

## 08 | *E il teatro va...*

# Que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe *E il teatro va... It exists, everybody says; where it is, nobody knows* \_Ana Carolina Santos Pellegrini

### Libretto

#### Apertura

En los primeros días de 2019, la prensa de Brasil puso en relieve el siguiente titular: “Casa es avistada a la deriva en el mar de Matinhos” <sup>1</sup> [1]. La noticia contaba una inusitada historia. Una fuerte tempestad hizo que una casa de madera, apoyada en flotadores sobre el agua de la Bahía de Guaratuba –costa del estado de Paraná–, se soltara de su anclaje y vagara en el mar durante veinticuatro horas, recorriendo casi quince kilómetros hacia el norte, hasta encallar en la playa del Balneario de Inajá. Alrededor de las cinco de la mañana, unos pescadores avistaron la casa –que había servido como punto de reunión de la Asociación Guaratubana de Maricultores– navegando a lo lejos y se acercaron a ella con la intención de remolcarla [2]. El esfuerzo fue inútil. Demasiado pesada para los frágiles barcos locales, la casa siguió su camino, flotando hasta la franja de arena [3] donde se convirtió en una atracción turística para los curiosos bañistas [4]. Pero no duró mucho. La Secretaría Municipal del Medio Ambiente de Matinhos pronto constató que la construcción estaba muy deteriorada y que su devolución al municipio vecino, fuera por tierra o por mar, sería imposible. Antes que se hubiera terminado la mañana del día siguiente, la casa, que había resistido a fuertes olas y vientos, fue desmontada, y la poesía se desvaneció. [5]

#### Acto I

Este episodio *sui generis* es especialmente adecuado para iniciar el año en que se cumple el cuadragésimo aniversario de la inauguración del *Teatro del Mondo*, proyectado por Aldo Rossi, que alcanzó gran notoriedad a partir de la primera Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia, en 1980. [6]

Aunque asociado con la realización de la pionera exposición, el *Teatro del Mondo* flotaba desde 1979. La Bienal de Arquitectura, dirigida por Paolo Portoghesi, solo se iniciaría al año siguiente, pero el teatro ya había sido montado a propósito de la exhibición preparatoria, *Venezia e lo Spazio Scenico* celebrada en el *Palazzo Grassi*, entre el 6 de octubre y el 4 de noviembre de 1979. El diseño de Aldo Rossi estaba en concordancia con la reflexión que la muestra promovida por la Bienal de Venecia despertaba acerca de la naturaleza escénica de la ciudad. Evocaba la tradición de teatros flotantes de los siglos anteriores, como el diseñado por Vincenzo Scamozzi en el siglo XVI para la coronación de la *dogaresa* Morosina Grimani. En conformidad con la tradición local, Scamozzi idealizó un escenario que aludía a la plasticidad de las *rotonde*, de los templos clásicos circulares, pero funcionaba más como un templete navegante tirado por una gran ballena [7] [8]. Dichas embarcaciones efímeras –llamadas, genéricamente, de *teatri del mondo*– eran parte de las alegorías de las fiestas venecianas tales como el Carnaval o la *Festa della Sensa*. <sup>2</sup> [9] [10]

Alineado al espíritu de la muestra internacional de arquitectura que se aproximaba, cuyo tema era “La Presencia del Pasado”, el teatro de Aldo Rossi sirvió también de escenario para actividades artísticas promovidas por la coordinación de la Bienal de Venecia, durante el Carnaval de 1980, abrigando conciertos y presentaciones teatrales.

#### Acto II

El *Teatro del Mondo* fue construido en un astillero en Fusina, en la comuna de Marghera, en el margen continental oeste de la laguna de Venecia. En su interior, el esqueleto metálico que lo estructuraba se hacía parcialmente visible, pero en el exterior estaba totalmente recubierto por madera pintada con un barniz de color ligeramente ocre. Las albardillas eran en azul, así como las ventanas. Franjas superiores pintadas en azul demarcaban los volúmenes centrales. Armado sobre un tipo de balsa –cuyo tamaño determinaba las dimensiones máximas de la proyección horizontal del teatro–, el conjunto construido era formado por la combinación simétrica de sólidos geométricos simples sobre los que se levantaba un prisma de base octogonal, coronado por una cubierta hecha de chapa cincada y de forma piramidal, en cuya cúspide se encontraban una esfera y una bandera triangular de cobre, que alcanzaban una altura de 25 metros. Internamente, la platea, dispuesta alrededor del escenario, centralizado, podría albergar 250 personas. [11]

### Resumen pág 14 | Bibliografía pág 21

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).  
Arquitecta y Urbanista por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 1999; Doctora por el Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR/UFRGS), 2011; En 2003, inició su carrera como docente e investigadora y, desde 2012, actúa en la UFRGS como profesora, tanto en el ámbito de la graduación como en el postgrado. Su tesis doctoral “Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão”, fue premiada como la mejor tesis en arquitectura del año en Brasil, recibiendo los premios CAPES y ANPARQ, en 2012. Lidera el grupo de investigación *Projetar no Construído*, que se dedica al estudio de arquitecturas caracterizadas por la coexistencia de proyectos de épocas distintas, tales como ambientaciones, reformas, restauraciones, compleciones, anexos y reconstrucciones. [anapel@ufrgs.br](mailto:anapel@ufrgs.br)

#### Palabras clave

Teatro del Mondo, Aldo Rossi, reconstrucción, autenticidad, Bienal de Venecia

Teatro del Mondo, Aldo Rossi, reconstruction, authenticity, Venice Biennale

#### Método de financiación

Financiación propia

Concluida su construcción, el *Teatro del Mondo* fue remolcado hasta la *Punta della Dogana*, en una de las entradas del Gran Canal, donde la intención de Aldo Rossi, en cuanto a la relación a ser establecida entre su obra y la ciudad, finalmente se revelaba [12] [13]. A distancia, el edificio flotante dialogaba por contraste con la Plaza de San Marcos, el Palacio de los Dogos y el campanario –al norte–; y con las iglesias palladianas de *San Giorgio Maggiore* y *Il Redentore* –a este y sur–, respectivamente. Sin embargo, la relación más evidente –y de paralelismo– era con la misma *Dogana da Mar*, la antigua aduana de *Dorsoduro*, vecina a la icónica basílica de *Santa María della Salute* [14]. Además de la altura semejante –pero intencionalmente inferior–, se puede señalar similitudes de orden compositivo entre el teatro y el volumen correspondiente a la fachada principal de la *Dogana*, situado en el vértice que divide el Canal de la *Giudecca* del Grand Canal. Teatro y *Dogana* presentan la volumetría dividida en dos franjas horizontales distintas –base y torre–, además de ser terminados por una cubierta de formato especial. Verticalmente, la composición es tripartita: en el teatro, la torre central, que contiene escenario y platea, está acompañada por volúmenes, uno a cada lado, correspondientes a las circulaciones verticales; en la *Dogana*, el pórtico central es prominente y marca la entrada principal, flanqueada por columnas dobles, mientras que las alas laterales corresponden por analogía a las escaleras de Rossi. Sin embargo, la mayor evidencia de la intención de equilibrar el teatro posmoderno con su vecino *seiscentesco* es la esfera suspendida sobre la cubierta, al igual que la *Palla d'Oro* que descansa sobre el edificio de Giuseppe Benoni.

