

Luis Fernández-Galiano

Attila y Tristán, la imaginación romántica

Attila and Tristan, the Romantic Imagination



Oficinas comerciales de Ricola Ricola Marketing Building, 1997-1999

Las escenografías para las óperas de Verdi y Wagner son arquitecturas líricas y pedagógicas.

The set designs for the operas of Verdi and Wagner are pedagogical and lyrical architectures.

La materialidad táctil y la devoción por la naturaleza une las obras permanentes y las escenografías efímeras.

The ephemeral stage sets and the permanent works share devotion to nature and a tactile materiality.



K. F. Schinkel, iglesia, 1810

EL ROMANTICISMO es una actitud y un periodo. Como actitud estética, impregna la obra toda de Jacques Herzog y Pierre de Meuron, desde el primitivismo naturalista de materiales, texturas y pátinas hasta la violencia inesperada de las pieles o los gestos; y como periodo artístico, entra en resonancia con la sensibilidad de los suizos cuando el azar o el destino pone en sus manos la escenografía para dos óperas de ese momento, el *Attila* de Giuseppe Verdi y el *Tristán e Isolda* de Richard Wagner. En esas arquitecturas efímeras para el teatro y la música cristaliza su imaginación romántica con más nitidez que en las obras construidas: al servicio de los cuerpos y la voz, los escenarios levantados en Nueva York y Berlín expresan abreviadamente su trayectoria artística, y al tiempo la exacerban, manifestando sus conflictos y sus fortalezas. Tan diferentes como los lenguajes de los dos compositores —que nunca llegaron a encontrarse, y cuya mutua falta de aprecio es bien sabida—, y acaso reflejando en su contraste la vieja pugna entre el *bel canto* y los wagnerianos, las escenografías de *Attila* y *Tristán* deben contarse entre las arquitecturas más líricas y pedagógicas de Herzog & de Meuron.

Attila, ruina y bosque

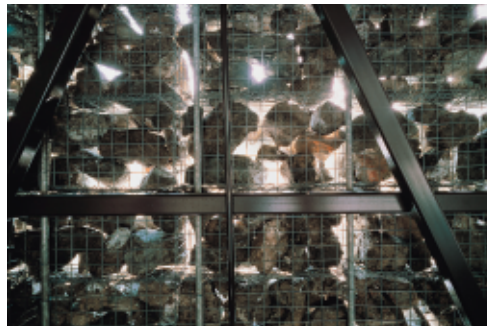
Para el *Attila* representado en 2010 en la Metropolitan Opera, los arquitectos eligen dos imágenes

contrapuestas, la ruina y el bosque, que simbolizan bien el espíritu patriótico de esta obra menor de Verdi, perteneciente a sus ‘años de galeras’, durante los cuales las exigencias de los empresarios le hacían componer a toda prisa y con pésimos libretos. Estrenada en la Fenice veneciana en 1846, la ópera describe el enfrentamiento entre una Roma en decadencia y unos bárbaros pujantes, y la llamada a reconstruir las pasadas glorias de Italia —que tanto eco tendría entre el nacionalismo emergente, contribuyendo a la fama de Verdi como compositor político— se hace visible en el montaje neoyorquino a través de dos *topoi* quintaesencialmente románticos, la ruina melancólica y el bosque mágico.

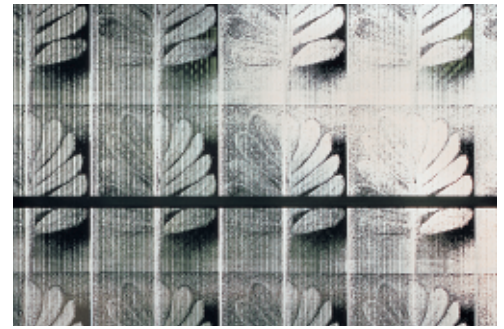
Desde luego, las ruinas son las de la antigua Roma que los patriotas italianos del Risorgimento deseaban ver renacer en una península unificada, pero en la escenografía de Herzog & de Meuron —huyendo de la nostalgia figurativa de los frontones partidos y las columnas truncadas— adquieren a la vez la dimensión titánica que las hace aparecer como restos de las construcciones míticas de una raza de gigantes, la regularidad fracturada que las asemeja a formaciones geológicas, y la disposición abruptamente defensiva que las asimila a una de las muchas barricadas que se levantaron en la Europa convulsa que se haría revolucionaria en 1848.



