

The Urban Dimension of the Monument in Aldo Rossi. Images from a Postcard by Adolf Loos

The text studies the presence of the monumentality in the city construction in the work of Aldo Rossi, which begins with his visit to Moscow in 1951 and has a continuity in his reading of the work of Adolf Loos.

The hypothesis proposed by the study, is to demonstrate that this comprehension of monumental architecture in Rossi, that we find in the Loos projects for Vienna between 1909 and 1912, helps us to understand a view of the city that these authors share and whose construction they define from another kind of monumentality.

Keywords: Adolf Loos, Aldo Rossi, 20th century architecture, History of Europe

El texto analiza la comprensión de lo monumental en la construcción de la ciudad en la obra de Aldo Rossi, que inicia en su visita a Moscú en 1951 y que desarrolla con la lectura de la obra de Adolf Loos.

La hipótesis que propone el estudio es demostrar que esta lectura de la arquitectura monumental en Rossi, y que en Loos encontramos en sus proyectos para Viena, entre 1909 y 1912, nos ayuda a entender la mirada sobre la ciudad que comparten estos autores, cuya construcción definen desde "otra" monumentalidad.

Palabras clave: Adolf Loos, Aldo Rossi, arquitectura del siglo XX, Historia de Europa

Manuel Ferrer
Sala

La dimensión urbana del monumento en Aldo Rossi

Imágenes de una postal de Adolf Loos

DOI: 10.20868/cn.2022.4981

«Hace poco tiempo, un amigo me envió una postal desde Moscú en la que aparece la Universidad a la luz verde y azul del prado y del cielo, y al verla he notado, con alegría, que esos edificios son auténticos monumentos, capaces de adecuarse al carácter festivo que tiene toda postal turística».

A. Rossi, *Autobiografía científica*

En 1951, Aldo Rossi visita Moscú con una delegación del Partido Comunista Italiano (PCI). Rossi, que había iniciado los estudios de arquitectura en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán en 1949, empieza a militar en aquellos mismos años en el PCI, y este viaje a Moscú es una actividad vinculada a su militancia política, como comenta en la *Autobiografía científica*.¹

«Alrededor de mis 20 años fui invitado a la Unión Soviética. Era un tiempo particularmente feliz, en el que se unía la juventud con una experiencia entonces singular. Todo lo ruso me gustaba, tanto las ciudades antiguas como el realismo socialista, la gente como el paisaje. La atención que presté al realismo socialista me sirvió para desembarazarme de toda la cultura pequeño-burguesa de la arquitectura moderna. Prefería, frente a ella, la alternativa de las grandes calles moscovitas, la dulce y provocadora arquitectura del metro y de la Universidad, en las colinas de Lenin. Veía cómo el sentimiento se mezclaba con la voluntad de construir un mundo nuevo: esto es lo que respondo ahora a los muchos que me preguntan sobre el significado que tuvo para mí aquel periodo (Rossi 1984: 51)».

El interés por la arquitectura soviética de la segunda posguerra que Aldo Rossi todavía comenta en 1981 en la *Autobiografía científica*, con motivo de la visita a Moscú de 1951, no puede ser visto como circunstancial. A pesar de lo que señalan algunos autores (Malco-

vati 2014), no se trata de un episodio temporal que responde a una experiencia vinculada únicamente a su posición ideológica sino a una primera lectura de lo monumental en la conformación de la ciudad que está presente en sus primeros años de trabajo y que tiene continuidad en el estudio de la obra de Adolf Loos.

Aldo Rossi nos señala dos temas importantes al comentar la postal de la Universidad Estatal de Moscú que ha recibido de un amigo, a saber: primero, el reconocimiento del edificio de la Universidad de Moscú, como 'monumento' y, segundo, que la postal que recibe es un documento con capacidad para transmitir una experiencia individual (figura 1).²

La referencia de Aldo Rossi a la importancia del edificio de la Universidad Estatal de Moscú forma parte de esta reivindicación de

Figura 1. Lev V. Rúdnov, Universidad Estatal de Moscú, 1958. Postal

Profesor asociado del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura, ETSAB-UPC.

Arquitecto por la ETSAB (1987) y Doctor en arquitectura por la misma escuela con una tesis sobre la cultura centroeuropea del periodo de entreguerras (1995).



la arquitectura soviética de la segunda posguerra que se encuentra en diversos párrafos de la *Autobiografía científica*.

«Así he aprendido a mirar a las ciudades, con ojo arqueológico o quirúrgico. Detestaba el moderno esteticismo tanto como cualquier revival formalista. Por eso he dicho que la experiencia de la arquitectura soviética había eliminado es mi todo residuo pequeño burgués de la arquitectura moderna (Rossi 1984:98)».

En el número 0 de la revista *2C construcción de la ciudad*, publicada en 1972, se transcribe una entrevista a Aldo Rossi hecha en el mes de febrero de aquel año. En esta conversación, Rossi se refiere a las columnas de la casa en la Michaelerplatz, desde esta posición al margen de cualquier formalismo que él mismo reclama:

«Sabéis, por ejemplo, que este tipo de historia de la arquitectura, que yo llamo moralista, había dicho que las columnas de la casa de Adolf Loos en la Michaelerplatz de Viena habían sido añadidas por los nazis, porque Adolf Loos era un arquitecto moderno y por lo tanto no podía poner columnas en sus edificios. Aquí el fanatismo se convierte en ignorancia. El hecho de introducir columnas en su arquitectura es uno de los temas de fondo en la poética de Adolf Loos, una poética muy compleja, acaso con puntos de ambigüedad, pero que forma parte de su personalidad artística (Rossi 1972: 8)».

Este fragmento de la entrevista a Rossi del primer número de la revista *2C* es de gran ayuda para situar el presente análisis en las múltiples aproximaciones al autor italiano: este escrito no analiza la presencia autónoma de la 'forma columna' que apreciamos en algunos de sus proyectos, como la columna del monumento de Segrate, o en alguno de sus escritos, como la columna de Filarete en Venecia que comenta en la *Autobiografía científica* (Rossi 1981), que analizan algunos autores (Caja 2017). Tampoco tiene la voluntad de aproximarse al concepto de monumento que encontramos en *La arquitectura de la ciudad*, desde la teoría de la permanencia o de los monumentos como «signos de una voluntad colectiva» (Bonfanti 1992).

Se trataría de mostrar, en esta primera mirada de Aldo Rossi a los grandes edificios que encuentra en su visita a Moscú, el reconocimiento de una arquitectura capaz de organizar lo urbano desde una cierta monumentalidad.

Aldo Rossi, lector de Loos

Aldo Rossi enumera en uno de sus *quaderni azzurri*, de 1981, las cuatro ocasiones en que se ha acercado a la obra de Adolf Loos: «È questo il quarto scritto sul AL (Casabella, Zanichelli, MIT e ora)» (Rossi 1999 Q30). Rossi se refiere al borrador del texto que, finalmente, será la introducción del libro de Benedetto Gravagnuolo sobre Loos y que, efectivamente, será su último texto sobre el autor austriaco (Gravagnuolo 1988).

Aldo Rossi, que siempre se ha considerado discípulo de Loos, publica su primer texto sobre este autor en 1959, en el número 233 de *Casabella-continuità*, dedicado integralmente al arquitecto austriaco. Rossi sitúa cronológicamente este texto con sus primeras lecturas de un libro de Loos.³

«Mi libro favorito era, sin duda, el de Adolf Loos, en cuya lectura y estudio me introdujo Ernesto N. Rogers, a quien bien puedo llamar maestro; alrededor de 1959 leí a Adolf Loos por vez primera, en la bonita edición de Brenner Verlag que Rogers me había dado (Rossi 1984: 58)».⁴

Figura 2. Portada del libro de Ludwig Münz, 1956. Adolf Loos. Milano: Il Balcone.

