

Politecnico di Milano
Scuola di Architettura Civile - Milano Bovisa

Fascicolo 3
Materiali di ricerca su Aldo Rossi

Intorno ad Aldo Rossi e alla sua architettura.

Milano, ottobre 2013
Fascicolo a cura di Chiara Occhipinti

INDICE

- 5 EZIO BONFANTI
Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi.
- 23 PAOLO PORTOGHESI
Aldo Rossi: il Teatro del Mondo.
- 31 GUIDO CANELLA
Sul gusto del Giovane Aldo
- 35 RAFAEL MONEO
L'apparenza come realtà. Considerazioni sull'opera di Aldo Rossi

Elementi e costruzione.

Note sull'architettura di Aldo Rossi.

Critica e autodescrizione.

Le diverse forme di svilimento o di abdicazione che caratterizzano il momento dell'architettura in Italia hanno anche delle conseguenze di rimbalzo: fra queste il gusto d'opposizione per una sorta di *maquis* rigorista, solido ed esclusivo, identificato in pochi personaggi cui si attribuiscono precocemente ruoli definitivi, gesti e pensieri solennemente sovrastanti la convulsione e la cecità dei tempi. Questo tipo di categorizzazione si sovrappone insistentemente ai reali interessi, alle motivazioni più sincere e costruttive che determinano, in certa misura, tendenze e alleanze intellettuali, e ai reali lineamenti di personalità la cui complessità e delicatezza tornano invece ad emergere quando le si guardi in modo meno schematico. Sarebbe certo falsante negare che Aldo Rossi abbia molte caratteristiche che incoraggiano una sua definizione secondo i modi dello schema: negare, per esempio, la sua vocazione e il suo interesse per la formazione di una "scuola", di una tradizione di studio; come anche negare alla sua produzione teorica e architettonica contenuti e tratti stilistici che non evitano affatto una certa solennità e possono essere (ma con riserve che vedremo) non del tutto impropriamente definiti "classicisti".

Tuttavia il contributo di Rossi alla cultura architettonica è, io credo, complesso e per molti aspetti ancora difficilmente prevedibile. Non si tratta perciò di effettuare dei capovolgimenti, ma semplicemente di procedere un po' più in profondità.