Escenografía de *Attila* Attila stage design, 2008-2010



Bodega Dominus *Dominus Winery*, 1995-1998



Nave para Ricola *Ricola Production and Storage Building*, 1992-1993

ROMANTICISM IS an attitude and a period. As an aesthetic attitude, it colors the entire oeuvre of Jacques Herzog and Pierre de Meuron, from the naturalistic primitivism of materials, textures and patinas to the unexpected violence of scars or skins; and as an artistic period, it harmonizes with the sensitivity of the Swiss when chance or destiny hands them the stage for two operas of that moment, Giuseppe Verdi's *Attila* and Richard Wagner's *Tristan and Isolde*. In these ephemeral architectures for theater and music, they crystallize their romantic imagination more clearly than in their built works: at the service of bodies and voices, the stage designs carried out in New York and Berlin sum up their artistic path while exacerbating it, revealing its conflicts and strengths. As different from one another as the languages of the two composers – who never met, and whose mutual lack of appreciation is well known –, and perhaps reflecting in their contrast the old rivalry between bel canto and Wagnerians, the stage sets of *Attila* and *Tristan* should count among the most lyrical and pedagogical architectures of Herzog & de Meuron.

Attila: Ruin and Forest

For the *Attila* staged in 2010 at the Metropolitan Opera House, the architects chose the ruin and the forest, two opposed images that well symbolize the patriotic spirit of this minor work by Verdi, belonging to his 'galley years', a period when the demands of commissions compelled him to compose very fast on poor librettos. Premiered in Venice's Fenice in 1846, the opera tells of the clash between a Rome in decadence and powerful barbarians, and the clamor to rebuild Italy's past glories – which would echo so much in the rising wave of nationalism, contributing to Verdi's fame as a political composer – comes to the fore in the New York set through two quintessentially romantic topoi, the melancholic ruin and the magical forest.

Of course the ruins are those of the ancient Rome that the Italian patriots of the Risorgimento wished reborn in a unified peninsula, but in Herzog & de Meuron's design – avoiding the figurative nostalgia of split pediments and truncated columns – they simultaneously take on the titanic dimension that makes them look like remains of the mythical constructions of a race of giants, the fractured regularity that likens them to geological formations, and the abruptly defensive arrangement that makes them resemble one of the many barricades that went up in a convulsed Europe that would become revolutionary in 1848. Whether cyclopean remains, geological landscape or rebellious barricade, the ruins of *Attila*

dilute history in myth, the city in nature, and civil order in popular insurrection.

In the same way, the impenetrable and menacing forest associated with the dark and organic strength of barbarian tribes – vigorous savages coming down from the wooded shadows of the north to destroy Mediterranean urbanity – turns architectural in the set design at the Met, a colossal botanical cathedral that becomes the scene of the choral negotiation between the chief of the Huns and the political and religious leaders of an empire on the brink of collapse, or even a leafy Pantheon with an imperfect oculus that theatrical light effects make mysterious and elusive, the scene of a fairy tale or horror story. Here, too, with a forest that the architects connect as much to the enchanted world of *Hansel and Gretel*

as to the terrible jungles of the Vietnam War, the historic episode is simultaneously projected on timeless myths and contemporary conflicts, blurring the limits between nature and culture with its cross fertilization of organic life and theatrical geometry.