“Este teatro veneciano está ligado al agua y al cielo y por eso repite en su composición los colores y los materiales del mar-teatro veneciano. Eso me gustaba, sobre todo, que fuera una embarcación y como una embarcación sufriera los movimientos de la laguna... El teatro me parecía en un lugar donde termina la arquitectura y comienza el mundo de la imaginación.”<sup>3</sup>

### **La Donna è Mobile**

Dos semanas después de inaugurada la Exposición Internacional de Arquitectura, promovida por la Bienal de Venecia, el teatro de Aldo Rossi volvió a navegar. [15]

A las doce horas del día 10 de agosto de 1980 el *Teatro del Mondo* partió de Venecia hacia Dubrovnik –que en aquel entonces pertenecía al territorio Yugoslavo– con ocasión de la trigésima edición del Festival Internacional de Teatro. El viaje duró doce días y recorrió más de seiscientos kilómetros. Soportado por la balsa Argentino, el teatro fue llevado por dos remolcadores –*Doge* y *Nuevito*–. La escena del edificio alto, de apariencia pesada, moviéndose lentamente hacia la alta mar, fascinó a las personas que acompañaban el evento.

El recorrido fue prácticamente una *tournée*, ya que el teatro-barco fue acompañado, por tierra, por la orquesta de Tomaso Albinoni, de Venecia, y por el *Teatro della Commedia de l'Arte all'Avogaria*. Antes de Dubrovnik, el *Teatro del Mondo* atracó en otros tres puertos –Parenzo, Rovigno y Nin– y, en cada parada, se organizaron espectáculos escénicos y musicales que cautivaban a toda la comunidad local. Además de ellos, dos muestras eran presentadas en su interior: una de ellas exhibía fotografías del precedente *Carnevale del Teatro*, y otra, a continuación de la exposición de *Palazzo Grassi*, se titulaba *Il Teatro e lo Spazio Scenico*. El público llenaba el teatro en cada presentación artística, y lo seguía con gran entusiasmo tanto a su llegada cuanto cuando partía. En Nin, una pequeña isla de pescadores, gente que nunca había estado en una platea pudo asistir a uno de los mejores espectáculos de la *tournée*, en medio de una laguna rodeada de barcos de pesca iluminados. [16]

“Rovigno [...] es extraordinario asistir una y otra vez a la llegada del teatro de madera ideado por Rossi: se repite siempre el mismo ritual, la gente lo rodea, curiosa para saber de dónde viene, qué vino a hacer aquí, qué es ese gigante que te lleva de paseo por el Adriático.”<sup>4</sup>

El 19 de agosto, a las dieciocho horas, el *Teatro del Mondo* finalmente atracó en Dubrovnik. Durante el trayecto, los imprevistos fueron varios: riesgo de naufragio debido a las fuertes corrientes marítimas, amotinamiento de la tripulación, epidemia de disentería, averías mecánicas... Dos de las paradas planificadas, en los puertos de Osor y Zara, tuvieron que ser canceladas –aunque el elenco que seguía por tierra mantuvo la programación artística en espacios improvisados, como en iglesias locales. [17] [18]

La dureza del viaje, sin embargo, no impidió la bella e inusitada aparición del edificio flotante al atardecer. El contraste entre el teatro sobre el agua y las fortificaciones de la ciudad, bajo la luz dorada, componía un panorama cuyo toque surrealista hacía recordar una escena de Fellini o Pasolini. La llegada a Dubrovnik fue una fiesta; el público se empujaba para entrar en el teatro-barco. Por la noche, los artistas surgieron improvisadamente en la terraza y, después de desembarcar, tomaron la plaza del puerto y las calles de la ciudad.

El 22 de agosto se soltaron las amarras y el *Teatro del Mondo* partió de vuelta a casa. Al llegar a Marghera, la perspectiva era melancólica. El Consejo de Administración de la Bienal consideró que su mantenimiento era muy caro e inútil –los tubos metálicos, la balsa y los remolcadores no

<sup>1</sup> Noticia disponible en: <http://g1.globo.com/pr/parana/videos/t/todos-os-videos/v/casa-e-avistada-a-deriva-no-mar-de-matinhos/7307556/>, nuestra traducción. Consultado el 31 de marzo de 2019.

<sup>2</sup> La *Festa della Sensa* celebra la Ascensión de Cristo. Muy popular desde la época de la República de Venecia, festeja dos eventos importantes: en el año 1000, la salvación de la población de Dalmacia de la amenaza de los eslavos, inaugurando el comienzo de la expansión de Venecia en el Adriático y, en el año 1177, bajo el poder del Dogo Sebastiano Zani, la firma del tratado de paz entre el Papa Alessandro III y el emperador Federico Barbarosa, poniendo fin a la secular riña entre papado e imperio.

<sup>3</sup> Testimonio de Aldo Rossi en el documental *Il Teatro del Mondo di Aldo Rossi*. RAI Cultura, traducción propia. Disponible en: <http://www.arte.rai.it/articoli/il-teatro-del-mondo-di-aldo-rossi/16151/default.aspx>. Consultado el 28 de enero de 2019.

<sup>4</sup> COLTRO, Gabriele *apud*. SACCO, Daniela. “1980/Teatro del Mondo: Venezia – Dubrovnik”. *Diario di Bordo: Diario del Laboratorio Internazionale del Teatro*. 13 de noviembre de 2008, traducción propia. Disponible en: <https://giornaledibordomediterraneo.wordpress.com/2008/11/13/1980teatro-del-mondo-venezia-dubrovnik/> Consultado el 31 de marzo de 2019.

eran propiedad de la Bienal sino alquilados—. Al igual que el reciente caso brasileño presentado en el prólogo, se decidió proceder al desmontaje de las instalaciones. Las tablas terminaron en un almacén de una empresa petroquímica.

La destrucción de su materialidad, sin embargo, no impidió que el teatro fuese preservado en la imaginación de sus admiradores en los años que se siguieron. Según Angelo Bacci <sup>5</sup>, con el paso del tiempo llegaron solicitudes de reconstrucción de varias ciudades como Génova, interesada en convertirse en la Capital Europea de la Cultura en 2004 [19].

