ciudad real de Ravena. Los muros del fortín forman parte de la tragedia y Ravena se fusiona en el horizonte con el espacio de la representación. La continuidad entre interior y exterior es aquí un juego de planos y superposiciones teatrales y urbanas: la ciudad forma parte de la ficción teatral. El acontecimiento escénico es una pequeña porción de la representación total que implica a la ciudad entera, una extensión de la performatividad urbana en el entramado de la ciudad. Rossi consigue desplegar la idea de que todo es, en cierto modo, un ensayo teatral, una ficción.

El teatro no empieza y termina en la representación teatral, sino que sigue fuera del espacio y más aún en un proyecto

como este, en que el telón de fondo es la propia ciudad de Ravena. Ciertamente, el emplazamiento de esta puesta en escena, el fortín del siglo XV no podría haber sido más rossiano, en términos de utilización del pasado, la memoria y la continuidad entre escena y ciudad. El concepto de la memoria y la permanencia es clave para Rossi, ya que para él los espacios urbanos y arquitectónicos son capaces de evocar el recuerdo colectivo e individual de un pasado inconsciente que reaparece con fuerza. La memoria no depende de la monumentalidad sino de las experiencias vividas y acumuladas de manera inconsciente. Los monumentos, según Rossi, tenían la capacidad de propulsar las dinámicas urbanas para hacer florecer esta memoria, quizás olvidada con el tiempo⁸. A la manera de Walter Benjamin, Rossi pretende huir de la erudición arqueológica y museística del pasado para establecer vínculos con el presente que provengan de momentos fragmentarios que imágenes, objetos, edificios o sensaciones traigan de nuevo⁹.

Insertar la obra en el fortín de Ravena, con la ciudad de fondo, bajo el cielo estrellado permite sin duda establecer conexiones colectivas profundas con el pasado de la ciudad y el presente escénico de la vida de sus ciudadanos. Además, esta escenografía mantiene relaciones analógicas con las escenografías clásicas de la historia del teatro: la vista de la Atenas clásica como telón de fondo del Teatro de Dionisio o las escenografías fijas de teatros renacentistas como el Teatro Olímpico de Vicenza y cabe señalar que la escenografía de Rossi y la de Scamozzi mantienen una estrecha relación, principalmente, por la perspectiva forzada que conduce a un único punto de fuga. En el caso de Rossi, no obstante, la profundidad queda truncada por la estructura hexagonal, una de las más altas de la escenografía, que ocupa el espacio central. Más aún, a diferencia de la perspectiva forzada de Scamozzi que pretende conseguir un efecto de realidad e ilusión, la de Rossi no es una perspectiva matemática y remite directamente a las perspectivas distorsionadas de De Chirico, otro de los referentes habituales del imaginario rossiano¹⁰.

Acto II: *Madama Butterfly*, Ravena

La otra escenografía que hizo ese mismo año fue para el montaje de Stefano Vizioli de *Madama Butterfly*, estrenado también el 1986 en la Rocca Brancaleone. La propuesta escenográfica para este montaje es del todo distinta a la de *Lucia di Lammermoor*, aunque a su vez parecen ser complementarias. Rossi nos describe la propuesta como:

l'interno di una costruzione in legno molto semplice su tre piani. Rappresenta la sezione di una casa e in ogni camera ci sono oggetti o ricordi / spiccano tra l'esplicativo e il denotativo due grandi bandiere: americana e giapponese. Al lato, nella stanza contigua, vi è un cavallo di color giada, richiamo esotico ma anche giocattolo del bimbo. La sezione della casa è visibile alzando le grandi tele che fanno da facciata.⁵

La propuesta de Rossi es muy limpia, clara y transparente, pero al mismo tiempo con un fuerte componente simbólico que la propuesta anterior no tenía. La escenografía de *Lucia di Lammermoor* presenta, en cambio, un componente más urbano, más global en su concepción de la ciudad como ficción, sin interrumpir la continuidad entre teatro y vida. Ésta, por otra parte, tiene un componente más privado, más aséptico, y nos adentra en un mundo de repeticiones domésticas y de recuerdos infantiles. Estas dos escenografías funcionan como las dos caras de una misma moneda: una se despliega hacia lo colectivo, mientras que la otra se repliega hacia lo íntimo. En una fotografía aérea del festival, podemos observar cómo ambas se superponen formando una única entidad teatral. Además, cabe señalar que hay un hilo que conecta las dos: tal y como lo menciona Rossi, antes de empezar la obra, las aperturas en la sección del edificio que hacen de habitaciones están cubiertas por telas blancas que funcionan como fachada de la escenografía.

La fachada es entendida, pues, como una separación frágil que ni aísla ni protege del mundo de afuera; es un velo que podemos retirar para acceder y desvelar lo doméstico del interior. En lugar del clásico telón de terciopelo rojo, la idea de Rossi apuesta por estas telas blancas, débiles y casi transparentes, que se tambalean con el viento. En el caso de *Lucia di Lammermoor*, el espacio de la interioridad queda abierto al exterior, protegido y envuelto por la ciudad como un continuo devenir. Aquí, no obstante, el interior está aislado del hecho urbano, no queda protegido de ninguna manera ni por la arquitectura, ni por el entramado urbano, ni por el fortín que acoge la representación: el espacio escénico está ahí, a la vista de todo el mundo, separado solo por tres telas blancas que ofrecen una escasa protección. La soledad doméstica del personaje de *Madama Butterfly* se dramatiza en este interior frío que le recuerda la ausencia del marido que no está, que no ha llegado y que terminará por abandonarla.