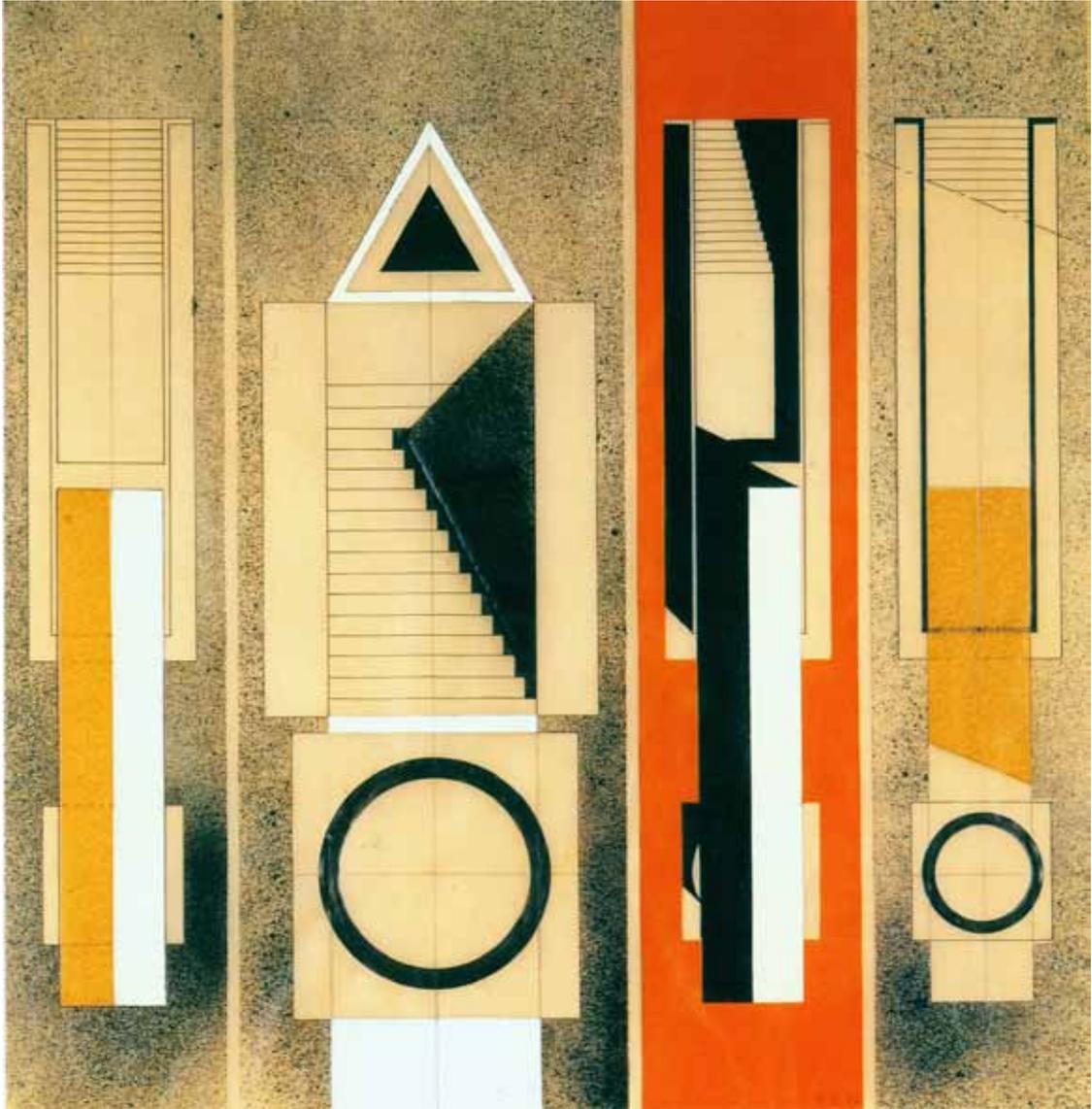
Cercherò di giustificare questa ambizione cominciando col delimitare i temi che toccherò. Così una prima distinzione riguarda il ruolo di Aldo Rossi nella scuola: non mi occuperò direttamente di questo argomento che — per quanto una rigida compartimentazione sia illegittima — ha comunque una sua specificità e richiede un'impostazione particolare del discorso.

Questo anche perché in modo abbastanza nitido Rossi separa una legittimità, anzi una sottolineatura del valore della *personalità* nella produzione firmata, dalla necessità di un

atteggiamento antipersonalista nella scuola. Una posizione nella quale io vedo un progresso rispetto alla semplicistica antitesi fra rivendicazione e negazione della creatività personale che è uno dei motivi che corrono, dalle discussioni del Werkbund tedesco, e dalle tensioni entro il Bauhaus, attraverso tutta la vicenda dell'architettura moderna. Nel rifiuto di accettare l'antitesi in forma generica e astratta, e nel riconoscere alla funzione della personalità creatrice e a quella del metodo di lavoro "collettivo" (sia pure in una forma che andrebbe precisata) ambiti di rispettiva validità, vi è anche una conferma della vocazione *analitica* di Rossi.