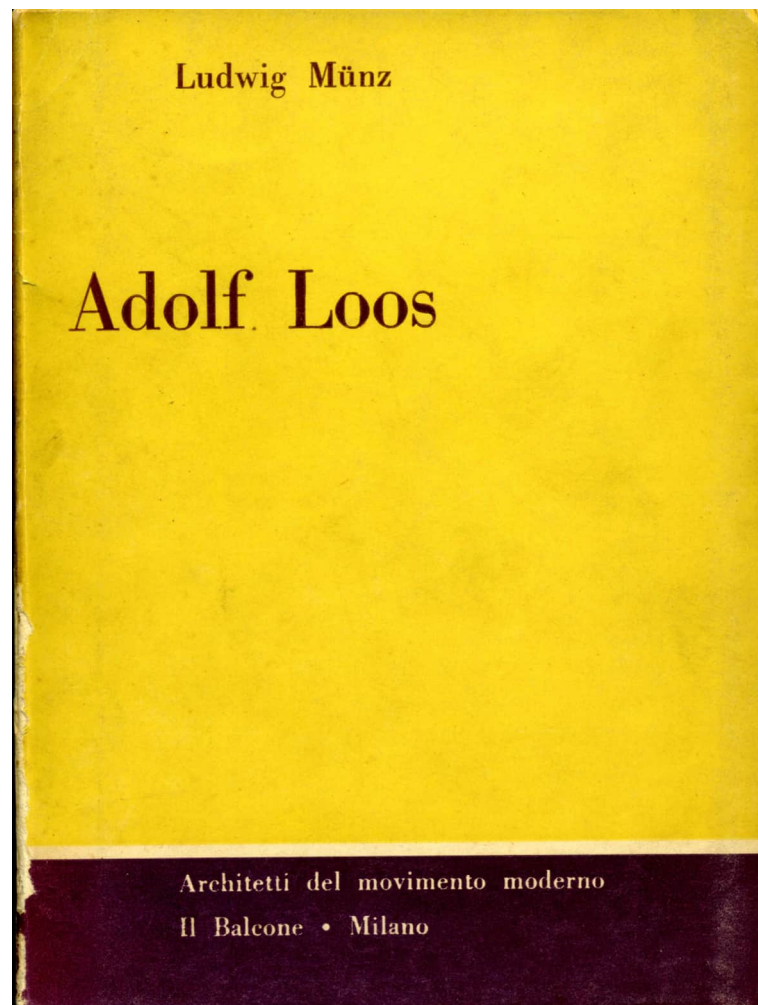


Figura 3. Bunker Hill Monument, Charlestown, Massachusetts. Postal. Albertina Museum, Viena, Adolf Loos Archiv (ALA2668).



Probablemente, la referencia autobiográfica de Rossi sea exacta, lo que no excluye el conocimiento que ya tenía en aquel momento de Loos por un libro de Ludwig Münz, que había publicado en 1956 la editorial *Il Balcone*, de Milán. Se trata del volumen 16, 'Adolf Loos', de la colección *Architetti del movimento moderno*, dirigida por Ernesto N. Rogers, Lodovico Belgiojoso, y Enrico Peressutti (figura 2). Un volumen que se encuentra en la biblioteca de Aldo Rossi y que es uno de los textos fundamentales que da a conocer al arquitecto austriaco a su generación.⁵

La publicación del texto de Münz en esta colección, en 1956, es relevante porque muestra el interés del grupo editor de *Casabella-continuità* por Adolf Loos y, además, porque uno de los elementos que Münz señala en su texto es recogido por Aldo Rossi en 1959. Se trata de una postal del monumento

de Bunker Hill, en Charlestown, Massachusetts, que se conserva en el Adolf Loos Archiv (figura 3).⁶

La cita y el comentario a esta obra las recoge Rossi del libro de Ludwig Münz, algo que también confirma que el conocimiento de la obra de Adolf Loos por parte de Aldo Rossi se produce con la lectura del libro de Münz, antes que con la lectura de un texto original del arquitecto vienés, como apreciamos en su escrito de 1959.⁷

«Y siguiendo con la experiencia americana recuérdese la obra de Sullivan con sus grandes superficies, sus oscuros bloques de piedra, y aquella obra extraordinaria que por muchos motivos estaba destinada a impresionarlo de manera particular: el monumento Bunker-Hill de Charlestown, de 1843, cuya fotografía Loos guardó celosamente entre sus papeles. Es sorprendente, a propósito de esta



obra que recuerda a los tratadistas franceses del siglo XVIII, que Loos, como nos asegura Münz, no conociese la obra de Ledoux (Rossi, 1989: 26).⁸

La presencia del clasicismo en la obra de Loos es uno de los temas objeto de atención de Aldo Rossi en este artículo de *Casabella-continuità*, concretamente, el proyecto para el concurso del *Chicago Tribune*, de 1923, un edificio de carácter monumental que tiene la forma de una columna dórica. Aldo Rossi cuestiona la naturaleza de la propuesta de Loos, sobre todo, desde esta presencia del clasicismo en un edificio de carácter monumental.

«Tampoco aquí podemos juzgarla como arquitectura, pero podemos criticar su concepción; y es sin duda alguna una concepción monstruosa donde el motivo de la columna clásica, que por lo general está incluido en una lógica pureza, se convierte en el oscuro anhelo de una dimensión barbárica, opresiva, que niega el mundo moderno. Incluso su desprecio por cualquier elaboración gráfica que normalmente es el signo más conmovedor de su estilo, aquí sólo es signo de una violencia algo grotesca (Rossi 1989: 32)».

Si en aquel texto, Rossi percibe un elemento crítico en el proyecto de Chicago, en la *Autobiografía científica*, unos veinte años más tarde, se acerca a interpretaciones como la Joseph Rykwert (1999), donde la lectura sobre el carácter monumental del edificio y su recreación de lo griego es distinta, al

apreciar «hasta qué punto el proyecto para el concurso del *Chicago Tribune*, de Adolf Loos, es una interpretación de América y no, como se ha dicho, un *divertissement* vienés (Rossi 1984: 92).⁹

Y en el texto, ya citado, que Rossi comenta en los *quaderni azzurri*, en 1981 y que conforma la introducción al libro de Gravagnuolo sobre Loos, que se publica ese mismo año, Rossi insiste en este carácter del proyecto para Chicago.

«Es un entusiasta de la Exposición de Chicago (lástima que no haya visto los grandes edificios, casi ruinas modernas, de la Exposición de San Francisco), ama el connubio o la superposición de estilos y materiales, de ingeniería e historia; todo esto influirá en su edificio quizá más importante, la torre o gran columna dórica del 'Chicago Tribune'. Este artista tan personal, enraizado ciertamente en la cultura centroeuropea pero destinado a superarla y sobrepasarla en el curso de su vida, comprende también y a través de la experiencia americana que la gran obra de arte vuelve a ser colectiva; el sentido de sus monumentos, del Panteón al Empire State Building, se halla la comprensión global.

La postal de Bunker Hill de Charlestown encontrada entre sus papeles no es muy distinta de las que los emigrantes mandaban desde los EEUU, ni la postal del Panteón que mandan los turistas es distinta del monumento eterno de los escritos de Adolf Loos (Rossi 1988: 15)».

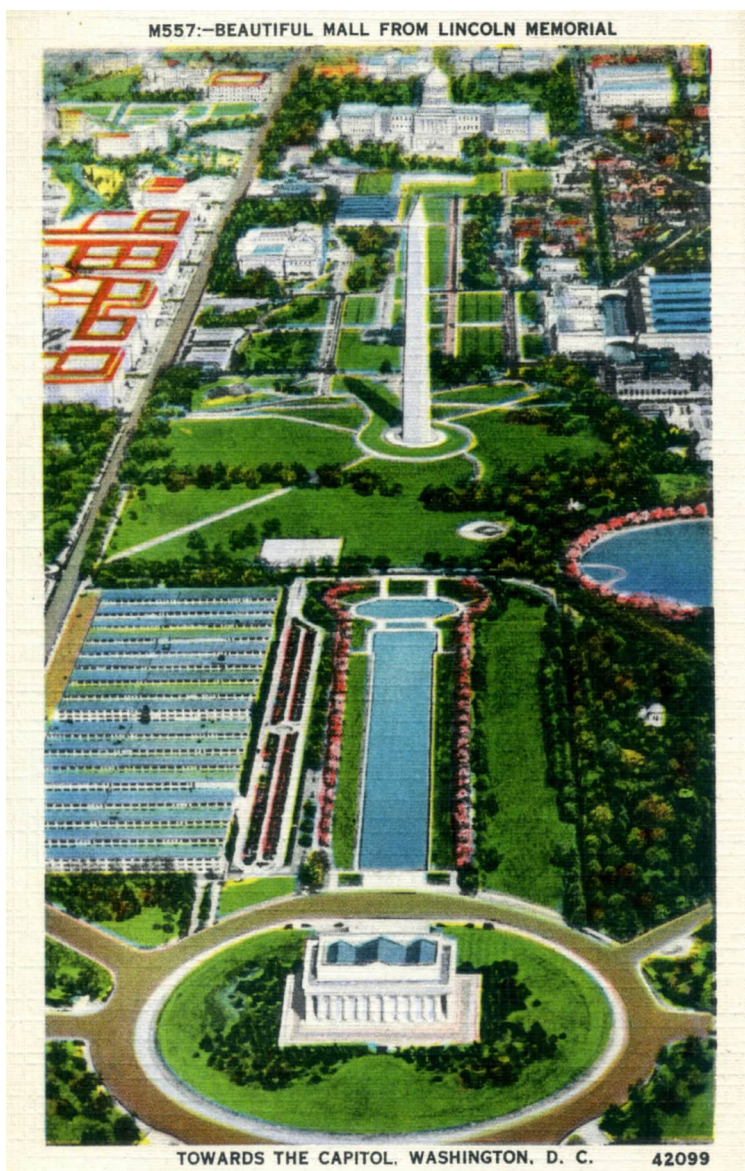
Figura 4. Bird's-eye view of the world's fair grounds and buildings (Martin 1893)

De nuevo, el proyecto del *Chicago Tribune* como objeto de referencia en la obra de Adolf Loos y, también aquí, Rossi comenta la postal de Bunker Hill, como en 1959, pero esta vez no tanto para vincularla con su obra si no para señalar su valor como testimonio de una experiencia personal.