Figura 4: Imagen aérea de las escenografías, superpuestas una delante de la otra, de *Lucia di Lammermoor* y de *Madama Butterfly*



Figura 5: Telas que cubren la escenografía de *Madama Butterfly*

En este sentido, esta escenografía es mucho más simbólica que la anterior; con mucho menos, el montaje pretende capturar la soledad y la espera de la protagonista: ningún mueble, ningún indicio temporal, escaleras que no llevan a ningún lugar... Solo algunos elementos destacan en el vacío del interior: un balancín en forma de caballo, una tetera, un pequeño altar budista, y nada más. El caballo de juguete, también habitual en el imaginario rossiano, hace presente la idea de un hijo que no será reconocido, así como la imposibilidad de avanzar: solo queda esperar.

El año 1986 fue especialmente fructífero para Rossi en el campo de lo escénico. Aparte de las dos escenografías, también proyectó el *Teatro domestico*, una instalación para la Trienal de Milán. Esta instalación es una estructura de manera que forma una especie de bloque de pisos de tres plantas, seccionado, del que podemos observar los interiores de tres viviendas, con sus muebles y la escalera que los conecta. Es una escena fija, pese a titularla como

teatro, sin vida, permanente en el tiempo. En este sentido, la escena del *Teatro domestico* se relaciona directamente con otra de las obsesiones de Rossi: las casas destruidas por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y de las que nos habla veinte años antes en *L'architettura della città*:

Chi ricorda la città d'Europa dopo i bombardamenti dell'ultima guerra ha di fronte a sé l'immagine di quelle case sventrate dove tra le macerie rimanevano ferme le sezioni dei locali familiari con i colori sbiaditi delle tappezzerie, i lavandini sospesi nel vuoto, il groviglio delle canne, la disfatta intimità dei luoghi. E sempre stranamente invecchiate per noi stessi, le case dell'infanzia nel fluire della città.¹¹

La visión de estos edificios devastados, con sus muebles y juguetes intactos, pero abandonados, nos devuelve a la escenografía de *Madama Butterfly*. Los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial reaparecen aquí con la vista de este interior minimalista, presidido por las dos banderas colocadas una al lado de la otra. Después de Hiroshima y Nagasaki, la visualización de estas dos banderas juntas permite una lectura que difiere de la propuesta de la obra original de Puccini, del año 1904. Además, Rossi no utiliza la bandera oficial de Japón, la bandera *hinomaru*, blanca con un disco rojo en el centro, sino que utiliza la *kyokujitsu-ki*, la bandera del sol naciente, que ha tenido siempre connotaciones militares y, después de la Segunda Guerra Mundial, ha sido asociada a la extrema derecha y a las fuerzas imperialistas niponas.



Figura 6: Escenografía para *Madama Butterfly*

En este sentido, la propuesta para *Madama Butterfly* reflexiona acerca del paso del tiempo, la espera, la destrucción y la violencia, todo mediante la pureza formal de la disposición del edificio y la desolación de los objetos aislados, sin vida, que permanecen más allá de los deseos de los personajes que habitan estos mismos espacios.

Entreacto: Il Palazzo, Fukuoka

Rossi, para el montaje de *Madama Butterfly*, quiso utilizar y referenciar analógicamente la tradición constructiva japonesa, tal y como él lo explicita: «Queste scenografie mi hanno dato l'occasione di rappresentare certi miei viaggi che tornano in alcuni disegni. Soprattutto gli interni giapponesi puliti e omogenei con colori interi, chiari, limpidi...»⁵. De este modo, Rossi dialogó con la tradición minimalista japonesa, el uso de la madera y con la tradición de las paredes de papel orientales, muy diferentes de las construcciones de piedra y ladrillo occidentales. De hecho, Rossi siempre se sintió atraído por la tradición oriental, y el 1987, un año después del diseño de esta escenografía, Rossi proyectó un hotel, Il Palazzo, en Fukuoka. Puede entenderse que la manera de concebir este edificio continúa la idea detrás de la escenografía de *Madama Butterfly* y su pensamiento teatral entendido como una manera de convertir en ficción la realidad y unificar definitivamente la vida y la representación.

Lo que llama más la atención de Il Palazzo es, ante todo, su fachada principal, ciega, que remite a un decorado escénico más que a un hotel real. De algún modo, su composición recuerda a las fachadas de cartón piedra de la *Strada Novissima* de la Bienal de Venecia de 1980¹². Además, la composición es muy parecida a la de la escenografía de *Madama Butterfly*: un ritmo de aperturas ciegas, sostenidas con pilares amplios, cilíndricos, que reinterpreta el clasicismo ilustrado que tanto gustaba a Rossi¹³. No obstante, cabe añadir que, en la memoria del proyecto, Rossi entiende que hay alguna cosa que conecta Fukuoka con otras ciudades europeas: «Fukuoka potrebbe appartenere a una famiglia di città come Napoli, Marsiglia, Barcellona. E non solo, e ovviamente, per il mare, il porto, i canali e quindi la loro situazione geografica, ma proprio per quella vita misteriosa, febbrile, notturna che le caratterizza»⁷.