Un'ulteriore limitazione riguarda il rapporto fra progettazione e teoria: per quanto Rossi affermi con particolare insistenza l'inscindibilità dei due termini (e addirittura ritenga che «gli artisti più importanti si siano soffermati piuttosto sulla teoria che sul fare»), e in proposito io mi trovi in pieno accordo con lui, tratterò qui soprattutto della sua architettura, dei suoi progetti. Innanzi tutto va osservato che scegliere come punto di partenza l'architettura e scegliere il modo più diretto, quello *in cui non dovrebbe mancare nulla rispetto alla teoria*: poiché la teoria di cui si tratta è apertamente una teoria fondativa per la progettazione, che indaga le ragioni dell'architettura nell'architettura stessa e rifugge da «questo continuo ricominciare da capo che è tipico dei minori, questo rivolgersi a qualcosa di estraneo dall'esperienza reale che si compie»; che rifiuta sia le deviazioni extra-disciplinari e inter-disciplinari, sia l'ideologia dell'abdicazione, anche se rotonda di muscoli marxisti, o presunti tali. Tanto che la teoria della progettazione, completandosi, dovrebbe risolversi nel fatto che «tutti coloro che si cimentano seriamente nell'architettura, e che progettano e pensano edifici a un tempo, dovrebbero dirci: come ho fatto certe mie architetture», e questo nel senso di poter *«formulare con chiarezza da quale architettura nasce la nostra architettura»*. Ma vi è un secondo punto, ed esso riguarda proprio questa responsabilità dell'autodescrizione. Mentre una teoria dice su se stessa tutto, e ogni intervento non può che modificarla, l'architettura non è altrettanto completa nella propria evidenza fisica e tanto meno nella descrizione fattane dal suo autore. All'autodescrizione compete in parte un campo diverso, anche se non necessariamente contraddittorio, rispetto a quello della descrizione "dall'esterno". Essa ci dice cose che la critica esterna non potrebbe mai rintracciare, e non avrebbe il diritto di azzardarsi a farlo, ma presenta rispetto a questa dei limiti "naturali".

Il compito critico è a mio avviso — e in questo io vedo un punto di differenziazione dal pensiero di Rossi — parte integrante di quello autoteorico anche perché ci mette continuamente di fronte ai limiti della descrizione dall'interno, quando la osserviamo in altri: e in questo modo ci spinge ad una sorta di *ricambio della tendenza*, ad assumere un atteggiamento di periodico



ALDO ROSSI, *Disegno per la fontana monumentale del municipio di Segrate*, 1965.

distacco dalle nostre scelte, durante il quale si torna a meditarle come se non le si avesse ancora fatte, e si torna a rivolgersi a tutto ciò — comprese le scelte diverse ed opposte — come ad un problema.

La complessità dell'architettura è tale e allo stesso tempo così giustamente una teoria e una tendenza si organizzano intorno alla «ostinazione su un unico problema», che a questa osservazione dall'esterno tocca positivamente il compito di completare la descrizione, di osservare anche ciò che mentre legittimamente non sta in quel “centro” della teoria, appartiene tuttavia alla complessità non meno legittima dell'architettura.

Non è casuale che se vi è un punto che pure Rossi considera centrale, e tuttavia sfiora con una sorta di pudore che in sede di auto descrizione mi appare pienamente comprensibile, è quello del *linguaggio*, della scelta di un repertorio di forme, di procedimenti e schemi compositivi. Se risulta una certa contraddizione tra questo “pudore” e l'affermazione che la teoria debba giungere ad essere completamente autodescrittiva, la contraddizione conferma appunto l'esistenza di limiti “naturali” all'autodescrizione. È dunque questo della lettura delle opere nel loro processo compositivo il terna centrale, anche se non il solo, che qui mi sono posto. Il taglio di questa lettura ha poi comportato altre limitazioni — al punto che di nessuna singola architettura è offerta un'analisi approfondita, ma tutte insieme sono state considerate quasi un unico progetto, nel quale giudizi di valore separati avrebbero un senso relativo.

Uno schema di lettura per un'architettura analitica.

L'architettura di Aldo Rossi si presenta immediatamente con caratteri di insolita nettezza, di accentuata riconoscibilità e programmaticità. In realtà, ad un esame più profondo tale programmaticità risulterà molto meno rigida, non si potrà per esempio parlare di “schematicità”: ma non avrebbe senso eludere un aspetto così evidente.