Una postal de Adolf Loos

Adolf Loos visita Estados Unidos entre 1893 y 1896. Loos llega a Nueva York en el verano de 1893, se desplaza a Filadelfia para visitar a sus familiares, desde donde visita Chicago, con motivo de la exposición universal que se inaugura en aquella ciudad el 1 de mayo de 1893. En 1894, se desplaza a Nueva York, donde consigue diversos trabajos para poder sobrevivir; ciudad que abandona en la primavera de 1896 para volver a Europa, con escalas en Londres y en París.¹⁰

Figura 5. Vista del Lincoln Memorial y el Monumento a Washington. Washington DC. Postal



En realidad, Loos percibe en la Feria Internacional de Chicago la capacidad de los obeliscos como elementos ordenadores del conjunto, como el que se sitúa al sur del gran canal del conjunto, entre al Palacio de la Agricultura y el de la Maquinaria (figura 4) y su importancia en la organización del espacio público de las principales ciudades americanas que Werner Hegemann recoge en su libro *American Vitruvius*. Hegemann señala este aspecto tomando Washington como paradigma, desde la ordenación de estos ejes que se contempla en el plan para la ciudad de 1887:

«El plan de Washington es un diseño cuidadosamente considerado. En esencia, es un diseño de dos ejes con una intersección fuertemente marcada en ángulo recto; en cada uno de estos ejes se sitúa un edificio y cada uno de estos edificios es un foco sobre el cual se dibujan un conjunto de avenidas (Hegemann 1993)».¹¹

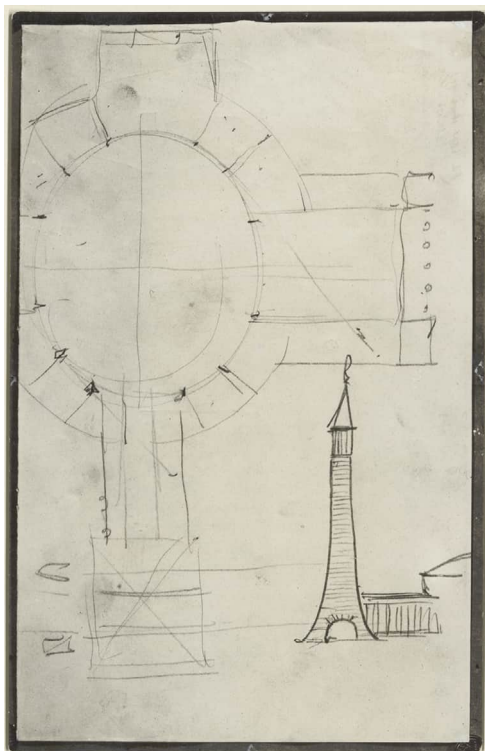
Tanto la consideración instrumental de los monumentos como referente de los ejes de composición, un obelisco en el caso de Washington (figura 5), como la dimensión de estos conjuntos urbanos responde también a las grandes ferias mundiales. Un aspecto que comenta Engelmann en el capítulo III de su libro y que Burnham considera fundamental para su *Plan of Chicago* de 1906.

A la vista de sus experiencias, la postal del monumento de Bunker Hill que Adolf Loos conserva entre sus papeles, a la que se refiere Aldo Rossi, es relevante porque se trata de un documento capaz de condensar las visitas a aquellos lugares, entre los que destaca la exposición universal de Chicago de 1893.

La época histórica en la que las postales todavía eran registros de acontecimientos ha sido bien analizada por Walter Benjamin desde su aproximación a la figura del coleccionista. Las primeras postales se emiten en Austria en 1869, sin imágenes, pero con el franqueo imprimido, y las primeras postales ilustradas se editan con motivo de la Exposición Universal de París de 1889.¹²

Benjamin explica la relación que tiene el coleccionista con sus objetos, para quien cualquiera de ellos tiene la capacidad de activar un mundo, como dice Benjamin, “no únicamente lejano sino al mismo tiempo mejor”.

«Pero debemos tener una imagen mucho más precisa del modo en que esta mirada se encuentra con el objeto, si sabemos que, para el coleccionista, el mundo está presente y, además, dispuesto en cada uno de los objetos que posee (Benjamin 1991: 274)».¹³



La postal de Bunker Hill es para Adolf Loos aquel objeto que tiene la capacidad de recoger y actualizar sus conocimientos, como apreciamos en uno de sus primeros trabajos. Si bien algunos autores han señalado que la experiencia de Loos en América sólo resulta estimulante para el desarrollo de su personalidad (Schachel 1989: 23), sin facilitar modelos o referencias formales para su obra, el obelisco conmemorativo de Bunker Hill se encuentra en algunos de los primeros proyectos que realiza, ya de vuelta a Europa. Un ejemplo de ello es el proyecto presentado al concurso para la iglesia de Santa Elisabeth, conmemorativa del jubileo del Emperador Francisco José, de 1899, que contemplaba la construcción de una torre de 49 metros de altura (figuras 6 y 7), junto a un edificio de menor altura, con planta circular y la incorporación de unas columnas en los accesos, que podemos ver como una variación tipológica del monumento de Bunker Hill. Aldo Rossi se refiere a la importancia de estos proyectos de Loos en su artículo de 1959.

«De 1899, uno de sus primeros trabajos, es el proyecto de la iglesia junto al Danubio cerca del Reichsbrücke de Viena. Ludwig Münz, en su ensayo sobre los fundamentos del estilo de Loos, ha señalado con acierto la importancia de este proyecto que, a diferencia de los participantes del concurso, y del ganador, se daba cuenta de la importancia de caracterizar una nueva zona de Viena y a esta concepción subordinaba su arquitectura (Rossi 1989: 28)».

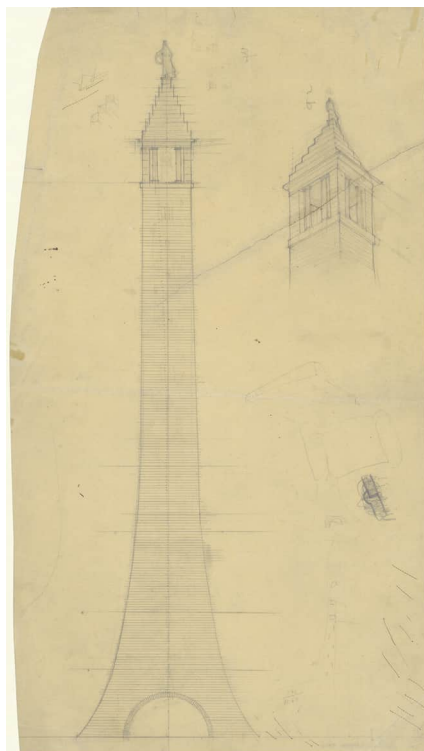


Figura 6. Adolf Loos, Iglesia en el Reichsbrücke, Viena, 1898. Albertina Museum, Viena, Adolf Loos Archiv (ALA2310).

Figura 7. Adolf Loos, Torre para el jubileo del Emperador, Viena, 1900. Albertina Museum, Viena, Adolf Loos Archiv (ALA679).

Loos no deja de trabajar en esta capacidad simbólica que pueden tener los edificios de carácter monumental para ser referentes de la ciudad en otros proyectos. En 1912, Adolf Loos propone a sus alumnos trabajar sobre un plano de Viena de 1859 para volver a proyectar la Ringstraße con una mirada retrospectiva y estudiar las posibilidades de ocupación del Glacis, el espacio vacío que rodea las murallas de la ciudad. El único documento que ha llegado hasta nosotros de este ejercicio académico es el trabajo presentado por Paul Engelmann (figura 8).¹⁴

El plano de Engelmann, que incorpora la propuesta de Loos de 1909 para la ordenación del entorno de la Karlskirche, también contempla la construcción de una iglesia votiva, que se sitúa en un espacio público que tiene como referencia el centro definido por los ejes ordenadores del Ayuntamiento, la Bolsa, la Aduana y la zona de hoteles. En el interior del centro de la ciudad, el proyecto propone la abertura de calles que conectan algunos de estos espacios públicos que se convierten en referencias de esta expansión de la ciudad; por ejemplo, la Stephen Platz con la Eisen Platz, y ésta a su vez con la Michaelerplatz.