Rossi sigue buscando, tipológicamente, analógicamente, qué formas, qué recuerdos, qué monumentos, qué experiencias, conectan las diferentes culturas y ciudades del mundo para encontrar qué hay de vida en ellos. La analogía rossiana es uno de los procedimientos más habituales del arquitecto milanés que consiste en establecer relaciones intertextuales mediante la repetición y la reducción: «L'analogia consente quindi, non solo di ricordare qualcosa, ma di ripensarlo e, attraverso la "riduzione", di coglierlo come qualcosa di vivo nelle sue possibili metamorfosi»¹.

Cuando piensa cuáles son las voces que hacen nacer el proyecto de Fukuoka, piensa en los canales de Trieste, en los colores de la naturaleza, en el budismo, en los *yatai* japoneses... y concluye:

Così sorgeva il progetto di Fukuoka e come tutti i grandi progetti si riferiva ad altre esperienze, altre dimensioni, altre voci. Quali voci? Forse solo a quelle dell'architettura: al demone dell'analogia che può unire il battistero di Parma al tempio del Buddha di Gifu, i canali di Trieste a quelli di Fukuoka. Ma anche voci più profonde, richiami, battute teatrali, oggetti dimenticati e questo crescere cercando nei punti cardinali l'assoluto come se si trattasse di un nostro singolare, il Sud, il Nord, l'Occidente, l'Oriente⁷.

De este fragmento nos llama la atención dos cuestiones: en primer lugar, que hable del demonio del procedimiento analógico, un demonio que lo lleva a la obsesión y del cual no se puede liberar. El razonamiento analógico está tan presente en este punto de su trayectoria intelectual que cada signo arquitectónico es el reflejo de una interrelación con otra cosa, tangible o no¹⁴. En segundo lugar, nos llama especialmente la atención que una de estas voces profundas que surgen de otra dimensión son los chistes teatrales de una vida que se repite y de los cuales *Il Palazzo* no puede escapar. De hecho, en el bar del hotel, El Dorado, una réplica de la fachada ciega encuadra la barra del bar y domina toda la sala. Interior y exterior vuelven a encontrarse⁴, vuelven a recordar la teatralidad de la vida social y pública, y la fachada de tamaño reducido sirve de escenografía, como lo es al mismo tiempo el edificio entero para la ciudad.



Figura 7: Imagen de *El Dorado*, el bar de Il Palazzo, Fukuoka



Figura 8: Póster, diseñado por Aldo Rossi, para *El Dorado*, el bar de Il Palazzo, Fukuoka. Podemos observar como Rossi remarca en el dibujo la idea de contener la fachada dentro del edificio

Acto III: *Elettra*, Taormina

Debemos esperar unos pocos años antes de que Rossi encare su siguiente proyecto escenográfico, hasta el 1992, cuando diseñó la escenografía, y también el vestuario, para la obra *Elettra* representada en las ruinas del teatro de Taormina. Es evidente que la significación especial de este escenario único tiene unas implicaciones para Rossi muy profundas desde un punto de vista histórico y de la monumentalidad que no aparecían de manera tan evidente en las propuestas escenográficas precedentes.

El julio de 1992, el aristócrata Gioacchino Lanza Tomasi le ofrece el encargo de diseñar la escenografía y el vestuario para la *Elektra* de Richard Strauss⁴, con dirección musical de Giuseppe Sinopoli y dirección de Giorgio Pressburger. El encargo emociona a Rossi⁴ y decide hacer una propuesta relativamente sorprendente: cubrir los restos del antiguo teatro con una escenografía que impidiera al espectador de ver las vistas de la costa siciliana. Rossi quiso reconstruir el patio del palacio de los Atridas de modo que se pudiese percibir su magnanimidad, al mismo tiempo que la decadencia inherente a toda arquitectura que quiera autopercibirse como monumental y perdurable.

La fachada del patio imita, no sillares ciclópeos de piedra, sino planchas de acero sostenidas con remaches que confieren al espacio un aire de modernidad industrial que no encaja con lo antiguo y clásico del teatro. La escenografía, al mismo tiempo, está decorada con esculturas de piedra, como la incrustación de la escultura que preside la Puerta de los Leones en la Micenas real, pinturas micénicas o una réplica enorme de la máscara dorada de Agamenón que observa todo lo que sucede en escena, al lado de una cabeza femenina, hecha de yeso policromado que representa Electra. La fachada del patio del palacio, al mismo tiempo, queda atravesado por una enorme grieta roja que sugiere la decadencia y la violencia de la sangre que marcará el destino de la estirpe de Atreo. En palabras de Lanza Tomasi, la escenografía de Rossi es «un'epifania del mondo antico oggi attraversata da un lampo di sangue»¹⁵.