“El contemporáneo es una fugaz y moribunda presencia. Sus manifestaciones ocurren ante nuestros ojos, y aun así nuestros ojos son incapaces de controlarlas o definir las, así como las palabras son incapaces de describirlas en el tiempo, al mismo tiempo.” <sup>6</sup>

### Fortuna, Imperatrix Mundi

Después del desmantelamiento del *Teatro del Mondo*, su imagen persistió en los registros fotográficos y cinematográficos, pero los planos y dibujos eran muy escasos. No había proyecto ejecutivo, ya que se hicieron muchas adaptaciones en obra. En este sentido, Aldo Rossi le encargó directamente a su colaborador, Christopher Stead, un conjunto de dibujos técnicos que se acercaran a lo que se había construido y expresaran sus intenciones. Se trataba de un intento de reconstruir el proyecto, para que se convirtiera en una fuente de consulta *a posteriori* y fuera posible su publicación en medios especializados. El trabajo de Stead no consistió solo en el desarrollo de “un conjunto plausible de dibujos” <sup>7</sup>, sino especialmente en la conciliación de las informaciones contradictorias –o simplemente diferentes– de lo presentado en los bocetos de Rossi. El resultado del trabajo, sin embargo, no alcanzó el nivel de detalle de un proyecto ejecutivo.

Este fue el principal desafío al que tuvo que hacer frente Germano Celant, crítico de arte y comisario de la exposición *Arti & Architettura 1900 - 2000*, que decidió reconstruir el *Teatro del Mondo* con motivo del gran evento organizado para las fiestas de Génova como Capital Europea de la Cultura de 2004. La ciudad ya contaba con una sala de espectáculos proyectada por Aldo Rossi –curiosamente, una consecuencia de la necesidad de reconstruir el *Teatro Carlo Felice*, seriamente dañado por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial <sup>8</sup>–. Celant había conocido a Rossi en los años setenta, y le interesaban sus intervenciones como arquitecto en su campo de conocimiento, el de la Historia del Arte. Precisamente la exposición genovesa se centraba en estas intersecciones, con el objeto de documentar los retos que arquitectos y artistas del siglo XX se plantearon fuera de sus áreas canónicas. Del 2 de octubre de 2004 al 13 de febrero de 2005, el *Palazzo Ducale* acogió dos partes de la exposición. Una tercera se distribuiría a lo largo de la ciudad. Varios fueron los artistas y arquitectos invitados a participar en el evento –como Frank Gehry, Rem Koolhaas, Hans Hollein y Renzo Piano–. En total diseñaron diecinueve de las veinte instalaciones urbanas dispersas en los espacios públicos genoveses. El objetivo era promover la reconciliación del arte con la arquitectura, además de generar un debate sobre su relación con la ciudad, que se convertía en un gran laboratorio experimental.

El punto de partida del recorrido urbano de las intervenciones arquitectónicas era la *Piazza Caricamento*, en la zona portuaria de la ciudad. Este fue el escenario de la reconstrucción del *Teatro del Mondo*.

El costo de la reconstrucción fue de medio millón de euros, financiados en su totalidad por el contratista Coopsette, patrocinador del evento. El trabajo exigió una investigación documental exhaustiva con el fin de superar la falta de un proyecto ejecutivo que guiara estrictamente la reconstrucción. Una investigación en profundidad sobre los colores y texturas del edificio original –algunas piezas auténticas de madera del teatro veneciano habían sido encontradas en un almacén en Marghera– permitió la realización de una réplica que “es exactamente igual a lo que era”, como afirma Gianni Braghieri <sup>9</sup>, colaborador de Aldo Rossi en la primera construcción del teatro, y comisario, junto con Francesco Saverio Fera, de su reconstrucción. [20] [21]

Faltaba, sin embargo, el aspecto principal. Aunque Génova sea una ciudad costera, el teatro fue reconstruido en tierra firme, y el contraste entre la estabilidad de sus formas y la inestabilidad del agua se perdió. Otrora itinerante, el único viaje facultado a la versión del siglo XXI fue a través del tiempo, tomando como punto de partida un diseño del pasado para alcanzar la materialización de una obra en el –aquel– presente.

Después de poco más de cuatro meses, la exposición *Arti & Architettura 1900 - 2000* llegó a su fin y se desmantelaron las instalaciones urbanas. Como el efímero *Teatro del Mondo* no estaba en conformidad con las normas de seguridad necesarias para que pudiera estar permanentemente abierto al público –y adaptarlo al reglamento sería antieconómico– una vez más, dejó de existir. Su desmontaje comenzó el 6 de abril de 2005. Dos semanas fueron necesarias para retirar la piel de madera, que se disputaban los genoveses, interesados en transformarla en leña o materia

<sup>5</sup> BACCI, Angelo. *La mia Biennale Sottosopra*. E-book. [Venezia]? 2016, p. 21. Traducción propia. Disponible en: [https://books.google.com.br/books?id=eD6vDAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=eD6vDAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Consultado el 31 de enero de 2019.

<sup>6</sup> CELANT, Germano. *Unexpressionism: art beyond the contemporáneo*. New York: Rizzoli, 1988, p. 5. Traducción propia.

<sup>7</sup> Extracto del testimonio de Christopher Stead en el documental *Aldo Rossi, Il Teatro del Mondo, 1979 - 2004*. Traducción propia. Documental comisariado por Francesco Saverio Fera y dirigido por Dario Zanasi. Genova: Momopipeus, 2004. Disponible en: <https://vimeo.com/132710579>. Consultado el 28 de enero de 2019.

<sup>8</sup> El diseño de Aldo Rossi para el Teatro Carlo Felice no implicaba la reconstrucción *com'era, dov'era*, como en el caso del Teatro La Fenice. A diferencia del caso de Venecia, en Génova, aunque haya reconstruido partes de las fachadas del teatro que habían sucumbido a los bombardeos, Rossi creó interiores completamente nuevos, además de promover cambios importantes en la volumetría.

<sup>9</sup> Extracto del testimonio de Gianni Braghieri al documental *Aldo Rossi, Il Teatro del Mondo, 1979 - 2004*. Traducción propia. Documental comisariado por Francesco Saverio Fera y dirigido por Dario Zanasi. Genova: Momopipeus, 2004. Disponible en: <https://vimeo.com/132710579>. Consultado el 28 de enero de 2019.

<sup>10</sup> CELANT, Germano. *Unexpressionism: art beyond the contemporary*. New York: Rizzoli, 1988, pp. 8-9. Traducción propia.

<sup>11</sup> La expresión italiana, que significa “como era, donde estaba”, fue proferida por primera vez por el alcalde de Venecia, Filippo Grimani, durante la colocación de la primera piedra de la reconstrucción del campanario el 25 de abril de 1903.

<sup>12</sup> MARTINEZ, Ascención Hernández. *La clonación arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007, p. 43.

<sup>13</sup> HUGO, Victor. *O Corcunda de Notre-Dame*. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 110. Traducción propia.