Il problema è quello di interpretare una tensione fra rigore logico e fantasia, che riesce a tenere conto di entrambi i termini, ma non lo fa nella forma della *compensazione*. Si tratta di un problema del tutto parallelo, naturalmente, a quello che anche la teoria di Rossi pone: neppure qui i termini della “logica” e dell’“autobiografia” (cioè quelli inseparabili da una personalità, dalla sua vicenda, dai suoi sentimenti, ecc.) vogliono venire *compensati*, al contrario essi vengono per così dire *sommati*: quanto dell'autobiografia emerge nell'architettura e nella relativa teoria (che ha al centro il problema della descrizione) viene posto programmaticamente sotto la luce della ragione.

Non viene con questo snaturato, non se ne deforma il carattere “autobiografico”; si tratta

dello stesso difficile rapporto con la ragione per il quale il surrealismo vantava tutto ciò di inconscio, di fantastico, perfino di patologico che veniva traducendo in arte come rispondente all'imperativo marxiano «più coscienza », dato che non era eludendo o mascherando questa componente che si poteva contribuire ad allargare la conoscenza della realtà. Il rifiuto della compensazione, della riduzione alla media fra i termini opposti, dell'amalgama da cui nasce un prodotto in cui i dati sono «felicitemente fusi », cioè dissolti e irriconoscibili, permette di isolare invece i termini. L'architettura di Rossi è perciò analizzabile, ciò che non vuole dire *facile*. Essa esibisce comunque immediatamente — e questo è il dato tanto appariscente di cui si parlava — il suo carattere di *composizione per elementi*. Poiché voglio tentare non solo di enunciare questo carattere, ma di cominciare a specificarlo, mi trovo nella necessità di stabilire un abbozzo di convenzione definitoria, per molti versi ancora approssimativa, e così legata all'architettura particolare cui si rivolge, che non so in quale misura possa utilmente essere estesa al di là di questo riferimento. In ogni caso, tralasciando per ora tale problema, siamo qui di fronte ad un'architettura che sottolinea, dicevo, la propria componibilità, e l'esistenza di un numero ristretto di *elementi*.

Questi elementi non sono tutti dello stesso tipo. Essi vanno distinti soprattutto secondo il differente livello di definizione architettonica: schematizzando, parlerò di “pezzi” e di “parti”, intendendo con *pezzi* elementi primi, irriducibili ulteriormente (se non vi fosse il pericolo di sollevare il polverone linguistico-strutturalista, si potrebbe avanzare un paragone con i “fonemi”; senza tuttavia in alcun modo trasformare il paragone in analogia); e con *parti*, elementi più complessi, che in qualche caso possono coincidere con architetture intere, ma che comunque ne sono già costituenti in se stessi finiti e individuati. A parte il rilievo che queste definizioni semplificano ai due estremi una gamma che presenta la possibilità di situazioni intermedie, appare subito evidente un elemento di particolarità della catalogazione, che dipende a sua volta da un carattere dell'architettura che abbiamo di fronte: *il fatto di usare come “elementi” parti finite, vere e proprie architetture, è una scelta di architettura ben precisa*, sul cui significato dovremo tornare.

Procedendo, ci troveremo di fronte a degli “insiemi”, e ai loro schemi compositivi. Si tratta della estrazione di schemi tipici dal livello dei progetti finiti: ad essi si giunge adottando certi procedimenti di composizione degli elementi, pezzi e parti, a loro volta schematizzabili.