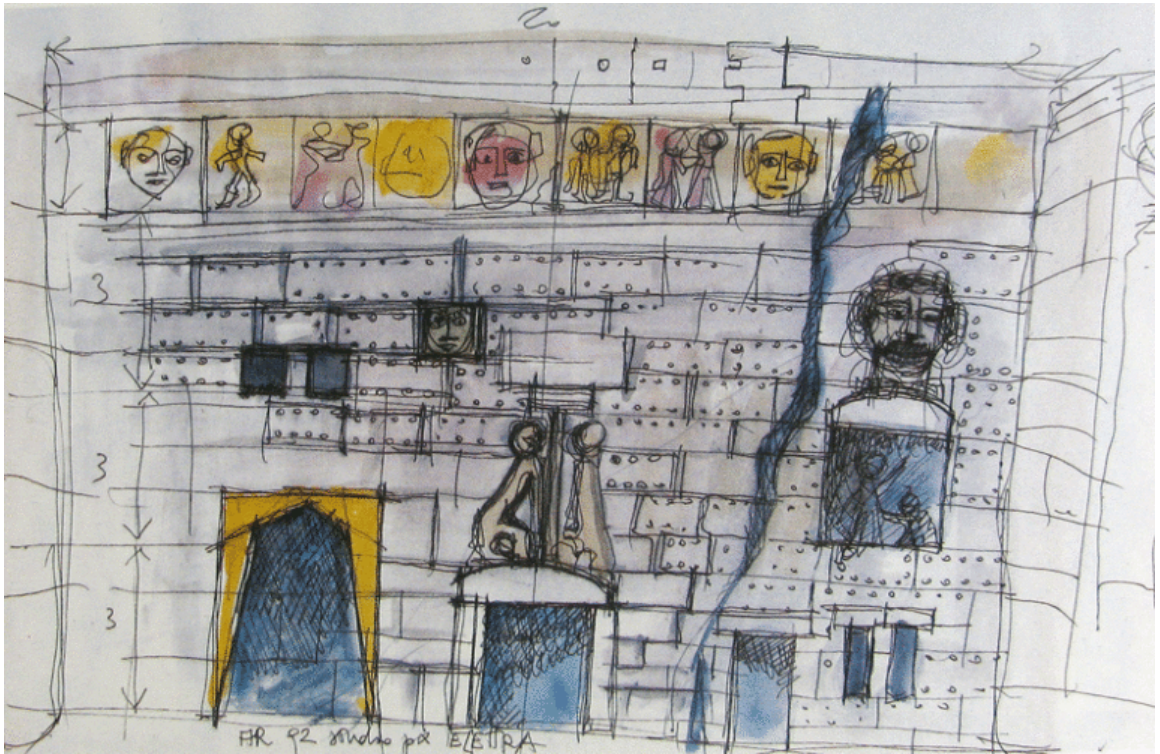


Figura 9: Esbozo para la escenografía de *Elektra*, Aldo Rossi

Parece que a la crítica especializada del momento no les gustó demasiado la propuesta de Rossi ni la dirección de Pressburger. La crítica musical Franca Cella escribió lo siguiente sobre el montaje:

Sconcerto per lo spettacolo di Aldo Rossi (scene e costumi) e Giorgio Pressburger (regia), con sonori «buih» nei sei minuti di applausi finali. Aldo Rossi è ritenuto colpevole di aver troppo chiuso la scena del Teatro Greco col ferreo Palazzo degli Atridi a Micene, corroso come una città in guerra, un ospedale, una fabbrica cadente¹⁶.

En esta misma línea se expresan el crítico Alfredo Gasponi de *Il Messaggero*, de Roma, o Paolo Gallarati de *La Stampa*, de Turín, ya que los dos destacan el desconcierto del público y la crítica con las propuestas de Rossy y de Pressburger¹⁷.

Sea como sea, Rossi escribió hasta tres versiones del texto en que presenta su escenografía, un texto denso más cercano

a la crítica literaria y a la mitografía que a la teoría de la arquitectura o a las características formales de un proyecto arquitectónico: una fusión lírica de conceptos, referencias y obsesiones de Rossi que muestra una compleja relación con la ópera y que, de algún modo, parece preocuparle más que las escenografías hechas hasta ese momento:

Così questa costruzione degli Atridi giunge a noi con la stessa gelosia, scarsa, obliqua storia. E io lo vedevo nel nostro mondo come noi vediamo la città dove viviamo; immense distruzioni, edifici sfacciati, miseria, confusione delle lingue. La maledizione de gli Atridi continua nella Los Angeles di *Blade Runner*, nella Manhattan di *Escape from New York* o nella Roma di Pasolini così come era continuata nella Londra di Shakespeare ma anche nei Docklands. Vedevo gli zingari rumeni accampati a centinaia attorno alla porta di Brandeburgo e l'architettura un tempo gloriosa dei re prussiani a sfondo bruciato di colonne annerite dalle guerre come dal fuoco dei profughi. E le grandi fabbriche abbandonate, cadenti, con crepe trasversali nella muratura e ferro, ruggine, macchine, vagoni, strumenti di cui abbiamo perso il senso o l'uso⁵.

En este fragmento, extenso pero iluminador, podemos comprobar la preocupación y la de Rossi por la destrucción de la arquitectura a lo largo de la historia y por cómo la Humanidad, desde Babel (mito por excelencia de la arquitectura y la confusión), continuará repitiendo y perpetuando la maldición de los Atreos. La violencia del mito de Electra, la guerra fratricida y las pasiones trágicas, es decir, la esencia humana, queda reflejada en las ciudades del pasado, el presente y el futuro. Rossi intenta decirnos que buena parte de la voluntad artística busca mostrar este espacio urbano y doméstico de venganza y muerte. Las referencias al cine distópico de ciencia-ficción y a la Roma pasoliniana, aparte de demostrar una vez más su amor por el séptimo arte¹⁸, son una muestra más de cómo esta obsesión abraza a todas las ramas de la historia del arte, que ya empieza en la Antigua Grecia, con la destrucción de Troya, que pasa por el Londres isabelino y llega hasta la destrucción urbana del neorrealismo italiano. Este imaginario común a las ficciones humanas se mezcla con la vida real de la violencia bélica, de la miseria industrial y de los rumanos acampados ante la monumentalidad de la puerta de Brandenburgo.