<sup>14</sup> El término “falso histórico” fue muy difundido a partir del texto *Teoría de la Restauración*, de Cesare Brandi, publicado por primera vez en 1963, y aparece cuando el autor presenta el segundo principio de la restauración: “la restauración debe tener como objetivo reestablecer la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer un falso artístico o un falso histórico, y sin cancelar ningún rastro del paso del tiempo en la obra de arte.” (BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Artes&Ofícios, 2004, p. 33. Traducción propia).

<sup>15</sup> *Carta de Venecia*, 1964. Disponible en: [https://www.icomos.org/charters/venice\\_sp.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf). Consultado el 9 de abril de 2019.

<sup>16</sup> El texto “Miestakes”, de Rem Koolhaas, fue publicado varias veces, como en: LAMBERT, Phyllis. *Mies in America*. New York: Harry N. Abrams, 2001; KOOLHAAS, Rem. *Content*. Köln: Taschen, 2004; KOOLHAAS, Rem. “Miestakes”, *A + T, New Materiality*, n° 23, 2008.

<sup>17</sup> Llamado a tomar parte en la exposición milanesa, a Rem Koolhaas le tocó ubicar su diseño en la exedra del Palazzo della Triennale. Propuso una especie de parodia del pabellón de Mies, una casa orientada a la cultura del cuerpo. Acompañando la curva de la pared del salón, el pabellón se torcía –probablemente una alusión a la distorsión que el arquitecto juzgaba que estaba transcurriendo contemporáneamente en Barcelona.

<sup>18</sup> En el diseño de la Fundación Prada, en Milán, concluido en 2018, Rem Koolhaas adopta todo tipo de modalidades de intervención en el contexto ya construido, desde demoliciones, o compleciones a, incluso, reconstrucciones.

<sup>19</sup> Sanatorio Zonnestraal, diseñado por Jan Duiker y Bernard Bijvoet, construido en Hilversum en 1925 y totalmente restaurado por Hubert-Jan Henket y Wessel de Jonge, entre 2001 y 2009; Pabellón de L'Esprit Nouveau, diseñado por Le Corbusier en 1925, y reconstruido en Bolonia, por José Oubrerie y Giuliano Gresleri en 1977; Pabellón de la República Española, diseñado por José Luis Sert para la Exposición Internacional de París, de 1937, y reconstruido en Barcelona, bajo la responsabilidad de Miquel Espinet, Antoni Ubach y Juan Miguel Hernández de León, en 1992; Pabellón de Sonsbeek, diseñado por Gerrit Rietveld, en 1955, construido en el parque holandés de Sonsbeek, reconstruido en los jardines del Museo Kröller Müller por Arnold Renes, en 1966, y reconstruido de nuevo en el mismo lugar por Bertus Mulder en 2010; Pabellón de Sonsbeek, diseñado por Aldo van Eyck, en 1966, construido en el parque de Sonsbeek, y reconstruido por Hannie van Eyck y Abel Blom en 2006, también en los jardines del Museo Kröller Müller; Rietveld Aula, diseñada por Gerrit Rietveld, en 1966, para el Cementerio Wilgenhof, en Hoofddorp, y replicada por Bertus Mulder, en 2003, para el Cementerio Meerterpen, en Zwaanshoek.

<sup>20</sup> BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Cotia: Artes&Ofícios, 2002.

prima. La estructura metálica, alquilada especialmente para el evento, tardó más de un mes en ser desmontada, y entonces en la plaza no quedó vestigio de aquella arquitectura que había vuelto del pasado y era potencialmente capaz de resurgir en el futuro.

“La pérdida del objeto primario con su *status* único y excepcional implica, sin embargo, ganar un objeto secundario –la reproducción– con su viabilidad artificial y repetitiva. El arte alcanza así un momento decisivo que le permite moverse por caminos paralelos entre sustancia y sombra, entre el original y la copia, entre creación e imitación.” <sup>10</sup>

### Intermezzo

Aunque no son precisamente inéditas, las operaciones de reconstrucción suelen ser controvertidas. Son ejemplares dos casos de distintas épocas, que también tuvieron como telón de fondo la ciudad de Venecia. El primera se refiere al Campanario de San Marcos [22]. Tras el colapso sufrido por la torre el 14 de julio de 1902, después de mucho debate sobre cómo y dónde, se decidió reconstruirla con la misma apariencia y en el mismo lugar, aunque con la adopción de materiales más duraderos y ligeros. El 25 de abril de 1912, el campanario se reinauguró *com'era, dov'era* <sup>11</sup>. Más reciente es el caso del *Teatro La Fenice*, afectado por un incendio en 1996. Reabierta en el 2003 y proyectada precisamente por Aldo Rossi –fallecido en 1997–, la versión reconstruida del teatro tomó como referencia, entre las diferentes etapas del edificio, la imagen alcanzada en una reconstrucción anterior, la de 1836, elegida por los expertos consultados en aquel entonces. [23]

“La destrucción del histórico teatro veneciano, una de las señas de identidad de Venecia, en un pavoroso incendio en la noche del 29 de enero de 1996, abrió en Italia la caja de Pandora, pues resurgieron, con inusitada fuerza y prácticamente sin oposición pública, los defensores de la reconstrucción *com'era e dov'era*.” <sup>12</sup>

Evidentemente, al elegir la analogía con la Caja de Pandora la autora asume una postura crítica a las reconstrucciones, una vez que el artefacto de la Mitología Griega contenía todos los males del mundo. Así pensaba también Victor Hugo, que dedicó uno de los capítulos de *Notre-Dame de París* para exaltar las cualidades arquitectónicas de aquella catedral y para repudiar los trabajos de restauración y reconstrucción que, según él, causaron más daños que las revoluciones políticas y religiosas.

“Violencias, brutalidades, contusiones y fracturas son obra de las revoluciones, desde Lutero hasta Mirabeau. Mutilaciones, amputaciones, dislocación de las extremidades y las restauraciones son trabajos griegos, romanos y bárbaros de los maestros que siguen a Vitruvio y Vignola.” <sup>13</sup>

Desde aquel entonces hasta hoy –y, sobre todo, después de la Carta de Venecia, de 1964– se institucionalizó en el campo de la preservación del patrimonio la postura contraria a los llamados “falsos históricos” <sup>14</sup>, traducida como la amplia aceptación y difusión del principio de la diferenciación, la clara distinción entre las nuevas y viejas arquitecturas –o sus partes–, a fin de que el observador no sea inducido a equivocarse al encontrarse frente a intervenciones en lo construido. De acuerdo con este principio, en proyectos de restauración, “todo trabajo de complemento reconocido como indispensable por razones estéticas o técnicas aflora de la composición arquitectónica y llevará la marca de nuestro tiempo”. <sup>15</sup>

Las intervenciones restitutivas en arquitecturas modernas tampoco escapan a las críticas. Ni siquiera el más famoso ejemplar moderno reconstruido –el Pabellón de Barcelona, proyectado por Mies van der Rohe y reconstruido en 1986– alcanzó unánime aprobación [24]. Prueba de esto son opiniones como la de Rem Koolhaas, explicitada tanto en el texto *Mistakes* <sup>16</sup> como en la instalación *Casa Palestra*, realizada en 1985 para la *Triennale di Milano* <sup>17</sup> –mucho antes de su actuación en el proyecto de la Fundación Prada, evidentemente. <sup>18</sup> [25]

La práctica, sin embargo, ha desafiado la crítica y, aunque la materialización extemporánea de proyectos modernos notables generalmente se reserve a casos especiales, estos son más comunes de lo que se podría pensar. Reconstrucciones tales como la del sanatorio Zonnestraal [26], la del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* [27], la del Pabellón de la República Española [28], la de los pabellones de Sonsbeek [29] [30], y la de la Rietveld Aula <sup>19</sup> [31] indican que –al menos desde el punto de vista del que diseña– el principio de distinción entre las partes nuevas y las antiguas –u originales– ideado por Camillo Boito <sup>20</sup>, pero hasta hoy en vigor en la restauración de arquitecturas premodernas, está dando paso a otras prioridades.