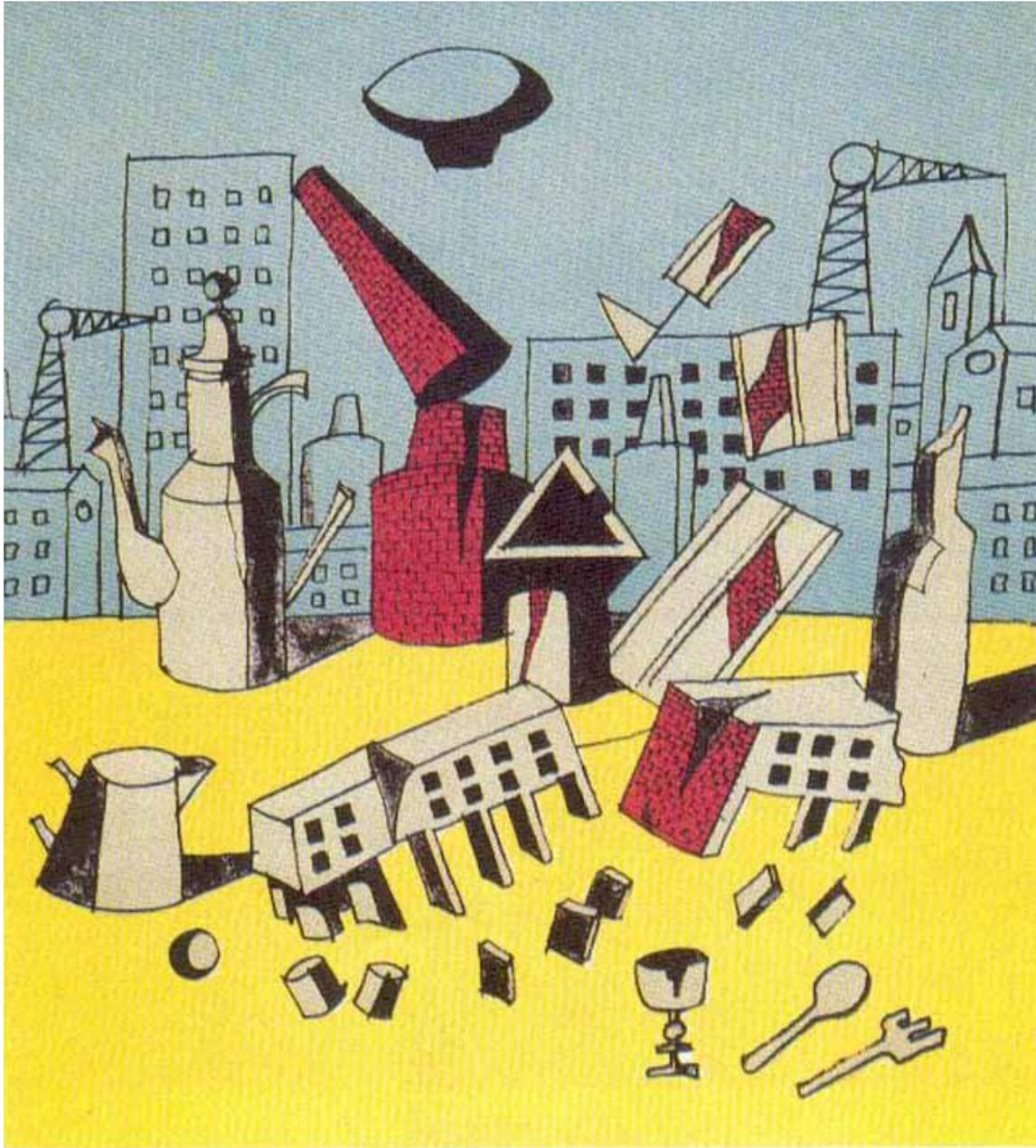
È questo il quadro della classificazione generale: per mitigare il rischio di astrazione implicito in questo taglio descrittivo, aggiungo che nei limiti del possibile essa non sarà separata dalla considerazione critica più globale delle singole e specifiche architetture, e dei più generali

problemi che queste sollevano. La distinzione non può essere in contrasto con le sintesi e coi temi generali. È al contrario al loro servizio. Rossi indica questo punto rilevando come le parti costituenti non sono il significato dell'architettura, che risiede invece «nell'operazione, nell'uso, nel carattere».