Rossi nos vuelve a enseñar con esta escenografía que el teatro tiene este deber con su sociedad y con la Historia: reconectar vida y ficción, pasado y presente, tragedia colectiva y tragedia íntima. La Puerta de los Leones nos ha llegado sin la cabeza de los animales porque el pasado nunca llega intacto, pero la mirada de Agamenón sobre los hechos representados, así como también sobre el público y el presente, es una losa el peso de la cual no podemos obviar.

El arquitecto milanés describe este palacio como un «palazzo/manicomio, o clínica. Clinica da cui usciranno i cadaveri»⁵. La idea de la clínica, del hospital, funciona para resolver también una problemática clásica del teatro griego y de la preceptiva aristotélica: el decoro. Según el buen hacer del teatro antiguo, los asesinatos no deben mostrarse sobre el escenario, deben ocurrir fuera de la vista de los espectadores*. Pese a que la propuesta de las camillas de hospital, que trasladan los muertos ensangrentados, no gustó demasiado a los críticos, Rossi demuestra conocer ampliamente el teatro clásico y, de hecho, él mismo nos lo explica: «Nell'antica Grecia vi era una macchina per questo; oggi nell'ignoranza di questa macchina ho pensato che essi usciranno su binari sopra lettini con bende insanguinate tanto fu cruenta la morte. Ma in modo altrettanto cruento finì il re di Micene»⁵. Entendemos que la máquina a que se refiere Rossi es el dispositivo escénico llamado *ekkyklema*, una plataforma de madera con ruedas que salía de la puerta del fondo de la escena el asesino inmovilizado en la actitud del crimen y con la víctima a sus pies¹⁹. Con todo, vemos que Rossi no se limita, en tanto que arquitecto, a hacer simplemente una escenografía, sino que participa de una manera más o menos directa en la configuración de la puesta en escena y que toma decisiones que afectan la dirección del espectáculo.

La representación de la maldición de la familia de Agamenón, la destrucción de la arquitectura como una constante artística en Occidente o las grietas sangrantes que lo pervierten todo parecen alinearse con una concepción de la obra rossiana basada en la melancolía como eje interpretativo de la misma y que tantos críticos se han encargado de afianzar, pero en el texto de presentación Rossi ofrece unas líneas más luminosas o esperanzadoras que contradicen esta concepción:

Questi sono gli elementi per la costruzione degli Atridi che alla fine non sarà altro che un muro di paura, un manicomio, l'ultima clinica. Ma anche sorgerà una bellezza sconosciuta nella notte di Taormina, nella terra di Sicilia circondata dal mare degli dei e degli eroi. Sono queste pietre della Magna Grecia, della Sicilia, del Mar greco che come un sogno tra virtù e peccato hanno costruito questi disegni⁵.

La finalidad del teatro también es ésta: una finalidad estética, transformadora del mundo y la realidad. El destino de los Atridas no cambiará, ni el destino de Los Ángeles o de Roma, pero sí que la representación de los hechos bajo esta escenografía busca un cambio, una catarsis. Una catarsis que sea la consecuencia de la belleza de los hechos representados en Taormina. Fijémonos en cómo Rossi habla en abstracto de la arquitectura, de la tragedia, de la historia, pero al final conecta de forma clara con la noche de Taormina, con el presente inmediato de la representación que se vincula con los espectadores, en la isla y, por extensión, en todas las tierras bañadas por el Mediterráneo.

Parece que Rossi aprovecha la mala crítica del espectáculo para hacerse suyas las invectivas y reivindicar, bajo la luz de los artículos en la prensa, una nueva perspectiva sobre el montaje. El milanés recoge en sus cuadernos azules una de las críticas que le hicieron y valora lo siguiente:

Un critico di un giornale siciliano ha scritto che la scenografia era come una tappa della mia architettura / era un'architettura post-atomica. Purtroppo non ho il testo e il nome del critico ma il termine «post-atómico» era veramente una scoperta. La facciata del palazzo degli Atridi sembra coprire le rovine di una città sopravvissuta alla distruzione. Le aperture senza ordine della facciata sembrano portare, o meglio essere l'uscita, di un groviglio di cunicoli, scale, rovine, ecc. dove l'umanità sopravvive⁴.

De algún modo, que Rossi cubriese las ruinas del antiguo teatro griego de Taormina adopta un sentido, con esta condición simbólicamente postapocalíptica que le echan en cara los críticos, que no sabemos si el propio Rossi había previsto. El teatro, el edificio, las mismas ruinas hacen de muro de contención de esta misma destrucción y lo que oculta detrás de la escenografía aparece en el prosenio mediante las aperturas en la fachada del palacio. Esta conexión mediante puertas, escaleras y túneles enlaza la representación y la ruina con el presente real de Taormina, un lugar donde la humanidad siempre termina por sobrevivir.