En operaciones de reconstrucción de arquitecturas modernas o más recientes –como el *Teatro del Mondo*–, puede que no sea grave delito la emulación de la imagen original mediante el uso

de nuevos materiales. La evaluación de las especificidades de estas arquitecturas desde el punto de vista patrimonial debería tener en cuenta el papel desempeñado por el proyecto. Se puede ponderar que, en ciertas circunstancias, siendo el proyecto el definidor de la forma y de la espacialidad del edificio, lo es también el verdadero objeto de interés, y es su alto grado de excelencia el que justifica su reconstrucción. En estos casos, por lo tanto, la autenticidad tendría que ver más con la correspondencia alcanzada entre la imagen resultante de la reconstrucción y aquella originalmente planificada que con la -extinta- primera materialidad. Según la tradición de las teorías de la restauración, el edificio ha sido el principal documento de toda intervención que apunte a la conservación patrimonial. Lo que se insinúa aquí es que este protagonismo pueda ser dividido con o incluso sustituido por el proyecto. Así, la materialización de un antiguo proyecto en un nuevo tiempo sería más conservadora que transgresora, ya que se la podría considerar un acto de preservación del patrimonio.

En el ámbito del arte, la copia, al menos hasta la “era de la reproducibilidad técnica”<sup>21</sup>, se consideró como falsificación. De la misma manera, muchos ven con reserva la reconstrucción de arquitecturas que toman un proyecto –o sus imágenes y narrativas historiográficas– como guía, quejándose de la falta de autenticidad o de la incompatibilidad con el Espíritu de la Época. Walter Benjamin, por su parte, reconocía las especificidades de cada manifestación artística, dedicándose principalmente al análisis del cine y de la fotografía, asumiendo que la validez de la replicación –y, por extensión, de la reconstrucción– depende de la naturaleza de la obra. No es absurdo plantear que pase lo mismo en relación con la arquitectura.

Sobre la posibilidad de reconstrucción y replicación de arquitecturas, cabe recordar *Ensayo sobre el proyecto*, de Alfonso Corona Martínez. Según el autor, “el proceso proyectual es una serie de operaciones que darán por resultado un modelo del cual “se copiará un edificio””.<sup>22</sup>

El enfoque del proyecto como patrimonio parece a primera vista paradójico, ya que por lo general se asocia la idea de patrimonio exclusivamente al objeto construido y la de proyecto a lo que todavía está por venir. Admitiéndose, sin embargo, el edificio como una copia del proyecto, este último se eleva a la categoría de original y, desde siempre, los originales estuvieron investidos de mayor valor que sus copias.

Es importante notar que Corona Martínez no deja claro cuando o cuantas veces la reproducción podrá o deberá ocurrir, abriendo la posibilidad para la existencia de múltiples copias, y dando lugar a la analogía del proyecto con las artes reproducibles –como la escultura en bronce, que permite la extracción de varios ejemplares a partir de un solo molde, el cual determina la autenticidad de las copias.

La preocupación por la autenticidad no es nueva, ya sea en el arte o en la arquitectura, y, al menos desde el siglo XIX, ha estado muy pendiente de las discusiones sobre la conservación del patrimonio. En su famoso texto *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, de 1849, John Ruskin afirma que la falsedad depende de la “intención de engañar”.<sup>23</sup>

Es posible que la razón por la cual el *Teatro del Mondo* genovés haya sido más celebrado que criticado –aunque fuera del agua– radica en el hecho de que, a diferencia de los ejemplos anteriores, no ha sido reconstruido para permanecer, sino como instalación de arte sin demandas utilitarias y sin dar lugar a error, a partir de un propósito distinto de sus análogos. El carácter provisional se mantuvo, y su desmontaje lo preservó a la deriva en la memoria. Todavía más: su implantación en tierra firme, si bien anule el propósito fundamental del proyecto, es precisamente lo que garantiza su carácter distintivo del original, a pesar de todo el cuidado filológico reservado para los elementos arquitectónicos por los comisarios Braghieri y Fera.

Como enseña Paolo Marconi, la aversión a las reproducciones tiene su origen en el arte, en el mercado de anticuarios, siendo consecuencia de preocupaciones de orden moral y económico, donde “una Gioconda vale una cifra absurda, pero dos Giocondas serían accesibles hasta para nuestros bolsillos”<sup>24</sup>. De hecho, para muchos, el mal de la falsificación reside en el perjuicio de la exclusividad y su valor.

Paradójicamente, justo cuando las arquitecturas replicadas se revisten de la condición de obra de arte, separadas de su contexto original, pasando a servir solo a la contemplación, es cuando las críticas tienden a disminuir. Además del Teatro de Rossi en Génova, hay muchos ejemplos que pueden ilustrar esta modalidad de reconstrucción, tales como: el apartamento de la Unidad de Habitación de Marsella, reconstruido en la *Cité de l'Architecture et du Patrimoine*, en París [32]; la *Maison Tropicale* de Jean Prouvé, adaptada por el artista Rirkrit Tiravanija como la obra

<sup>21</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão.” In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

<sup>22</sup> CORONA MARTÍNEZ, Alfonso. *Ensayo sobre el proyecto*. Buenos Aires: CP 67, 1998, p. 15.

<sup>23</sup> John Ruskin se dedica a la explicación y a la crítica del concepto de “falso”, especialmente en el capítulo “La Lámpara de la Verdad”, de su famosa obra *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. (RUSKIN, John. *Le sette lampade dell'architettura*. Milano: Jaca Book, 2007, pp. 65-102)

<sup>24</sup> MARCONI, Paolo. *Il restauro e l'architetto*. Venezia: Marsilio Editori, 2002, p. 10. Traducción propia.

<sup>25</sup> Acerca de la casa de huéspedes de Frank Gehry, ver: RAMOS, Fernando Guillermo Vázquez. “The house of '80: escultura e arquitetura na casa de hóspedes Winton, de Frank Gehry” En: *Arquiteturarevista*, vol. 12, nº 2, 2016, pp.154-164.