Insurgent ruins or bellicose forest, both set designs are three-dimensional paintings that besiege the audience with the emotional violence of their imperious presence, and also impose on the singers through a domineering occupation of the stage that pushes the dramatic mechanics of the spectacle to the limits. Needless to say, both echo the architectural work of the Swiss partners, which has been described as 'natural history' and has explored diverse forms of communion between construction and nature, from crystallographic forms to organic patinas, but



Bodega Dominus *Dominus Winery*, 1995-1998



Nave para Ricola *Ricola Production and Storage Building*, 1992-1993



Escenografía de *Attila* *Attila stage design*, 2008-2010

Si Schinkel fue clásico o romántico en sus cuadros y escenografías, Semper fusionó el arte con la vida al diseñar y construir las barricadas de Dresde: ecos de los dos arquitectos germanos se oyen en el montaje abrupto de *Attila*.

If Schinkel was classical or romantic in his paintings and stage sets, Semper fused art with life by designing and erecting the Dresden barricades: echoes of both German architects are heard in the rugged sets of Attila.

Restos ciclópeos, paisaje geológico o barricada rebelde, las ruinas de *Attila* diluyen la historia en el mito, la ciudad en la naturaleza, y el orden civil en la insurrección popular.

De la misma forma, el bosque impenetrable y amenazante que se asocia a la fuerza oscura y orgánica de las tribus bárbaras —los salvajes vigorosos que descienden de las umbrías forestas del norte para desbaratar la urbanidad mediterránea— se hace arquitectónico en el montaje de la Metropolitan Opera, una colosal catedral vegetal que acoge la negociación coral entre el caudillo huno y los líderes políticos y religiosos de un imperio en trance de colapso, o incluso un Panteón de follaje con un óculo imperfecto que la iluminación teatral hace misterioso y elusivo, escenario de un cuento de hadas o de una historia de terror. También aquí, con un bosque que los arquitectos relacionan tanto con el mundo encantado de Hansel y Gretel como con las selvas atroces de la guerra de Vietnam, el episodio histórico se proyecta a la vez hacia el mito intemporal y los conflictos contemporáneos, desdibujando los límites entre naturaleza y cultura con su fertilización cruzada de la vida orgánica y la geometría teatral.

Ruinas insurrectas o bosque belicoso, las dos escenografías son cuadros tridimensionales que asaltan al espectador con la violencia emocional de su presencia imperativa, y que se imponen también

a los intérpretes con una ocupación dominante del escenario que fuerza al límite la mecánica teatral de la representación. No hace falta decir que en ambas resuena la obra arquitectónica de los suizos, descrita en alguna ocasión como ‘historia natural’, y que ha explorado diversas formas de comunión entre construcción y naturaleza, desde las formas cristalógraficas hasta las pátinas orgánicas, pero quizá merece mencionarse que su inteligente artificio escénico se relaciona asimismo con la producción de artistas contemporáneos como Thomas Demand. En todo caso, importa subrayar su filiación romántica, que la obra de Verdi naturalmente refuerza, pero que proviene del instinto espontáneo o deliberado de sus autores.

La música de la materia

Parece inevitable, si se habla de arquitectos y escenografías operísticas, que surja el nombre de Karl Friedrich Schinkel, cuyo cielo estrellado para la llegada de la Reina de la Noche —en una producción de 1815 de *La Flauta Mágica* de Mozart— es probablemente la imagen más reproducida de la escenografía arquitectónica, y que no fue tampoco ajeno a la iconografía de las ruinas y los bosques. Sin embargo, en el caso de Herzog & de Meuron la referencia más pertinente debería ser Gottfried Semper, que si bien no realizó escenografías destacadas, construyó en Dresde un teatro de la ópera



Julius Scholtz, En las barricadas, mayo 1849 *Barricade fighting, May 1849*

y proyectó en la misma ciudad las barricadas del levantamiento de 1849, estas últimas arquitecturas efímeras que, tras el fracaso de la insurrección republicana, le obligaron a exiliarse —con su amigo y participante en el movimiento Richard Wagner, por entonces muy próximo al anarquista ruso Mikhail Bakunin— a la ciudad suiza de Zúrich, donde construyó la sede y fue director de la escuela politécnica que hoy es la ETH. Allí redactaría su influyente tratado *Der Stil*; allí elaboraría el proyecto conceptual de un teatro dedicado a la obra de Wagner que inspiró la posterior construcción de Bayreuth; y allí, un siglo después, se formarían los dos socios de Basilea.