Figura 10: Escenografía para *Elettra* en el teatro de Taormina, Aldo Rossi

Acto IV: *Raymonda*, Zúrich

La última escenografía que diseñó Rossi fue para el ballet *Raymonda* estrenado el 1993 en la Opernhaus de Zúrich. El lenguaje de la danza, del ballet, diferente del de la ópera, permite a Rossi plantearse una concepción más abstracta y onírica de los hechos que se desarrollan en la fábula.

La trama nos habla de un triángulo amoroso entre Raymonda, su prometido, el francés Jean de Brienne, y el sarraceno Abderramán, en el contexto de las cruzadas europeas medievales, aunque a Rossi no parece demasíado interesarle los hechos narrados sino la dimensión «onírica, evocativa, ambigua (*mehrdeutig*)»⁵ de la historia. De hecho, el final triunfal del francés en un duelo a muerte con el sarraceno y la celebración pomposa de las nupcias entre los dos personajes prometidos no parece del todo relevante para Rossi: «Dopo Raimonda il personaggio più importante è certamente il Saraceno, mentre il personaggio del Francese è insignificante: Raimonda si unisce con lui come per un destino coatto, la sua follia diventa ragionevole nel respingere la passione»⁵.

El arquitecto diseña tres escenas distintas para ilustrar la historia. La primera es una estructura vacía de un enorme edificio rojo que trae a escena algunas de las formas y tipologías clásicas de Rossi, como el cono truncado del centro residencial Barialto en Bari, o el cubo con ventanas cuadradas del cementerio de Módena. Esta escenografía busca, según Rossi, crear un espacio hostil que no pueda ser habitado: «la prima scena è costruita da un edificio complesso, un tempio, una fabbrica, un carcere, un manicomio. Perché la vita di Raimonda si svolge in uno spazio che ignora la dimensione della residenza, anche se la residenza fosse un palazzo»⁵.



Figura 11: Escenografía de la primera parte de *Raymonda*, Aldo Rossi

En la segunda escena, el escenario queda cubierto por una tela blanca con el mismo edificio dibujado, ahora en azul. Es el momento de la llegada del sarraceno a la corte y del sueño profético de Raymonda. La escena, por tanto, se vuelve más onírica, como una niebla que aleja el edificio y los desmaterializa y, pese a que Raymonda vive este sueño como una pesadilla, para Rossi significa, quizás, que Raymonda siente un deseo que no puede consentir: la pesadilla de un amor o un amor experimentado desde el miedo⁵.



Figura 12: Telón pintado de fondo para la segunda parte de *Raymonda*, Aldo Rossi

La última escena culmina la obra con la aparición a escena de una pirámide, tipología fundamental, de piedra maciza en la que, en un principio, se celebra el amor triunfal entre Raymonda y el francés, su prometido. No obstante, la construcción funeraria es pesada y consistente, punta de fuga del escenario, la representación directa de la huella de Abderramán, ahora ya muerto, en la conciencia y la realidad onírica de Raymonda: «È scomparso il grande edificio, è scomparso tutto. [...] Il suo tentativo di essere ragionevole nell'accettare l'amore del Francese si frantuma nel finale; all'interno della piramide, come nelle pietre delle indovine, ricompare il fantasma del Saraceno»⁵.



Figura 13: Escenografía para la tercera parte de *Raymonda*, Aldo Rossi

Con este último acto de la escenografía, Rossi puede activar el mecanismo de un tiempo ausente, un tiempo que está parado, no forma parte del mundo. Esta historia ambigua y onírica se desarrolla en un tiempo abstracto, paralizante:

Raimonda non sembra avere una patria che non stia nel sogno. [...] Raimonda si muove in uno spazio illimitato, come illimitato è il suo tempo. Il suo tempo è certamente preclassico ma la cronologia di Raimonda non può essere scritta perché non ha un inizio e quindi non può avere una fine⁵.

Como explica el mismo Rossi, no hay una relación cronológica causal, ni tampoco una progresión espacial. Todo ocurre en un tiempo preclásico, el tiempo de las pirámides, y es su tarea principal como escenógrafo poner esto de manifiesto: «Ed è la parte dello scenografo perché meglio risplendano i corpi flessuosi dei ballerini che circondano Raimonda, il suo corpo senza tempo eppure lucido dal tempo come le pietre, il suo corpo come un abisso. Bella e impossibile»⁵.

Este tiempo del teatro y de la escenografía, no obstante, no queda recluido dentro del edificio teatral. Como hemos visto, a Rossi le preocupa la disolución de la frontera entre interno y externo, entre vida y ficción; se preocupa por dar una continuidad entre el tiempo de la representación y el tiempo de la vida real, y entiende que la ciudad entera es la escenografía de una representación mucho más vasta, la arquitectura como telón de fondo de la vida, de este *theatrum mundi*. El mismo año que Rossi proyecta la escenografía de *Raymonda*, ideó también un complejo turístico en Gyeongju, en Corea. Un enorme proyecto monumental, de excesiva volumetría, que buscaba caracterizar el proyecto como una acrópolis entre las construcciones tradicionales coreanas⁷.