El mecanismo de composición que incorpora el proyecto de Paul Engelmann, consiste en la utilización de diversos ejes visuales que, de forma radial y con grandes edificios como referencia, se cruzan en la Altstadt (figura 9) con la voluntad de integrar la ciudad antigua con su crecimiento, a diferencia de la Ringstraße que se acaba construyendo, donde los

Figura 8. Paul Engelmann, Adolf Loos, Plan de regulación de Viena, 1912. Albertina Museum, Viena, Adolf Loos Archiv (ALA403).

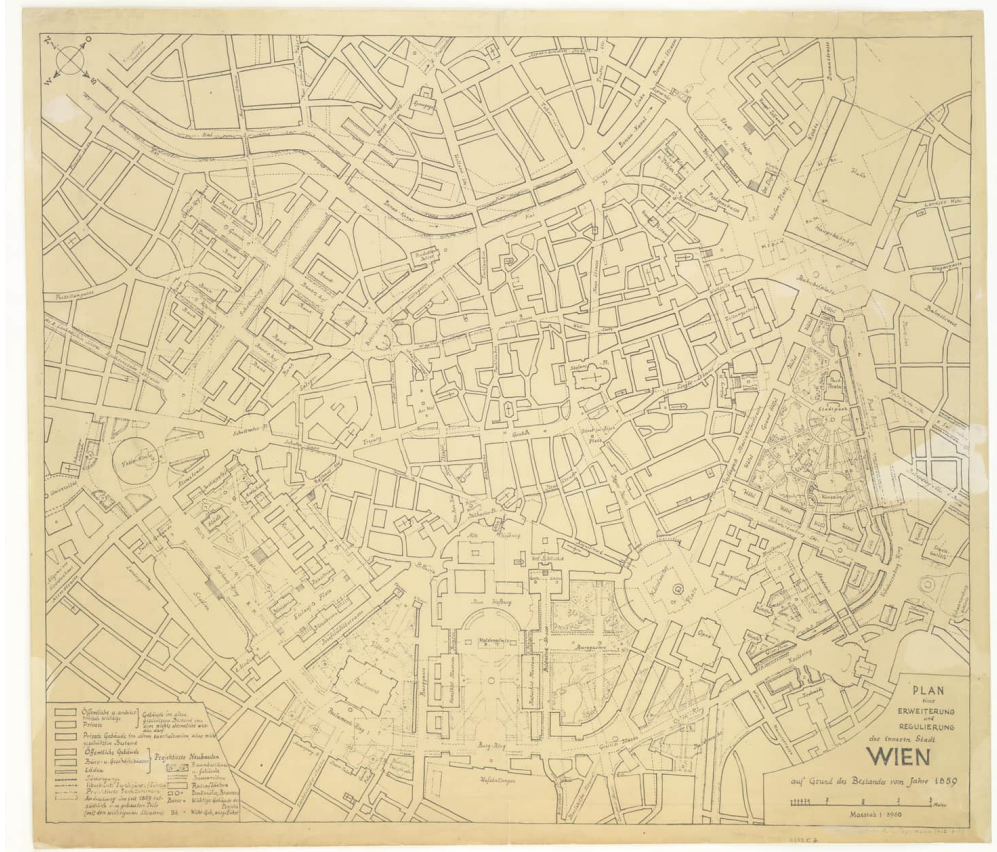


Figura 9. Paul Engelmann, Adolf Loos, Plan de regulación de Viena, 1912. Ejes de composición y edificios públicos. Dibujo del autor.

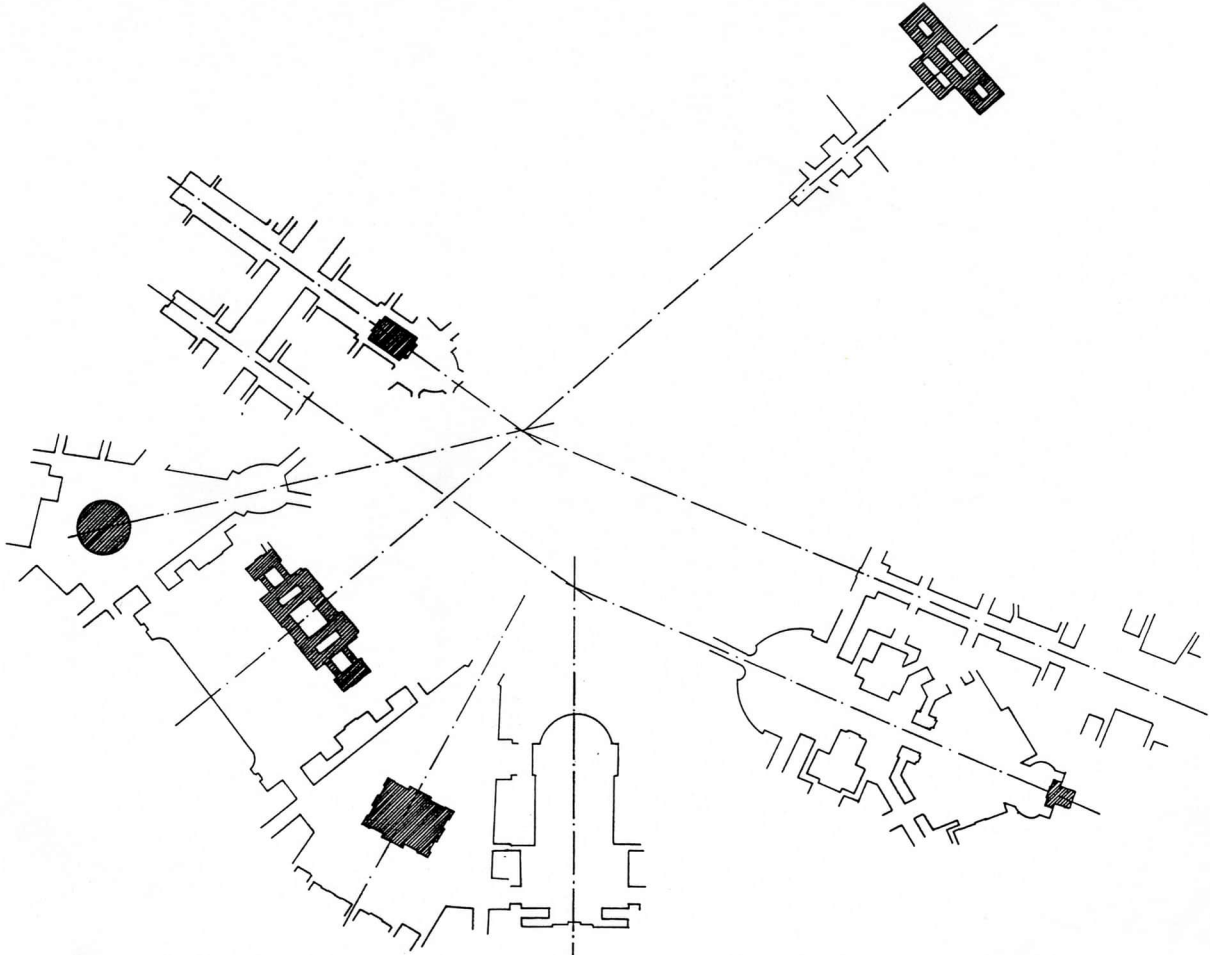




Figura 10. Adolf Loos, Plan de regulación de Viena, 1912. Albertina Museum, Viena, Adolf Loos Archiv (ALA408r).

nuevos espacios de la ciudad rodean el núcleo histórico sin alterarlo ni modificarlo.¹⁵

Adolf Loos y Paul Engelmann trabajan conjuntamente, desde finales de 1909 hasta 1912, en esta visión retrospectiva de la Ringstraße y además del dibujo de Engelmann se han conservado algunos dibujos de la misma propuesta, hechos a mano por Adolf Loos, que nos facilitan otra mirada sobre este proyecto.

Se trata de unos veinte croquis a mano alzada, en una única hoja de papel, que muestran los diversos edificios que contempla el proyecto (figura 10). Los dibujos a mano de Adolf Loos esbozan una primera aproximación a estos edificios monumentales, acercándose a su condición de objeto, que no se centran tanto en la ordenación del conjunto, como han señalado algunos autores (Ruschcio 1989) sino en esta capacidad de los diversos edificios monumentales para definir una nueva Ringstraße.