“Pezzi” e “parti”.

Questa coscienza, o se si preferisce questa persuasione, non impedisce che in realtà la gamma dei pezzi (che sono i veri elementi primi) sia già a suo modo significativa e per la quantità di elementi, che è ostentatamente ristretta, e per la loro natura. I pezzi che Rossi impiega possono infatti essere ridotti, essenzialmente a questi: cilindro-colonna, pilastro, setto sottile, muro pieno, aperture limitate per forma e misura, scala esterna, travi-ponte a sezione triangolare e eccezionalmente (Scandicci) rettangolare, coperture piane, a cupola, a cono. Elementi che sono ulteriormente caratterizzati dalla gamma di varianti dimensionali e proporzionali in cui si presentano: per il cilindro-colonna essa è ampia (si va dalle slanciatissime colonne perimetrali del grattacielo Peugeot, fino alle corte colonne del teatro di Parma, della scuola di Trieste, ecc.), ma predomina, e tende a fissarsi col tempo, il cilindro breve e spesso cavo (di rapporto fra altezza e diametro raramente superiore a 2 su 1, e talvolta — Segrate Sannazzaro — nettamente inferiore). Inversamente, il pilastro è prevalentemente snello, a volte in misura che ricorda le preferenze del razionalismo prebellico. Un valore analogo vengono ad assumere — visti di prospetto — i setti per esempio della casa al quartiere Gallaratese, che tuttavia giocano un ruolo molto particolare: si può osservare, in generale, che quando una parete non costituisce l'involucro di un edificio ma resta isolata essa assume regolarmente il valore di una sottile lama: così, per indicare l'esempio più evidente, nel caso dei muri che racchiudono la scala del monumento di Segrate, e di quelli che avrebbero dovuto delimitarne l'intorno.

Considerare il “muro pieno” come un “pezzo” può apparire una forzatura, proprio perché si tratta di qualcosa di troppo evidente e generalizzabile; acquista tuttavia significato per differenza, perché si tratta, in Rossi, del modo per eccellenza di costruire l'involucro e di definire l'architettura, che giunge ad escluderne altri. Nelle sue architetture non vi è altra alternativa, se non in esempi precoci, al portico e alla galleria. Questo elemento va quindi messo in stretto rapporto con le eventuali aperture: porte e finestre che, quando non compaia la galleria aperta o il portico, sono quasi esclusivamente “ritagli”, e per lo più ritagli dimensionalmente dominati dalle parti piene; e inoltre ritagli che per misura e forma tendono a riprodurre quasi l'archetipo della “porta” e della “finestra”. Risultano cioè assenti fin qui in Rossi per esempio le finestre a



ALDO ROSSI, *L'architecture Assassinée*, 1974.

nastro orizzontali o verticali, e anche le grandi porzioni vetrate. Con questo viene a mancare uno degli stilemi più evidenti introdotti dall'architettura moderna, e che è costitutivo per esempio del lessico di Gropius, il quale pure (e non solo nella villa ai Ronchi così memore delle case per i maestri di Dessau) costituisce uno dei riferimenti leggibili dell'architettura di Rossi. La scala esterna, spesso racchiusa fra pareti, è un altro elemento ricorrente che si qualifica per i limiti di configurazione entro i quali viene disciplinata: con l'evitare non solo gli andamenti curvilinei, le angolature acute o ottuse (rifiutando così un'altra occasione espressiva che, nell'architettura moderna, ha una parte importante), ma riducendosi quasi esclusivamente ad una unica rampa e comunque disponendosi secondo un unico asse rettilineo. Quanto alle coperture, si può notare che appaiono eccezioni alla copertura piana solo là dove una copertura particolare sottolinea la presenza di una parte "monumentale". La distinzione ubbidisce a una chiara rispondenza tipologica: per esempio la residenza non presenta eccezioni alla copertura piana. Negli altri casi spesso non è possibile neppure parlare di copertura: così la cupola di Scandicci è essa stessa, salvo l'apporto di un basamento molto ridotto, l'edificio della sala del consiglio; mentre la copertura del semiportico di Parma e quella dell'analogo edificio di Sannazzaro sono in realtà (e nel secondo caso, al limite) elementi a sé stanti, coincidenti con il motivo della trave-ponte-galleria a sezione triangolare isoscele (con l'eccezione di Scandicci, dove è a sezione quadrata).