El proyecto parte directamente de la escenografía de *Raymonda*, porque es exactamente el mismo palacio de la primera escena del ballet, pero magnificado e introducido en el lejano Oriente, el imaginario exótico de donde proviene un Abderramán deslocalizado y orientalizado. Pero lo que nos parece relevante es que, efectivamente, Rossi concibe la escenografía como una arquitectura real y la arquitectura real, como escenografía: «Come in altri casi, la scenografia

è utile per capire questi progetti ed è utile paradossalmente perché non è scenografia, ma piuttosto conclusiva di un mondo costretto in limiti reali»⁷.

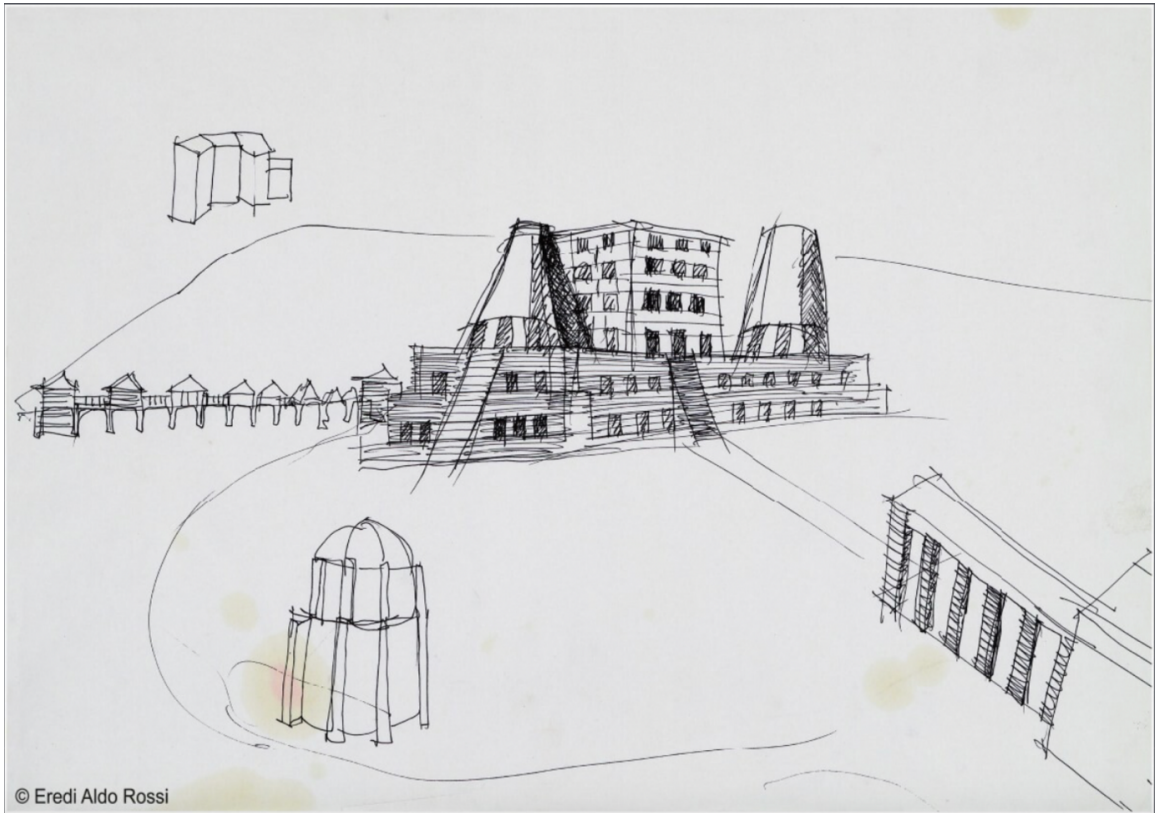


Figura 14: Esbozo del proyecto para un complejo turístico en Gyeongju, Aldo Rossi

ÚLTIMO ACTO: A MODO de CONCLUSIONES

Las escenografías de Aldo Rossi, desarrolladas entre 1986 y 1993, no deben entenderse como episodios aislados dentro de su trayectoria arquitectónica, o como un capricho artístico ajeno al oficio que le es propio. Son, sin duda, una extensión coherente de su pensamiento sobre la ciudad, la memoria y la teatralidad. En cada uno de estos proyectos, desde *Lucia di Lammermoor* y *Madama Butterfly* hasta *Elettra* y *Raymonda*, Rossi pone en práctica una reflexión profunda sobre la relación entre el espacio arquitectónico y la acción humana, entre el habitar y el representar.

El análisis conjunto de sus escenografías permite reconocer una constante: la disolución de los límites entre arquitectura, perdurable y permanente, y performatividad, efímera y transitoria. Rossi convierte el espacio teatral en una metáfora de la ciudad, y la ciudad, a su vez, en una escenografía perpetua del hecho humano. Asimismo, las escenografías de Rossi revelan una preocupación constante por el tiempo: el tiempo histórico, el tiempo de la representación y el tiempo de la experiencia. En ellas, el pasado y el presente se confunden; lo real y lo imaginario se superponen en un juego de espejos que prolonga toda una conceptualización de la arquitectura.

En definitiva, su trabajo escenográfico confirma que la arquitectura, para Rossi, no es solo una construcción, sino también un acto de ficción, una forma de pensamiento que busca reconciliar la vida y su representación. El teatro no es un paréntesis en su obra, sino su síntesis: el lugar donde la ciudad, la memoria y la ficción encuentran una forma común. Como afirma Rossi en *Autobiografía científica*: «Il teatro è molto simile all'architettura perché riguarda una vicenda; il suo inizio, il suo svolgimento e la sua conclusione. Senza vicenda non vi è teatro e non vi è architettura»⁶.