Entre estos dibujos de Adolf Loos, hay uno que se encuentra en una sola hoja de papel (figura 11), que también forma parte de los estudios para estos edificios monumentales en Viena, que tiene una gran similitud con uno de los edificios que Aldo Rossi encuentra en construcción en Moscú, el edificio de apartamentos de la calle Kotelnicheskaya (figura 12), junto al río Moscova. La autonomía que muestran estos edificios, tanto en el dibujo de Adolf Loos como en la postal de Moscú, nos permiten apreciar esta mirada sobre los proyectos de carácter monumental que encontramos en ambos autores. La posición de las dos construcciones en estas imágenes, asentadas sobre un fluido, no sobre un suelo sólido, ex-

hibe también este reconocimiento de su valor como objeto y refuerza su protagonismo en la definición de lo urbano. Los dos proyectos también comparten una poética cuyos argumentos señala el propio Loos en su memoria para el concurso del *Chicago Tribune*.

«Una imitación así sería inaceptable dentro del espíritu del concurso. ¿O escoger nuevas formas arquitectónicas no tradicionales, como las que emplean los arquitectos alemanes, austriacos y franceses, y que provienen del Berlín cubista o de la Bélgica de los años hacia 1848? Pues no, ya que todas esas formas no tradicionales quedan superadas demasiado deprisa, y el propietario corre el peligro que su edificio deje pronto de ser moderno, porque esas formas cambian como las de los sombreros de las señoras (Loos 1993b: 189)».

Moscú, 1951

Aldo Rossi visita Moscú sólo cuatro años después del viaje que realizan a la URSS John Steinbeck y Robert Capa en 1947 y que recogen en una publicación, *A Russian Journal*, que se edita por primera vez en Nueva York, en 1948. En aquel libro, describen los proyectos de reconstrucción de las ciudades que visitan, Kiev y Moscú, que contemplan levantar grandes edificios. En el caso de Moscú, estos proyectos se presentan públicamente con motivo de la celebración de los 800 años de fundación de la ciudad, que Steinbeck y Capa describen en el último capítulo del libro.

Cuando Rossi visita Moscú se encuentran en construcción los siete grandes edificios de la capital soviética, la Universidad Esta-

Figura 13. Arkady Mordvinov y Vyacheslav Oltarzhevsky, Hotel Ucrania, 1957, Moscú. Postal

Figura 14. Leonid M. Poliakov, Hotel Leningrado, 1954, Moscú. Postal

Figura 15. Mijaíl Posojin, Edificio de apartamentos de la Plaza Kudrinskaya, 1954, Moscú. Postal.

Figura 16. Alexey Dushkin. Ministerio de la Industria Pesada, 1953, Moscú. Postal.

Figura 17. Vladimir Gelfreikh y Adolf Minkus. Ministerio de Asuntos Exteriores, 1953, Moscú. Postal.

Figura 11. Adolf Loos, Hotel cerca del parque de la ciudad, Viena, sin fecha. Albertina Museum, Viena, Adolf Loos Archiv (ALA682).

Figura 12. Dimitri Chechulin y Andrei Rostkovsky. Edificio de apartamentos de la calle Kotelnicheskaya, 1952, Moscú. Postal.



tal de Moscú, calle Kolmogorova 1, el Hotel Ucrania (figura 13), Avenida Kutuzovskiy 1, el Hotel Leningrado, calle Kalanchevskaya 21-40 (figura 14), el edificio de apartamentos de la plaza Kudrinskaya 1 (figura 15), el edificio de apartamentos de la calle Kotelnicheskaya 1, la antigua sede del Ministerio de la Industria Pesada, en la calle Sadovaya-Spasskaya, también llamado de la Puerta Roja, por la existencia de un antiguo monumento conmemorativo (figura 16) y el Ministerio de Asuntos Exteriores, Bulevar Smolenskiy 32/34 (figura 17).

La construcción de estos edificios monumentales ya estaba contemplada en el Plan General de Moscú, de 1935, redactado por Sergei E. Chernyshev y Vladimir N. Semenov (Zubovich 2021: 23), junto al palacio de los Soviets que, finalmente, no llega a realizarse. La programación de todos ellos avanza de manera simultánea después de la Segunda Guerra Mundial. La construcción del primero



de estos edificios, en la calle Kotelnicheskaya, concluye en 1953 y el resto de los edificios se van finalizando entre este año y finales de la década de los años cincuenta.

El reconocimiento, por parte de Aldo Rossi, del protagonismo de estos edificios se encuentra también en esta lectura de lo monumental en relación con algunos de los elementos históricos presentes en la ciudad.

«La torre del teatro podía ser un faro o un reloj; el Campanile, un minarete o las torres del Kremlin: las analogías son ilimitadas y se confrontan con esta ciudad análoga por excelencia. Tal vez fue en Izmir, en una de mis madrugadas de insomnio, donde vi y oí el despertar de los minaretes; y en Moscú, donde sentí miedo de las torres del Kremlin, en las que el mundo de los mongoles, el de las torres de vigía de madera de cualquier llanura infinita, se hacía sentir más allá de aquel conjunto de elementos reducibles a eso que llamamos arquitectura (Rossi 1984: 84)».

La analogía de la que habla Aldo Rossi, se encuentra también en la relación entre los nuevos edificios de Moscú y alguna de las torres del Kremlin, como la Puerta Spassky (figura 18), de manera que lo análogo aparece como elemento de identidad de los nuevos monumentos respecto a las torres históricas de la ciudad. Rossi trata de la arquitectura análoga en diversos escritos; pero aquí tal vez conviene citar la definición que utiliza en el prólogo a la edición portuguesa de *La arquitectura de la ciudad*:

«La ciudad análoga se puede entender como un procedimiento compositivo que se centra en algunos hechos fundamentales de la realidad urbana y en torno al cual se constituyen también otros hechos en el marco de un sistema analógico (Rossi, 1977: 277)».

La ciudad análoga se puede ver, desde esta lectura cercana a la arquitectura monumental de Moscú y en palabras del propio Rossi, como «la traslación de elementos de una composición a otra, también nos coloca, en cada proyecto, ante otro proyecto que querríamos desarrollar y que es, a su vez, memo-



ria de otras cosas (Rossi, 1984, p.30)».

Para algunos autores como Bonfanti, la ‘ciudad análoga’ que propone Rossi es una ciudad reconstruida con la consolidación de objetos concretos o imaginados que, desde una cierta autonomía, pertenecen a la historia (Bonfanti 1992 p. 31).

Hay una postal de Moscú que nos facilita esta lectura: en primer plano aparece la Torre Spassky, en un segundo plano la Catedral de San Basilio y, al fondo, el edificio de apartamentos de la calle Kotelnicheskaya (figura 19). La relación que se establece entre este rascacielos y la torre del Kremlin es aquella componente histórica que Rossi contempla desde la analogía, en la medida que los nuevos monumentos de Moscú condensan los componentes históricos de la torre del Kremlin y son, efectivamente, «memoria de otras cosas».¹⁶

Figura 18. La Torre Spassky, Moscú. Postal.

Figura 19. Vista de Moscú. Postal.

Figura 20. BBPR (Gianluigi Banfi, Ludovico B. Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers). Torre Velasca, 1958, Milán. Postal

Milán, 1958

En 1958, el mismo año en que finaliza la construcción de la Universidad Estatal de Moscú, concluye también la construcción de la Torre Velasca en Milán, la ciudad de nacimiento de Aldo Rossi (figura 20). Un edificio de más de 90 metros de altura que acoge oficinas, viviendas y locales comerciales, proyecto de BBPR (Gianluigi Banfi, Ludovico B. Belgiojoso, Enrico Peressutti y Ernesto N. Rogers).

Si trazamos una línea sincrónica entre ambas ciudades en aquel momento, 1958, nos encontraríamos con temas comunes desde la condición de arquitectura análoga que propone Aldo Rossi, como la similitud de la Torre Velasca con algunas de las torres del castillo de los Sforza (figura 21). En el caso de la Torre Velasca esta relación fue uno de los motivos de debate sobre la reconstrucción del centro histórico de Milán, que el propio Ernesto N. Rogers impulsa desde las páginas de *Casabella-continuità* y que comenta en más de una ocasión en sus escritos.¹⁷

«El valor intencional de esta obra es el de resumir culturalmente, y sin subrayar el lenguaje de ninguno de sus edificios la atmósfera de la ciudad de Milán; su inexpresable y sin embargo perceptible característica. No es una torre gótica, ni un ejercicio de revival, como algunos han creído. Es el resultado de un método funcional que resulta de definir la forma obteniéndola de las determinantes del ambiente circundante y de las razones distributivas del organismo (Nathan Rogers, 1966: 144)».



Aldo Rossi ha mencionado en diversas ocasiones a la Torre Velasca reconociendo su importancia en el debate italiano de aquellos años y valorando su excepcionalidad.