<sup>26</sup> RIEGL, Alois. “The modern cult of monuments”. En: *Oppositions*, nº 25, 1982, pp. 21-51.

<sup>27</sup> En la primera mitad del siglo XVIII, el poeta romano Pietro Metastasio escribió el poema *Demetrio*, que fue musicado y se convirtió en ópera homónima. Abajo, en el idioma original, los versos de los cuales se destacó el pasaje traducido y resaltado en el texto (disponible en <https://archive.org/details/demetriodramaper164meta>, consultado el 9 de abril de 2019):

“È la fede degli amanti  
come l'araba Fenice:  
che vi sia, ciascun lo dice;  
dove sia, nessun lo sa”.

En 1790, Mozart estrena una de sus últimas óperas –*Così fan tutte*– con libreto de Lorenzo da Ponte, cuyo texto *buffo* se vale del mismo pasaje, con poca adaptación (disponible en <http://opera.stanford.edu/iu/libretti/così.htm>, consultado el 9 de abril de 2019):

“È la fede delle femmine  
come l'araba Fenice:  
che vi sia, ciascun lo dice;  
dove sia, nessun lo sa”.

<sup>28</sup> Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

<sup>29</sup> "Il Sogno: ricostruire il Teatro del Mondo di Aldo Rossi", *Corriere del Veneto*, 25 de octubre de 2007. Disponible en: <https://www.pressreader.com/italy/corriere-del-veneto-venezia-e-mes-tre/20171025/281535111237568>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

<sup>30</sup> Testimonio de Aldo Rossi extraído del documental *Aldo Rossi, Il Teatro del Mondo, 1979 - 2004*. Traducción propia. Documental comisariado por Francesco Saverio Fera y dirigido por Dario Zanasi. Genova: Momopideus, 2004. Disponible en: <https://vimeo.com/132710579>. Consultado el 28 de enero de 2019.

*Palm Pavilion* para la 27ª Bienal de Arte de São Paulo, en el 2006, y actualmente montada al aire libre en el Instituto Inhotim [33]; o el *Cabanon* de Le Corbusier replicado *indoor* en diferentes exhibiciones de arquitectura [34]. Un poco distintos, pero no menos provocadores, son los casos de desmontaje y comercialización para posterior reconstrucción en contextos privados de algunos de los pabellones de la *Serpentine Gallery* [35], y el desmontaje –seguido de donación a una universidad– de la casa de huéspedes Winton de Frank Gehry [36] –finalmente subastada y comprada por un inversor privado que le dio un destino hasta hoy desconocido–. <sup>25</sup>

Ninguna de las arquitecturas anteriores desafiaba la exclusividad de sus originales –sea porque son ellos mismos remontados y reubicados –como en los últimos casos– o porque están desprovistas de su dimensión utilitaria, de su habitabilidad. En una exhibición, tanto en un museo como al aire libre, las cosas no pueden ser más evidentes acerca de la naturaleza y de la intención de las copias arquitectónicas, lo que contribuye a aliviar la inseguridad de los menos iluminados histórica y arquitectónicamente –sobre los cuales recae más a menudo el temor del engaño y el miedo al falso.

También incide sobre la reconstrucción de arquitecturas la preocupación por la subversión de su valor histórico. Alois Riegl <sup>26</sup>, a su vez, enseña la diferencia entre el "valor histórico" y el "valor de antigüedad". El primero está relacionado con los valores de los cuales el monumento fue investido durante su existencia y el papel que representó en la historia a lo largo de sus fases. Ya el valor de antigüedad alude a los indicios visibles que revelan la edad de la obra, como las huellas de desgaste o envejecimiento. Por lo tanto, si la reconstrucción hiere alguno de esos valores apuntados por Riegl, ciertamente sería aquel relativo a la antigüedad manifestada por la pátina, y no el valor histórico, ya que la importancia atribuida a determinado edificio a lo largo del tiempo no desaparece por el "valor de novedad" de su reconstrucción.

El dilema de la autenticidad de las arquitecturas aquí en examen se resuelve simplemente con la verdad: construido en el periodo X, reconstruido en el periodo Y, admitiendo la coexistencia del valor histórico –del proyecto– con el valor de novedad –de la reconstrucción–, reconociendo que la buena copia es capaz de reconducir al original, convirtiéndose en testimonio de su importancia.

### ¿Acto Final?

El fantasma del *Teatro del Mondo* todavía recorre el imaginario de los arquitectos pero, como en los versos de la ópera *Demetrio*, de Pietro Metastasio, es como el Ave Fénix: "que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe". <sup>27</sup>

Tal como el Fénix, es posible que el teatro de Rossi vuelva a la luz. De acuerdo con el rector de la Universidad IAUV <sup>28</sup>, Alberto Ferlenga, en un testimonio al diario *Corriere del Veneto*, el 25 de octubre de 2017 <sup>29</sup>, la posibilidad de reconstruirlo existe, mediante la recaudación de la cifra de un millón de euros.

Por lo tanto, puede ser que el *Teatro del Mondo* tenga mejor suerte que la casa de pescadores brasileña, cuya arquitectura vernácula perdurará solo en la memoria de los que fueron testigos de la hazaña que el azar pudo engendrar, o de aquellos que, como Aldo Rossi, la sepan valorar:

"(...)Tampoco son ajenas a la construcción las impresiones que siempre he tenido en mis construcciones, en mi arquitectura, de las construcciones... De construcciones temporales, las construcciones a lo largo de los cursos de agua, a lo largo del Ticino, en Lombardía, a lo largo de las playas. Construcciones de madera maravillosas, con torres y embarcaderos que vi y noté a las márgenes del río Paraná, en los cursos de agua entre Argentina y Brasil, donde hay estas construcciones sobre el agua, de madera, que se ven desde lejos, llegando del propio agua..." <sup>30</sup> [37] [38]



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]



[6]



[7]



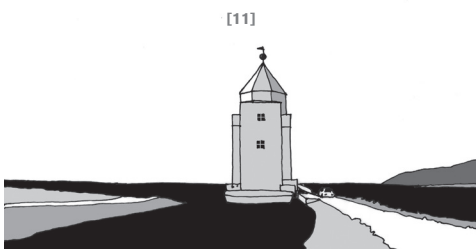
[8]



[9]



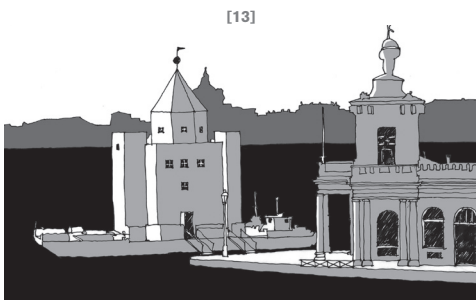
[10]



[11]



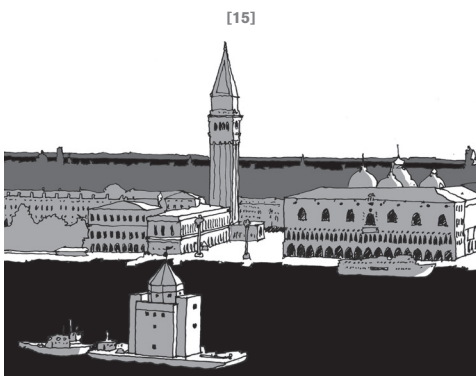
[12]



[13]



[14]



[15]

[1] Casa a la deriva en el mar de Matinhos, Paraná, Brasil. Foto: Almir Alves, 2019. Cortesía del autor.