Franz Liszt, que había ayudado a Wagner a huir de Alemania, envió años más tarde a Semper un mensaje que resume bien la fraternidad entre música y arquitectura sentida por los románticos. En una carta fechada en 1857 de la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein, la amante del pianista y compositor dice al arquitecto: «Liszt le estrecha la mano. ¡El arquitecto de los sonidos saluda al músico de las piedras!» De hecho, la concepción de la arquitectura como música ‘congelada’ o ‘petrificada’, tan característicamente romántica, se remonta al Schelling que en 1802 relacionaba los templos griegos con las teorías pitagóricas —asociaba la lira con el triglifo— y, como ha explicado Hugh Honour, en apenas un par de años se había extendido de Berlín a Londres, convirtiéndose en una cita frecuente, a la que Goethe en el *Fausto* daría aún mayor circulación, y a la que acompañaría con otra variante metafórica en un aforismo de 1827, la arquitectura como música ‘muda’ o ‘callada’.

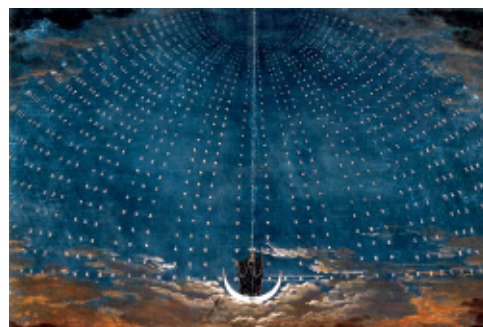
La presentación de la arquitectura como música congelada o música callada, que alude tanto a la organización rítmica de las construcciones como a su impacto emocional sobre los espectadores, se lleva al extremo y se disuelve a la vez en la escenografía del drama lírico, porque esas arquitecturas teatrales se deshuelan bajo el calor de la representación, y resuenan en sintonía con las voces de los cantantes: la música petrificada deviene carpintería teatral, y la música muda adquiere la elocuencia del escenario. Herzog & de Meuron, que en algunas instalaciones —como la realizada con Ai Weiwei en la Bienal de Venecia de 2008, tan reminiscente de las escenografías de la vanguardia rusa— han explorado la fertilidad creativa de los montajes teatrales, tienen una oportunidad singular de fusionar música y materia cuando la Staatsoper berlinesa les invita a diseñar los escenarios de *Tristán e Isolda*.



Escenografía de *Attila* *Attila stage design, 2008-2010*



K. F. Schinkel, Catedral gótica Gothic cathedral by the water, 1813



K. F. Schinkel, escenografía de La flauta mágica The Magic Flute set, 1815

perhaps it should also be mentioned that their intelligence for scenographic artifice relates as well to the production of contemporary artists like Thomas Demand. In any case it is important to point out their romantic bent, which Verdi's work naturally reinforces but that ultimately comes, spontaneously or consciously, from the instinct of the architects.

The Music of Matter

When speaking of architects and opera stage sets, it seems inevitable to bring in Karl Friedrich Schinkel, whose starry sky for the coming of the Queen of the Night – in an 1815 production of Mozart's *The Magic Flute* – is perhaps the most reproduced image of architectural set design, and who himself was not a stranger to the iconography of ruins and forests. Nevertheless, in the case of Herzog & de Meuron the most pertinent reference would have to be Gottfried Semper, who may not have produced outstanding stage sets, but did raise an opera house in Dresden and designed, in this same city, the barricades of the 1849 uprising; ephemeral architecture that after the fiasco of the republican insurrection forced him into exile – together with Richard Wagner, a friend and comrade in the movement, who was then very close to the Russian anarchist Mikhail Bakunin – to Zurich, where he raised the building and served as director of the technical school that is now the ETH. There he wrote his treatise *Der Stil*; there he would draw up the conceptual design for a theater dedicated to Wagner's work that would later inspire the construction in Bayreuth; and there, a century later, the two partners from Basel would be trained.