«Estas realizaciones tienen sus puntos básicos en los primeros edificios racionalistas, en los planes y en el interés urbanístico, en el QT8 y en la intervención de Monte Stella y, en fin, en aquellos edificios de la posguerra. Aparece en la maestría del romano Luigi Moretti, anticipador, precisamente en esta arquitectura milanesa, de la visión de grandes hechos y de una nueva monumen-



Figura 21. Castillo de los Sforza, Milán. Postal.

talidad urbana, y aparece, en fin, en la Torre Velasca de BBPR. Esta última ha sabido, de una manera excepcional, interpretar climas y sugerencias distintas, creando una obra que – sea cual fuere la manera como se juzgue – implica toda la arquitectura moderna y está singularmente vinculada al paisaje de Milán (Rossi 1977: 302)».

El debate sobre la Torre Velasca no está vinculado únicamente a la reconstrucción del centro histórico de Milán, en el ámbito italiano, o a la polémica que generó este proyecto en el último congreso del CIAM, en Otterlo, en 1959. La discusión sobre el alcance del realismo centra el debate en el escenario cultural italiano en los años de la segunda posguerra.¹⁸

Cuadros de una exposición

Hay una fotografía del viaje de Aldo Rossi a Moscú que nos proporciona otra lectura de su comprensión de la arquitectura monumental en relación a lo urbano, desde la idea de arquitectura análoga que el mismo Rossi propone y alrededor del debate sobre el realismo.

Se trata de una fotografía en el interior de la galería Tretyakov donde Rossi, junto a sus compañeros de viaje, atiende a las explicaciones de una guía del museo (figura 22). La imagen es reveladora porque precisamente el debate en las artes figurativas alrededor de la categoría de realismo, que encontramos en la Italia de la segunda posguerra, nos permite realizar esta aproximación a la mirada de Rossi.

El número 11 de la revista *Il contemporaneo*, del mes de marzo de 1959 (figura 23) recoge las intervenciones en las jornadas que, con el título *Problemi del realismo in Italia*, organiza el Instituto Gramsci en Roma, del 3 al 5 de enero de 1959. Las diversas intervenciones, que se inician con una ponencia de Carlo Salinari, muestran dos cuestiones: primero, que en algunas de las ponencias ya se cuestiona el realismo socialista como opción única para los autores vinculados orgánicamente al PCI y, segundo, que el debate sobre el realismo era más relevante en la literatura y las artes plásticas que en la arquitectura.¹⁹

Sin embargo, en el mismo número de la revista hay un texto de John Berger, al margen de las intervenciones que recoge la revista de las jornadas que tienen lugar en el Instituto Gramsci, que sí que nos ayuda a entender la mirada que Aldo Rossi tiene en aquellos momentos de la arquitectura soviética de la segunda posguerra. Berger comenta una exposición de arte ruso y soviético que se

realiza en la *Royal Academy* de Londres del 1 de enero al 1 de marzo de 1959 (figura 24). La exposición contenía pinturas procedentes de distintos museos de la URSS, desde iconos del siglo XIII hasta cuadros de autores contemporáneos. En el texto, Berger admite no tener conocimientos suficientes de arte ruso, pero señala algunas presencias que la misma exposición ayuda a entender: por un lado, que la pintura rusa y soviética se ha encontrado al margen de algunos de los procesos creativos del arte occidental y, por otro, que esta circunstancia ha originado obras con unas componentes diferentes respecto a las que encontramos en las vanguardias figurativas.

Para profundizar en este aspecto, Berger comenta con detalle un cuadro de Arkady Plastov, *La trilla en el koljós*, de 1949, que incorpora el catálogo de la exposición (figura 25) y que, en estos momentos, se encuentra en el Museo de Arte de Kiev, señalando un cierto carácter estático de las figuras que componen la escena, a pesar del movimiento que se registra. Esta característica de las figuras del cuadro y su iluminación provienen, según Berger, de la ausencia de una componente visual en su realización y puede apreciarse, por ejemplo, en la representación del cuerpo

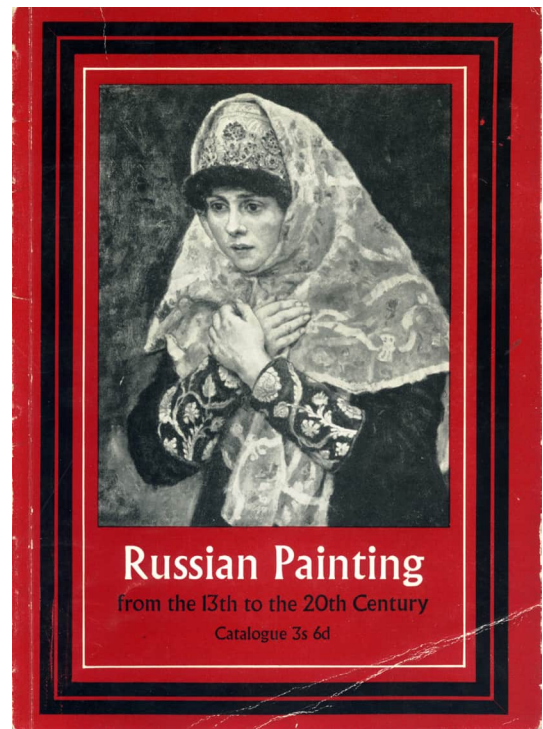
Figura 22. Aldo Rossi en la Galería Tretyakov, Moscú, 1951. Cortesía de la Fondazione Aldo Rossi. Milán.



Figura 23. Portada de la revista *Il contemporaneo*, febrero-marzo 1959. Roma.



Figura 24. Portada del catálogo de la exposición *Russian Painting from the 13th to the 20th Century*, Royal Academy, 1959. Londres.



del personaje central que está bebiendo agua y que viste una camisa de color rojo intenso.

Se trata de una figura que, a pesar de la importancia que tiene en la composición de toda la escena, no incorpora elementos más dinámicos, como la posición del torso o el movimiento del cuerpo. Berger comenta esta ausencia de una componente visual en la pintura soviética que, sin embargo, es capaz de representar un momento concreto que parece buscar un 'espacio y un tiempo indefinible'.²⁰

«Ninguno de estos elementos, ni el contraste entre ellos, se presta fácilmente al análisis visual o estructural. Ambos sugieren, en

todo caso, algo intangible. La sensación de austera dureza implica la búsqueda de un espacio y un tiempo indefinibles; el sentido de interioridad profunda implica una atención predominante a la psicología, al temperamento, diría, incluso sin implicaciones religiosas, a la vida del alma. Cabe señalar que las obras rusas más llamativas son los retratos, similares a intensas y esenciales biografías. En la pintura rusa, no hay absolutamente ningún interés en la realidad física de las cosas (Berger 1959: 169)».²¹

A la luz del texto de Berger sobre el arte soviético, esta esencialidad de lo biográfico

Figura 25. Arkady A. Plastov, *La trilla en el koljós*, 1949. Página 32 del catálogo de la exposición *Russian Painting from the 13th to the 20th Century*, Royal Academy, 1959. Londres.



xvi *Collective Farm Threshing* (105)
Arkady Alexandrovich Plastov
Russian Museum of Art, Kiev

78 $\frac{3}{4}$ × 150 $\frac{3}{8}$ in. (200 × 382 cm.)

que los textos y los dibujos de Aldo Rossi nos muestran, su ausencia de interés por la «realidad física de las cosas», podría explicar también su admiración por los edificios de Moscú y su distanciamiento de las vanguardias arquitectónicas, más vinculadas también a lo visual y lo figurativo.

«Creo que en todos mis proyectos y dibujos se esconde la sombra de ese naturalismo, el cual va más allá de sus rarezas y defectos. Cuando pude ver, en Nueva York, la obra completa de Edward Hopper, comprendí todas esas cosas de mi arquitectura. Pinturas como *Chair Car* o *Four Lane Road* me devolvieron a la fijeza de aquellos milagros sin tiempo, mesas dispuestas para siempre, bebidas jamás consumidas, cosas que son tan sólo ellas mismas (Rossi 1984: 16)».

Desde esta lectura que nos propone John Berger del cuadro de Plastov o el comentario de Aldo Rossi sobre «la fijeza de aquellos milagros sin tiempo» ¿cuál sería aquella obra de Aldo Rossi que nos facilitaría esta misma mirada? Seguramente, el *Teatro del Mondo*.

Las espléndidas fotografías de Antonio Martinelli que se encuentran en la publicación monográfica de esta obra (Rossi 1982), nos muestran al teatro flotante de Rossi al lado de la Punta de la Aduana, frente a la Iglesia de la Salud o frente el Palacio Ducal. Podemos reconocer en el *Teatro del Mondo*, transcurridos más de cuarenta años desde su construcción, el mismo protagonismo respecto a los diversos escenarios de la ciudad que tiene la figura central del cuadro de Plastov, con un movimiento congelado, estático, que no deja de ser provisional pero que tiene la capacidad de mostrar, efectivamente, un 'espacio y un tiempo indefinible'.