[2] El intento de remolcar la casa a la deriva es inútil. Foto: Almir Alves, 2019. Cortesía del autor.

[3] A la deriva, la casa se acerca a la playa. Foto: Ana Zimmerman, 2019. Cortesía de la autora.

[4] La casa finalmente encalla en la franja de arena. Ana Zimmerman, 2019. Cortesía de la autora.

[5] Después de navegar por casi 15 kilómetros, la casa flotante encuentra la playa. Foto: Ana Zimmerman, 2019. Cortesía de la autora.

[6] Teatro del Mondo, de Aldo Rossi, Venecia, 1980. Croquis de Aldo Rossi. Disponible en: [http://philipmarshall.net/hs/techniques/architecture/style\\_rossi.htm](http://philipmarshall.net/hs/techniques/architecture/style_rossi.htm). Consultado el 01 de febrero de 2019.

[7] El teatro del mundo proyectado por Vincenzo Scamozzi. Giacomo Franco, 1593. Disponible en: <https://www.palladiomuseum.org/exhibitions/scamozzi2003/schede/10>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

[8] El teatro del mundo de Scamozzi, por Andrea Vicentino, 1593. Disponible en: <https://www.palladiomuseum.org/exhibitions/scamozzi2003/schede/11>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

[9] *Galleggiante* en el Grand Canal. Disponible en: <http://arzana.org/barque-da-parata/la-galleggiante/>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

[10] Un teatro del mundo. Disponible en: <http://arzana.org/barque-da-parata/la-galleggiante/>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

[11] El comienzo del viaje hacia Venecia. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[12] *El Teatro del Mondo* delante de la Punta della Dogana. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[13] *El Teatro del Mondo* y la Dogana da Mar. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[14] *El Teatro del Mondo* delante de la Punta della Dogana con la cúpula de Santa Maria della Salute al fondo. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[15] *El Teatro del Mondo* parte de Venecia hacia Dubrovnik. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[16] *El Teatro del Mondo* en Rovigno, 1980. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[17] La llegada del *Teatro del Mondo* en Dubrovnik, 1980. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[18] *El Teatro del Mondo* en el puerto de Dubrovnik, 1980. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[19] *El Teatro del Mondo* en el viaje de regreso a Venecia. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[20] *El Teatro del Mondo* reconstruido en la Piazza Caricamento, Génova, 2004. Disponible en: <http://www.architetto-rinaldi.it/portfolio/articarchitettura-genoa-2004/>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

[21] *El Teatro del Mondo* reconstruido en Génova, bajo la nieve – que nunca llegó a caer sobre la versión original. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/mentelocale/500689197/sizes/o/>. Consultado el 01 de abril de 2019.

[22] Campanario de San Marcos en Venecia. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2016.

[23] Los interiores reconstruidos del teatro La Fenice, según el proyecto de Aldo Rossi. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2016.



[16]



[18]



[19]



[17]



[20]



[21]

[22]



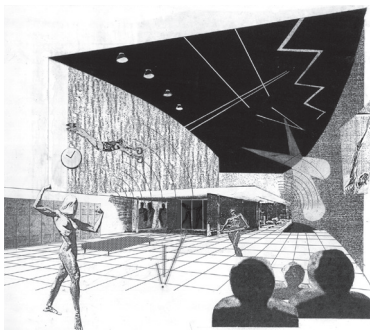
[23]







[24]



[25]

[24] El Pabellón de Barcelona, reconstruido en 1986. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2008.

[25] El diseño para la Casa Palestra, de Rem Koolhaas, Triennale di Milano, 1985. Disponible en: <https://oma.eu/projects/casa-palestra>. Consultado el 1 de abril de 2019.

[26] El Sanatorio de Zonnestraal, reformado en el siglo XXI después de alcanzar la ruina durante el siglo XX. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2012.

[27] El pabellón de L'Esprit Nouveau, reconstruido en 1977 en Bolonia. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2004.

[28] El Pabellón de la República Española, reconstruido en 1992, en el Vall d'Hebron en Barcelona. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2008.

[29] El Pabellón de Rietveld, reconstruido por segunda vez en 2010, en el jardín del Museo Kröller Müller. Ana Carolina Pellegrini, 2012.

[30] El Pabellón de Aldo van Eyck, reconstruido en 2006, en el jardín del Museo Kröller Müller. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2012.

[31] El Aula de Rietveld, reconstruida en 2003, en el cementerio de Meerterpen, en Zwaanshoek, a menos de diez kilómetros de su versión original, actualmente desmontada. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2014.

[32] Reconstrucción 1:1 de una de las tipologías de apartamentos de la Unité d'Habitation de Marsella, de Le Corbusier, en la Cité de l'Architecture et du Patrimoine. Disponible en: <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/collection/parcours-thematiques/la-reconstitution-de-lappartement-type-e2-de-la-cite-radiouse>. Consultado el 1 de abril de 2019.

[33] *Palm Pavilion*, del artista Rirkrit Tiravanija: la adaptación de la Maison Tropicale diseñada por Jean Prouvé, remontada en el Instituto Inhotim. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2017.

[34] El interior del Cabanon, proyectado por Le Corbusier, reproducido en escala real para la exposición "Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes", en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 2013. Disponible en: <https://www.cassina.com/en/news/cabanon-presented-part-museum-modern-arts-exhibition-le-corbusier-atlas-modern-landscapes>. Consultado el 1 de abril de 2019.

[35] El Serpentine Pavilion de 2016, diseñado por Bjarke Ingels y titulado *Unzipped Wall*, se inauguró en 2018 en Toronto bajo el nuevo nombre de *Unzipped*, después de ser adquirido por el grupo Westbank. <https://www.archdaily.com.br/br/902274/serpentine-pavilion-del-big-inaugurado-en-toronto-como-espacio-de-eventos>. Consultado el 1 de abril de 2019.

[36] Parte de la casa de huéspedes Winton, diseñada por Frank Gehry, sigue desmontada sobre la carrocería de un camión hacia la Universidad Saint Thomas. Disponible en: <https://in.blouinartinfo.com/photo-galleries/moving-frank-gehrys-winton-guest-house>. Consultado el 1 de abril de 2019.