BIBLIOGRAFÍA

1. PORTOGHESI, Paolo. *Aldo Rossi. Il teatro e la città*. Sagep Editori, 2021.
2. ONANER, Can. *Aldo Rossi architecte du suspens*. MetisPresses, 2016.
3. SEIXAS LOPES, Diogo. *Melancholy and Architecture on Aldo Rossi*. Park Books, 2015.
4. ROSSI, Aldo. *I quaderni azzurri*. Electa; The Getty Research Institute, 1999.
5. *Aldo Rossi. Teatri*. edited by CELANT, Germano, Skira, 2012.
6. ROSSI, Aldo. *Autobiografia scientifica*. Il Saggiatore, 2009.
7. *Aldo Rossi. Tutte le opere*. edited by FERLENGA, Alberto, Mondadori Electa, 2019.
8. GHIRARDO, Diane. *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*. Yale University Press, 2019.
9. BOYER, M. Christine. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. The MIT Press, 2008.
10. PORTOGHESI, Paolo. "Proyectos recientes de Aldo Rossi: el Teatro del Mondo." In *Aldo Rossi*, edited by FERLENGA, Alberto, Ediciones Serbal, 1992.
11. ROSSI, Aldo. *L'architettura della città*. Il Saggiatore, 2018.
12. SZACKA, Léa-Catherine. "The 1980 Architecture Biennale. The Street as a Spatial and Representational Curating Device." *OASE*, 2012, no. 88, pp. 14-25.
13. LAMPARIELLO, Beatrice. *Le forme del razionalismo esaltato*. Quodlibet, 2017.
14. ROSSI, Aldo. "La ciudad análoga." *2C: Construcción de la ciudad*, 1975, no. 2, pp. 8-11.
15. DEL CORONA, Marco. "Sinopoli a Taormina." <http://www.giuseppesinopoli.com/sinopoli-a-taormina/>
16. CELLA, Franca. "A Taormina letti d'ospedale e acrobati per l'Elektra di Strauss." <http://www.giuseppesinopoli.com/a-taormina-lelektra-di-strauss/>
17. *Opera '93. Annuario dell'opera lirica in Italia*. edited by PUGLIARO, Giorgio, Edizioni di Torino, 1993.
18. SKANSI, Luka. "Ornamento e delitto: un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri e Franco Raggi." In *La lezione di Aldo Rossi*, edited by TRENTIN, Annalisa, Bononia University Press, 2008, pp. 260-265.
19. NAVARRE, Octave. *Las representaciones dramáticas en Grecia*. La pajarita de papel, 2020.

FUENTES de LAS IMÁGENES e ILUSTRACIONES

1. *The Lighthouse Theatre with Two Scenes*, Aldo Rossi (1988). Fuente: Cortesía de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.
2. Arco triunfal en Galveston, Aldo Rossi. Fuente: FERLENGA, Alberto (ed.), *Aldo Rossi. Tutte le opere*. Milano: Mondadori Electa, 2019, p. 176.
3. Escenografía para *Lucia di Lammermoor*. Fuente: CELANT, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*. Milano: Skira, 2012, p. 126-127.
4. Imagen aérea de las escenografías, superpuestas una delante de la otra, de *Lucia di Lammermoor* y *Madama Butterfly*. Fuente: FERLENGA, Alberto, «The Theaters of the Architect», *Perspecta*, 1990, vol. 26, p. 192.
5. Telas que cubren la escenografía de *Madama Butterfly*, Aldo Rossi. Fuente: CELANT, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*. Milano: Skira, 2012, p. 133.
6. Escenografía de *Madama Butterfly*. Fuente: Cortesía de Stefano Vizioli.
7. Imagen de *El Dorado*, el bar de Il Palazzo, Fukuoka. Fuente: CELANT, Germano; Huijts, Stijn (eds.), *Aldo Rossi: Opera Grafica*. Milano: Silvana Editoriale, 2015, p. 184.
8. Póster diseñado por Aldo Rossi para *El Dorado*, el bar de Il Palazzo, Fukuoka. Fuente: Aldo Rossi Fonds Collections Centre Canadien d'Architecture, Montréal. ©CCA.
9. Esbozo para la escenografía de *Elettra*, Aldo Rossi. Fuente: Cortesía de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi
10. Escenografía para *Elettra* en el teatro de Taormina, Aldo Rossi. Fuente: ROSSI, Aldo, «Scenografía e costumi per *Elettra*, Taormina, 1992», *Zodiac*, marzo-agosto de 1993, núm. 9, p. 246.
11. Escenografía para la primera parte de *Raymonda*. Fuente: CELANT, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*. Milano: Skira, 2012, p. 179.
12. Telón pintado de fondo para la segunda parte de *Raymonda*, Aldo Rossi. Fuente: Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*. Milano: Skira, 2012, p. 180.
13. Escenografía para la tercera parte de *Raymonda*. Fuente: Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*. Milano: Skira, 2012, p. 181.
14. Esbozo del proyecto para un complejo turístico en Gyeongju, Aldo Rossi. Fuente: Fondazione MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo – Collezione MAXXI Architettura, Roma; ©Eredi Aldo Rossi.