En este sentido, no debería sorprendernos que sea Venecia el marco geográfico que acoga la obra que el mismo Rossi considera uno de los momentos más felices de su vida (Rossi, 1984, p. 69), donde el *Teatro del Mondo* tiene esta capacidad de ir más allá de una lectura de lo análogo para aproximarse a esta misma formalización que John Berger aprecia en la pintura rusa y soviética de la exposición de Londres. Podemos ver como el *Teatro del Mondo* materializa aquella arquitectura autónoma, asentada sobre un fluido, esta vez la laguna veneciana, que apreciamos en el dibujo de Adolf Loos en sus estudios sobre Viena y en la postal del edificio de la calle Kotelnicheskaya y que nos permite también reconocer, de nuevo, la mirada que comparten ambos de la arquitectura de carácter monumental.

Tampoco nos debería sorprender, desde

esta misma lectura que nos facilita Berger, la realidad física del propio *Teatro del Mondo*, una construcción de estructura metálica ligera con revestimientos de madera, lejos por tanto de aquella componente visual que tal vez le hubiera procurado otra materialidad.

En la misma publicación monográfica de esta obra, Aldo Rossi responde a una crítica de Manfredo Tafuri, que se encuentra en un texto de este mismo libro (Tafuri, 1982b), que nos acerca también a la comprensión de lo monumental en la ciudad. Rossi introduce otra cuestión al comentar la naturaleza efímera de su propuesta:

«También es bueno que lo que no gusta sea efímero y plantee demasiados problemas: así, hasta la milanese Torre Velasca si no hubiera sido construida en hormigón muy sólido y mejor aún defendida de manera más sólida hubiera sido efímera y por tanto destruida, tan violenta y contraria fue la crítica a su imagen (Rossi 1982: 14)».²²

Aldo Rossi se defiende inicialmente de la crítica de Tafuri, que había señalado la «estúpida desorientación del objeto de Rossi» cuando el *Teatro del Mondo* se encuentra en la zona de San Marcos, para reconocer el carácter efímero de la construcción como virtud y acaba incorporando el proyecto de la Torre Velasca de Milán como un objeto que debería haber sido efímero, a la luz de las críticas recibidas por su imagen, pero que no deja de ser «de las pocas novedades que se han hecho en los centros históricos».²³

La referencia de Rossi al valor de la Torre Velasca como novedad en la reconstrucción de los centros históricos, desde su propia autonomía, nos acerca también a los grandes edificios de Moscú, en la medida que no responden a una ordenación académica de la ciudad, donde los distintos proyectos se sitúan en la orilla del río Moscova, o aprovechando la topografía de la ciudad, al margen de cualquier instrumento académico de ordenación de lo urbano.

No es casual que Rossi, en respuesta a Manfredo Tafuri, relacione el *Teatro del Mondo* con la Torre Velasca. En ambos proyectos ha considerado su dimensión excepcional como una calidad formal tanto en el *Teatro del Mondo*, respecto a la laguna veneciana y el perfil de la ciudad (Rossi 1999, Q12) como en la Torre Velasca, respecto al centro histórico de Milán (Rossi 2012: 452).

Las referencias a lo monumental en la relación al centro histórico de las ciudades y la reivindicación de una arquitectura efímera capaz de materializar un 'espacio y un tiempo

indefinible' nos vuelven a acercarnos al texto de John Berger, efectivamente, pero también a esta mirada que Aldo Rossi tiene en Moscú en 1951 y en Milán en 1958. Tal vez, el *Teatro del Mondo* señala un final a la percepción de Aldo Rossi sobre la arquitectura monumental para contribuir a la construcción de las ciudades. El teatro veneciano, desde su naturaleza efímera, no deja de ser un símbolo de la mirada de Rossi para reconocer y proponer esta arquitectura en relación a la ciudad que ya no encontramos en sus proyectos para edificios monumentales de la década de los noventa, como la Torre Alameda, en Ciudad de Méjico en 1994, o el Área Garibaldi, en la propia ciudad de Milán, en 1991 (Ferlenga 2019).

Notas

- 1 A pesar de que en algunas fuentes encontramos datado el viaje de Rossi a Moscú en 1954 (Lampariello 2017), la investigadora asociada a la Fondazione Aldo Rossi, Chiara Spangaro, lo data en 1951 en diversos documentos (Spangaro 2017).
- 2 La Fondazione Aldo Rossi ha confirmado, después de una consulta, que la postal a la que se refiere Rossi no se encuentra entre sus papeles. Se incorpora una postal de la época de este mismo edificio para acompañar el texto.
- 3 Sobre este artículo es recomendable consultar Biraghi 2008 y González Presencio 2011.
- 4 Posiblemente, Rossi se refiere al primer volumen de textos de Adolf Loos que la editorial Brenner publica en 1931: *Trotzdem 1900-1930*.
- 5 Información confirmada por la Fondazione Aldo Rossi en respuesta a la consulta hecha por este autor.
- 6 La referencia de esta postal de Bunker Hill se encuentra en la p. 29 de la edición italiana de 1956; también la encontramos en otros textos de Ludwig Münz: Münz, *Künstler* 1964: 157, y en otros autores, Trevisiol 1995: 114. Curiosamente no se encuentra entre los documentos citados en otros textos, también imprescindibles para acercarse a la obra de Loos como en la que, sin duda, es su monografía más importante, Rukschcio, Schachel 1982.
- 7 En el texto de Ludwig Münz que *Il balcone* publica en 1956 podemos leer prácticamente las mismas referencias Münz 1956: 33.
- 8 Se trata de un monumento que se construye para conmemorar la batalla de la Guerra de Independencia de los Estados Unidos que tuvo lugar en 1775 en ese mismo lugar, cerca de Charlestown, Massachusetts. El Monumento de Bunker Hill se inaugura el 17 de junio de 1843 con una ceremonia que se encuentra documentada con motivo del discurso de Daniel Webster, Webster 1875. La mayoría de estos monumentos conmemorativos son obeliscos, sobre este tema es interesante consultar Zukowsky 1976.
- 9 Algunos autores hacen una comparación, en paralelo, sobre la realidad que Loos puede apreciar en los rascacielos de Nueva York con la que Aldo Rossi encuentra en su visita a Moscú (Skanski 2008). En este sentido, comentar que, si bien la visita de Rossi está documentada en sus escritos, las referencias de Adolf Loos a su viaje a América se centran en la Feria Internacional de Chicago.
- 10 Loos se refiere a su estancia en América en diversos artículos entre 1897 y 1903, a destacar el texto que aparece en *Lo otro* (Loos 1993b). Uno de los documentos que facilita más información sobre la estancia de Loos en Nueva York es *Life and Shape*, de Richard Neutra, cuya primera edición, en inglés, se publica en 1961.
- 11 Traducción del autor.
- 12 Benjamin se acerca a la figura del coleccionista en el texto dedicado a Eduard Fuchs y en algunas partes de "La Obra de los Pasajes", ya en el *Exposé* de 1935 y en el epígrafe "H [El Coleccionista]". Sobre este tema es interesante consultar Köhn 2000.
- 13 Traducción del autor. Hay edición en castellano de este mismo volumen de las obras completas de Walter Benjamin en Abada, 2013.
- 14 Sobre algunos de los proyectos de Adolf Loos para Viena es interesante consultar Pogacnik 2011, aunque su estudio se centra sobre todo en el edificio de la Michaelerplatz.
- 15 Sobre este tema es interesante consultar: Fabri 1986 y Schorske 1981.
- 16 Sobre el concepto de arquitectura análoga en Rossi es interesante consultar Torricelli 2017; Agnoletto 2008; Addario 2020; Cappelletti 2020 y, en un ámbito más cercano, Ferrer Sala y Ródenas García 2020.
- 17 El debate sobre la poética arquitectónica de la Torre Velasca también lo encontramos en nuestro ámbito (De Mendoza Sans 1966).
- 18 El debate sobre el realismo en Italia en la inmediata posguerra tiene otro marco de discusión, del que encontramos a finales de la década de los cincuenta, porque debería centrarse en la lectura que se realiza entonces de los textos de Antonio Gramsci, que el propio Aldo Rossi ha reconocido como fundamental para su generación, y en la obra de Galvano della Volpe, sobre todo a partir de su *Crisi dell'estetica romantica*, de 1941. Sobre estos temas es interesante consultar Luperini 1971, Mariotti 1978, Misler 1973 y Bianchi 2012.
- 19 *Il contemporaneo* aparece el 27 de marzo de 1954 como revista semanal bajo la dirección de Romano Bilenchi, Carlo Salinari y Antonello Trombadori. En marzo de 1958 se transforma en publicación de periodicidad mensual y en 1965 se convertirá en el suplemento mensual de la revista *Rinascita*. Rossi escribe dos artículos para la revista, a mediados de los años cincuenta, por invitación de Giulio Carlo Argan.
- 20 Un texto sobre el cubismo que John Berger escribe diez años más tarde, en 1969, nos ayuda a entender esta lectura de las obras de la exposición de Londres, desde la diferencia con la producción occidental: "El modelo metafórico del cubismo es el diagrama. El diagrama es una representación visible, simbólica, de procesos,

fuerzas y estructuras invisibles. El diagrama no tiene que evitar ciertos aspectos de las apariencias, pero éstos serán también tratados simbólicamente como signos, no como imitaciones o recreaciones. El modelo del diagrama difiere del del espejo en cuanto que sugiere un interés por lo que no es evidente en sí mismo." (Berger 1990: 168)