Franz Liszt, who had helped Wagner flee from Germany, years later sent Semper a message that sums up the fraternity between music and architecture as felt by the romantics. In a letter dated 1857 from Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein, the lover of the pianist and composer tells the architect: "Liszt streckt seine Hand aus. Der Architekt des Klangs grüsst den Musiker des Steins!" In fact, architecture as 'frozen' or 'petrified' music, a characteristically romantic idea, goes back to Schelling, who in 1802 linked Greek temples to Pythagorean theories, associating, for instance, the lyre to the triglyph. This idea, as Hugh Honour has explained, in barely two years had spread from Berlin to London, becoming a frequent quote. Goethe, through his *Faust*, would make it even more popular, and would later add another metaphorical variant in an aphorism of 1827: architecture as 'mute' or 'silent' music.

The presentation of architecture as frozen or silent music, which alludes as much to the rhythmic

organization of constructions as to the emotional impact on spectators, is at once brought to an extreme and dissolved in the scenography of the lyrical drama, because those theatrical architectures melt in the heat of the performance and echo in tune with the voices of the singers: petrified music becomes theatrical carpentry, and mute music acquires the eloquence of the stage. Herzog & de Meuron, who in some installations – such as the one they executed with Ai Weiwei at the Venice Biennale of 2008, so reminiscent of the set designs of the Russian avant-garde – have explored the creative fertility of theater staging, had a unique opportunity to fuse music and matter when Berlin's Staatsoper invited them to design the sets for *Tristan and Isolde*.

Tristan, a Translucent Delirium

This opera that Wagner composed between 1857 and 1859 and premiered in Munich in 1865, whose story of oceanic and sublime love brought the romantic spirit to the extreme and whose musical long rhythms captivated and perturbed the European public of the time, is interpreted by the architects with a happy innovation: a membrane of translucent rubber that deforms and alters with the pressure of an air chamber, giving rise to the different scenes of the opera. Whether a ship's hull, portico stairs or a dark cave, the membrane becomes a pulsing diaphragm shaping a landscape of appearances suggested by the

ropes of a ship, the pilasters and arches of a building or the abrupt rock formations of a cavern.

The Berlin set, which under Stefan Bachmann's stage direction and Daniel Barenboim's orchestral baton was presented at the Staatsoper in 2006, is more conventionally 'avant-garde' than the production at New York's Met, but it shares with the Attila set an emphasis on the tangible, physical materiality of the theatrical space, rejecting the use of projections while using light and the membrane's deformations to create a haunted appearance well suited to the expressive fluidity and oneiric maelstrom of Wagnerian music, truly ecstatic in *Tristan*.

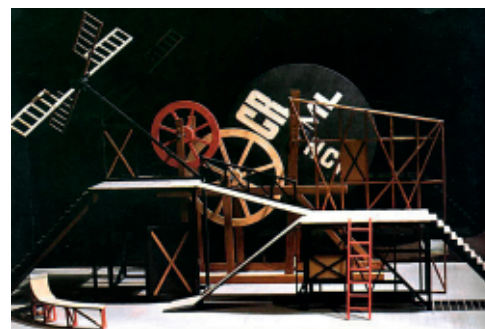
The architects say that they tried to bring about an 'almost hallucinatory effect', as befits a work whose author – in a letter to his lover Mathilde Wesendonck, the wife of his Zurich patron – intended to "drive people mad". In fact, as Rüdiger Safranski has recalled, Wagnerian music threw habitual perceptions off balance, and already with Tannhäuser writers like Baudelaire had experienced the dizzy imaginations induced by opium "on listening to this ardent and despotic music". The flexible skin of the Berlin set design, soft and carnal with its changeable breathing but also ghostly in its translucent evocation of architectures and natures, harmonizes with the delirious eroticism of a work driven by both the amorous passion aroused by Mathilde and the intellectual fascination provoked by Schopenhauer.



Escenografía de Attila Attila stage design, 2008-2010

La instalación teatral de Venecia evoca montajes constructivistas, mientras que las grutas oníricas de *Tristán e Isolda* expresan el mismo espíritu romántico que sus cavernas corales para el deporte y la música.