[26]



[27]



[28]



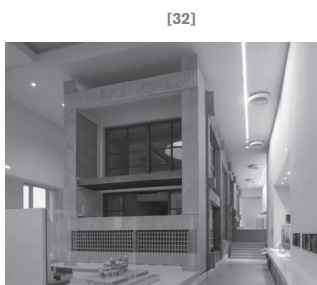
[29]



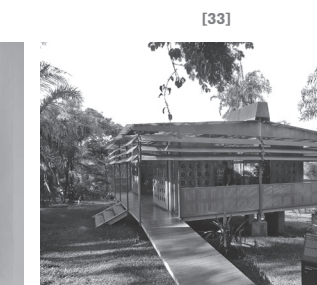
[30]



[31]



[32]



[33]



[34]



[36]



[35]

[37] El barco de pesca y la casa a la deriva.  
Almir Alves, 2019. Cortesía del autor.

[38] Aldo Rossi y Paolo Portoghesi  
fotografiando el *Teatro del Mondo*. Foto:  
Gianni Braghieri. Cortesía del autor.

[37]



[38]



## 08 | *E il teatro va... Que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe* \_Ana Carolina Santos Pellegrini

En 1979, la Bienal de Venecia encargó al arquitecto Aldo Rossi el proyecto para el Teatro del Mondo: un edificio flotante que evocara las construcciones análogas de las fiestas populares de los siglos antecedentes, los escenarios adornados que navegaban por la laguna y los canales entreteniéndolo a la población que los acompañaba. Como era característico en la obra de Rossi, el Teatro del Mondo reunía la intención de recuperar el pasado y la memoria con la adopción de un lenguaje formal contemporáneo. Después de formar parte del Carnaval y de la Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal, el teatro navegó hasta Dubrovnik y finalmente fue desmontado. Aunque su materialidad haya desaparecido, el edificio-barco se mantiene preservado en la memoria y en la imaginación de sus admiradores. Durante años, su imagen solo pudo recordarse a través de fotografías y películas filmadas durante su corta existencia. Sin embargo, en 2004, la ciudad de Génova decidió reconstruir el Teatro del Mondo, aunque provisionalmente. La efeméride de los cuarenta años del proyecto, en 2019, da oportunidad a este artículo, que aborda la historia del famoso teatro y discute el tema de la reconstrucción a la luz del enfoque del proyecto como patrimonio.

## 08 | *E il teatro va... It exists, everybody says; where it is, nobody knows* \_Ana Carolina Santos Pellegrini

In 1979, the Biennale di Venezia commissioned the architect Aldo Rossi to design the Teatro del Mondo: a floating building that should evoke the analogous constructions of the popular festivities of previous centuries, the ornate theatre stages that navigated along both the lagoon and canals, amusing the population stood on the fondamenta. As is usual in Rossi's work, the Teatro del Mondo combined the intention of recovering past and memory adopting contemporary formal language. After taking part in the Carnival and in the International Architecture Exhibition of the 1980 Biennial, the theater sailed to Dubrovnik and was eventually dismantled. Although its materiality disappeared, the building-boat remained preserved in the memory and imagination of its admirers. For years his image could only be seen in the photos and films captured during the short existence. However, in 2004, the city of Genoa decided to rebuild the Teatro del Mondo, albeit provisionally. The forty-year anniversary of the project in 2019 provokes this article, which addresses the historiography of the famous theater, as well as discusses the theme of reconstruction in the light of the approach of the design as heritage.

## 08 | *E il teatro va... Que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe* \_Ana Carolina Santos Pellegrini

Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo, 1979 - 2004*. Documental comisariado por Francesco Saverio Fera y dirigido por Dario Zanasi. Genova: Momopipdeus, 2004. Disponible en: <https://vimeo.com/132710579>. Consultado el 28 de enero de 2019.

BACCI, Angelo. *La mia Biennale Sottosopra*. E-book. [Venezia]? 2016. Disponible en: [https://books.google.com.br/books?id=eD6vDAAQBAJ&printsec=front-cover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=eD6vDAAQBAJ&printsec=front-cover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Consultado el 31 de enero de 2019.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Cotia: Artes&Ofícios, 2002.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Artes&Ofícios, 2004.

*Carta de Venecia, 1964*. Disponible en: [https://www.icomos.org/charters/venice\\_sp.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf). Consultado el 9 de abril de 2019.

"Casa é avistada à deriva no mar de Matinhos". *Portal G1*, 17 de janeiro de 2019. Disponible en: <http://g1.globo.com/pr/parana/videos/t/todos-os-videos/v/casa-e-avistada-a-deriva-no-mar-de-matinhos/7307556/> Consultado el 1 de febrero de 2019.

"Casa à deriva no meio do mar surpreende pescadores de Matinhos". *Gazeta do Povo*, 17 de janeiro de 2019. Disponible en: <https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/casa-a-deriva-no-meio-do-mar-surpreende-pescadores-de-matinhos-8na25vix8rgycad40in5i1gai/> Consultado el 1 de abril de 2019.

CELANT, Germano. *Unexpressionism: art beyond the contemporary*. New York: Rizzoli, 1988.

CORONA MARTÍNEZ, Alfonso. *Ensayo sobre el proyecto*. Buenos Aires: CP 67, 1998.

HUGO, Victor. *O Corcunda de Notre-Dame*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

*Il Teatro del Mondo di Aldo Rossi*. RAI Cultura. Disponible en: <http://www.arte.rai.it/articoli/il-teatro-del-mondo-di-aldo-rossi/16151/default.aspx>. Consultado el 28 de enero de 2019

"Il Sogno: ricostruire il Teatro del Mondo di Aldo Rossi". *Corriere del Veneto*, 25 de octubre de 2007. Disponible en: <https://www.pressreader.com/italy/corriere-del-veneto-venezia-e-mestre/20171025/281535111237568>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

MARCONI, Paolo. *Il restauro e l'architetto*. Venezia: Marsilio Editori, 2002.

MARTÍNEZ, Ascensión Hernández. *La colonación arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. *Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão*. Tesis doctoral. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2011.

RIEGL, Alois. "The modern cult of monuments". *Oppositions*, n° 25, 1982.

RUSKIN, John. *Le sette lampade dell'architettura*. Milano: Jaca Book, 2007.

SACCO, Daniela. "1980/Teatro del Mondo: Venezia - Dubrovnik". *Diario di Bordo: Diario del Laboratorio Internazionale del Teatro*. 13 de novembro de 2008. Disponible en: <https://giornaledibordomediterraneo.wordpress.com/2008/11/13/1980teatro-del-mondo-venezia-dubrovnik/>. Acceso al 01 de abril de 2019.

SZACKA, Lea-Catherine. *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale*. Milano: Marsilio Editori, 2017.

TAFURI, Manfredo. "L'ephemere est eternal. Aldo Rossi a Venezia.", *Domus*, n° 602, 1980.