21 Traducción del autor.

22 Traducción del autor.

23 Tal vez comentar la compleja relación que mantuvieron Aldo Rossi y Manfredo Tafuri, después de unas primeras desavenencias al coincidir como docentes en el *Corso Sperimentale di Preparazione Urbanistica*, Fondazione Adriano Olivetti, en la primavera de 1963 (Lampariello 2017: 145). Probablemente, la relación de Manfredo Tafuri con algunos de los arquitectos y profesionales italianos con los que tuvo relación debería ser objeto de análisis a la luz de su *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* (Tafuri 1986).

Bibliografía

- ADDARIO, Francesca. 2020. The Analogous City: City of Memory, City in Parts, *City of space en Aldo Rossi, perspectives from the world*. Padua: Il Poligrafo.
- AGNOLETTI, Mateo. 2008. Osservazioni sulla città analoga en *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press.
- BENJAMIN, Walter. 1991. H [Der Sammler] en *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. Band V 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter. 2013. *Obras completas. Libro V. La Obra de los Pasajes 1*. Madrid: Abada.
- BERGER, John. 1959. Una mostra d'arte russa e soviética. *Il Contemporaneo* 11: 164-170.
- BERGER, John. 1990. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Editorial.
- BIANCHI, Piergiorgio. 2012. *Il campo di esperienza. Positività del sensibile e ricerca estética in Galvano della Volpe*. Napoli: Orthotes.
- BIRAGHI, Marco. 2008. Das ist Architektur. Da Adolf Loos a Aldo Rossi en *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press.
- BONFANTI, Ezio. 1992. Elementos y construcción. Notas sobre la arquitectura de Aldo Rossi en *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- CAJA, Michele. 2017. La colonna in Aldo Rossi. Due forme, di realismo en *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*. Torino: Accademia University Press.
- CAPPELLETTI, Ludovica. 2020. The Ubiquitous Architectures of Memory en *Aldo Rossi, perspectives from the world*. Padua: Il Poligrafo.
- DE MENDOZA SANS, Juan Fernando. 1966. El grupo BBPR en Milán. Problemas de la integración arquitectónica de la Torre Velasca. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 67: 14-19.
- DELLA VOLPE, Galvano. 1973. Crisi dell'estética romantica en *Opere 3*. Roma: Editori Riuniti.
- FABBRI, Gianni. 1986. *Vienna, città capitale del XIX secolo*. Roma: Officina Edizioni.
- FERLENGA, Alberto. 2019. *Aldo Rossi. Tutte le opere*. Milano: Electa.
- FERRER SALA, Manuel y RÓDENAS GARCÍA, Juan Fernando. 2020. Memoria, mito y paisaje: el monumento a la resistencia en Cuneo de Aldo Rossi. *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, 10: 8-23.
- GONZÁLEZ PRESENCIO, Mariano. 2011. Loos según Rossi: tradición y modernidad en Casabella-continuità. *Ra. Revista de arquitectura* 13: 75-84.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto. 1988. *Adolf Loos*. Madrid: Nerea.
- HEGEMANN, Werner. 1992. *American Vitruvius*. New York: Princeton Architectural Press.
- KÖHN, Eckhardt. 2000. Sammler en *Benjamins Begriffe. Band 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LAMPARIELLO, Beatrice. 2017. *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato*. Bergamo: Quodlibet.
- LOOS, Adolf. 1931. *Trotzdem 1900-1930*. Innsbruck: Brenner Verlag.
- LOOS, Adolf. 1993a. *Escritos I 1897/1909*. Madrid: El Croquis.
- LOOS, Adolf. 1993b. *Escritos II 1910/1932*. Madrid: El Croquis.
- LUPERINI, Romano. 1971. *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*. Roma: Edizioni di Ideologie.
- MALCOVATI, Silvia. 2014. The utopia of reality. Realisms in architecture between ideology and phenomenology. *Serbian Architecture Journal* 6: 146-165.
- MARIOTTI, Andrea. 1978. *Gramsci e l'architettura e altri scritti*. Bari: Dedalo libri.
- MARTIN, J.F. 1893. *Chicago Illustrated: Martin's World's Fair Album-Atlas and Family Souvenir*. Chicago: R.W. Rowe.
- MISLER, Nicoletta. 1973. *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*. Milano: Gabriele Mazzotta editore.
- MÜNZ, Ludwig. 1956. *Adolf Loos*. Milano: Il Balcone.
- MÜNZ, Ludwig & Künstler, Gustav. 1964. *Der Architekt Adolf Loos*. Wien: Anton Schroll.
- NEUTRA, Richard. 2009. *Life and Shape*. Los Angeles: Atara Press.
- POGACNIK, Marco. 2011. *Adolf Loos und Wien*. Wien: müry salzmann.
- ROGERS, Ernesto Nathan. 1965. *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ROSSI, Aldo. 1972. Conversación con Aldo Rossi. *2C construcción de la ciudad* 0: 8-13.
- ROSSI, Aldo. 1976. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROSSI, Aldo. 1977. Introducción a la versión portuguesa de La arquitectura de la ciudad en *Para una arquitectura de tendencia*. Escritos: 1956-1972. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROSSI, Aldo. 1977. La construcción de la ciudad en *Para una arquitectura de tendencia*. Escritos: 1956-1972. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROSSI, Aldo. 1982. *Teatro del Mondo*. Venezia: Cluva editrice.

- ROSSI, Aldo. 1984. *Autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROSSI, Aldo. 1989. Adolf Loos 1870-1933 en *Adolf Loos*. Barcelona: Stylos.
- ROSSI, Aldo. 1999. *I quaderni azzurri*. Milano: Electa – The Getty Research Institute.
- RUKSCHCIO, Burkhardt & Schachel, Roland. 1982. *Adolf Loos. Leben und Werk*. Wien: Residenz Verlag.
- RUKSCHCIO, Burkhardt. 1989. Der Plan von Wien. Städtebauliche Arbeiten von Adolf Loos in Reflexion der Theorie Camillo Sittes en *Adolf Loos*. Wien: Graphische Sammlung Albertina.
- RYKWERT, Joseph. 1999. *The Dancing Column. On order in Architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- SCHACHEL, Roland. 1989. Aufgaben einer Loos-Biographie en *Adolf Loos*. Wien: Graphische Sammlung Albertina.
- SCHORSKE, Carl E. 1981. *Viena Fin-de-Siècle*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SKANSI, Luca. 2008 Ornamento e delitto: un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri e Franco Raggi en *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press.
- SPANGARO, Chiara. 2017. *Fondazione Aldo Rossi: cantiere aperto en Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*. Torino: Accademia University Press.
- STEINBECK, John. 2000. *A Russian Journal with photographs by Robert Capa*. London: Penguin Books.
- TAFURI, Manfredo. 1982. L'éphémère est éternel en *Teatro del Mondo*. Venezia: Cluva editrice.
- TAFURI, Manfredo. 1986. *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- The Arts Council of Great Britain. 1959. *Russian Painting from the 13th to the 20th Century. Catalogue*. London: Shenvall Press.
- TORRICELLI, Angelo. 2017. All'inizio era la favola. Aldo Rossi e l'analogia come principio en *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*. Torino: Accademia University Press.
- TREVISIOL, Robert. 1995. *Adolf Loos*. Bari: Laterza.
- WEBSTER, Daniel. 1875. Completion of Bunker Hill Monument. Speech of Daniel Webster, June 17, 1843. *New-England Journal of Education* 22: 260.
- ZUBOVICH, Katherine. 2020. *Moscow monumental. Soviet Skyscrapers and Urban Life in Stalin's Capital*. Princeton: Princeton University Press.
- ZUKOWSKY, John. 1976. Monumental American Obelisks: Centennial Vistas. *The Art Bulletin* 58: 574-581.

Fecha final recepción
artículos: 05/05/2022
Fecha aceptación:
22/07/2022

Artículo sometido a
revisión por dos revisores
independientes por
el método doble ciego.