The theatrical installation in Venice recalls the stage designs of constructivists, while the oneiric grottoes of Tristan und Isolde express the same romantic spirit found in the Swiss architects' choral caverns for sport and music.



L. Popova, *El cornudo magnánimo* The Magnanimus Cuckold set, 1922



Instalación (con Al Weiwel) en la Bienal de Venecia Instalation (with Al Weiwel) at the Venice Biennale, 2008

Tristán, un delirio translúcido

Esta ópera de Wagner, compuesta entre 1857 y 1859 y estrenada en Múnich en 1865, que lleva al paroxismo el espíritu romántico con su historia de amor oceánico y sublime, y que con su oleaje musical de largos ritmos cautivó y trastornó al público europeo de su tiempo, se interpreta por los arquitectos con un hallazgo feliz, una membrana de goma translúcida que se deforma y altera con la presión de una cámara de aire, dando lugar a los diferentes escenarios de la obra. Sea la cubierta de un barco, la escalinata de un pórtico o una cueva en tinieblas, la membrana deviene un diafragma pulsátil que configura un paisaje de apariencias, insinuado por los cordajes de un buque, las pilastras y arcos de un edificio o la rocalla abrupta de una caverna.

El montaje berlinés, que bajo la dirección escénica de Stefan Bachmann y la orquestal de Daniel Barenboim se presentó en la Staatoper en 2006, es más convencionalmente 'vanguardista' que la producción de la Metropolitan Opera neoyorquina, pero comparte con la escenografía de *Attila* el énfasis en lo táctil, en la materialidad física de un espacio teatral que rehúsa la utilización de proyecciones, y que sin embargo alcanza mediante la luz y las deformaciones cambiantes de la membrana una apariencia

fantasmagórica que conviene bien a la fluidez expresiva y a la vorágine onírica de la música de Wagner, llevada al éxtasis en el *Tristán*.

Los arquitectos aseguran haber procurado un efecto 'casi alucinatorio', y esta intención es apropiada para una obra cuyo autor —en una carta dirigida a su amante Mathilde Wesendonck, la joven esposa de su mecenas en Zúrich— aseguró que «debería enloquecer a la gente». De hecho, como relata Rüdiger Safranski, la música de Wagner trastocaba las percepciones habituales, y escritores como Baudelaire tuvieron ya con *Tannhauser* la vivencia de una embriaguez de opio «al escuchar esta música ardiente y despótica». La piel flexible de la escena berlinesa, blanda y carnal con su respiración mudable, y al tiempo fantasmal en su evocación translúcida de arquitecturas o naturalezas, entra en resonancia artística con el erotismo delirante de una obra impulsada a la vez por la pasión amorosa que encendió Mathilde y la fascinación intelectual que suscitó Schopenhauer.

Tristán e Isolda lleva al extremo el empeño romántico —por otra parte tan contemporáneo— de hacer del arte una nueva religión, donde el ocaso de los dioses anuncia una aurora de artistas divinizados, como Wagner llegó a serlo en su tiempo.

El Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* —cuyo manuscrito regaló a Cósima Wagner—, que durante su tiempo en Basilea visitaba frecuentemente a los Wagner en Lucerna, expresa este tránsito de forma efectivamente alucinatoria en una carta a Jakob Burckhardt que Safranski juzga a la vez juego fantástico y cédula de demencia tras su derrumbamiento mental: «Al final, preferiría mucho más ser profesor en Basilea que ser Dios; pero no he osado llevar tan lejos mi egoísmo privado como para omitir por su culpa la creación del mundo». Sin embargo, la creación del mundo es precisamente lo que se propone el artista romántico, y el montaje de Herzog & de Meuron —donde latén los ecos de otros creadores actuales, de Anish Kapoor a Olafur Eliasson, que comparten el mismo élan— hace visible, con admirable elocuencia plástica, esa voluntad delirante y sublime. En las brumas de un sueño translúcido, pero con la materialidad de una piel de goma que ciñe el cuerpo escénico, la escenografía de *Tristán* comprime la arquitectura de los suizos en el espacio y en el tiempo, del arcaísmo de sus cabañas y galpones a la comunión extática de sus cavernas unánimes, en una aparición que no por efímera es menos esencial, y donde su pulsión romántica se fertiliza con su impulso experimental.

El romanticismo, aurora u ocaso

Paul Valéry escribió que «es imposible pensar seriamente si se usan palabras como Clasicismo, Romanticismo, Humanismo o Realismo; nadie puede emborracharse o saciar la sed con etiquetas», pero Hugh Honour replica argumentadamente que no hay término diferente de 'romántico' para describir la nueva actitud ante el arte y la vida que surgió tras la Revolución Francesa, y que en diferentes formas llega hasta nuestros días. El *Attila* y el *Tristán* de Herzog & de Meuron, tan distintos entre sí, son románticos no porque la música lo sea —aunque sin duda resuena poderosamente con sus escenografías— sino porque romántica es la imaginación de los arquitectos de Basilea. ¿Es el romanticismo «un bello ocaso confundido con un amanecer», como diría Debussy de la música de Wagner? El alemán compuso el segundo acto de *Tristán* en Venecia, y vino a morir también en esa ciudad italiana, donde hoy sendos bustos de Wagner y Verdi se levantan en el parque napoleónico que da acceso a la Bienal. Cuando se cumple el bicentenario de ambos, el feliz cruce de su música con la arquitectura de los suizos permite dudar del juicio terminante del compositor francés.



Estadio Nacional de Pekin Beijing National Stadium, 2002-2008



Elbphilharmonie Hamburg, 2003-

Tristan and Isolde takes to an extreme the romantic – and at the same time contemporary – determination to make art a new religion, where the twilight of the gods heralds the dawn of deified artists, as Wagner came to be in his time. Nietzsche – who during his time in Basel often visited the Wagners in Lucerne, and also presented the manuscript of *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* to Cosima Wagner –, expressed this transit in an effectively hallucinatory manner in a letter to Jakob Burckhardt that Safranski judges to be both a fantasy game and a sign of dementia after his mental breakdown: “I would much rather be a Basel professor than God, but I have not ventured to carry my private egoism so far as to omit creating the world”. However, the creation of the world is precisely what the romantic artist proposes, and Herzog & de Meuron’s stage design – which connects with other artists of similar élan, from Anish Kapoor to Olafur Eliasson – exposes this delirious and sublime inclination with admirable tactile eloquence. In the mists of a translucent dream, but with the materiality of a rubber skin encircling the stage, the *Tristan* set compresses the architecture of the Swiss in space and time, from the archaism of their huts and sheds to the ecstatic communion of their unanimous caverns, in an appearance that is both ephemeral and essential, and where romantic instinct is fertilized by experimental drive.

Romanticism, Dawn or Dusk

Paul Valéry wrote: “It is impossible to think seriously if one uses words like Classicism, Romanticism, Humanism, Realism, and the other –isms. Nobody can get drunk or quench his thirst on labels”. But Hugh Honour argued that there is no other term than ‘romantic’ to describe the attitude towards art and life that emerged in the wake of the French Revolution, and which in different forms comes down to our days. Herzog & de Meuron’s *Attila* and *Tristan*, so different from one another, are romantic not because the music is – though it surely echoes powerfully with their stage sets – but because the imagination of the Basel architects is romantic. Is romanticism, as Debussy famously said of Wagner’s music, “a beautiful sunset that was mistaken for a dawn?” The German composed the second act of *Tristan in Venice*, and also returned to die in this Italian city, where busts of Wagner and Verdi now grace the Napoleonic park that gives access to the precincts of the Biennale. On the bicentennial of both, the happy marriage of their music with the architecture of the Swiss partners makes us doubt the categorical statement of the French composer.



Cuatro imágenes de la escenografía de *Tristán e Isolda* Four images of the *Tristan and Isolde* stage set, 2005-2006