Si tratta, in questo caso, di un "pezzo" particolare, caricato in maniera più evidente che non sia per gli altri elementi di un valore di "sigla": Rossi stesso distacca questa scelta «di forma» dalle altre, e nella relazione per il teatro di Parma scrive: «rispetto alla città non esistono poi problemi di forme; o di scelta di alcune forme; esse si costituiscono svolgendo alcuni principi che sono geometrici, costruttivi e storici a un tempo. Forse solo il triangolo possiede una forma analogica». Questa dichiarazione va collegata all'idea di un modo di progettazione risolvibile in «una operazione logico-formale»: «quindi l'ipotesi di una teoria della progettazione architettonica dove gli elementi sono prefissati, formalmente definiti, ma dove il significato che scaturisce al termine dell'operazione è il senso autentico, impreveduto, originale della ricerca». Da questo punto di vista è tuttavia bene tornare sul fatto che in Rossi gli *elementi* non corrispondono soltanto ai "pezzi" ma anche alle "parti" — secondo la distinzione proposta più indietro. Ciò è permesso, in primo luogo, dalla semplicità formale di queste parti finite d'architettura: con l'esempio del prisma a sezione triangolare siamo già giunti ad un pezzo che coincide con una parte. Gli altri membri di questa famiglia non sono inoltre più numerosi degli elementi primi di cui ho parlato: essi sono in definitiva una serie di corpi determinati dal volume

paralleloipodale, e in particolare cubico (con una gamma notevole, tuttavia, di frantumazioni, scavi ed erosioni) il tamburo cilindrico o ellittico (coperto, quando occorre, da un cono — Paima, Sannazzaro; o da una cupola — Scandicci); l'edificio in linea, tendenzialmente a lama; la porta (dal quadriportico della Triennale all'elemento a porta rintracciabile, in corrispondenza ai grandi cilindri, nel municipio di Scandicci, e che tuttavia coincide insieme con la fontana-monumento); e forse qualche altro.

Gli elementi di questo tipo più rilevanti appaiono comunque due, che sono rispetto ai precedenti assai più definiti e personali e la cui riproposizione appare perciò tanto più programmatica: il porticato e il monumento-fontana. Essi comprendono lo stesso elemento orizzontale, il prisma a sezione triangolare, e in fondo si differenziano per il fatto che i sostegni sono in un caso pilastri, nell'altro colonne — oltre che per le caratteristiche d'uso. E con queste due parti che siamo di fronte alla coincidenza più evidente fra un elemento e un oggetto architettonico compiuto. Esse sono, nel numero degli elementi di questo tipo, quelle che corrispondono meno ad uno *schema* e che quindi risultano più resistenti nel ricorso (si veda per contrasto l'elemento a tamburo, nelle sue vaste declinazioni che vanno dal cerchio di mura dello schizzo di Rossi per la zona di via Farini, del quale nel progetto definitivo compare un residuo spostato, a Parma, a Sannazzaro, a Scandicci con variazioni estreme di forma, uso e importanza).

In secondo luogo, a dare ragione dell'impiego di queste porzioni complete d'architettura come elementi, interviene il procedimento compositivo tipico di Rossi, che è quello additivo.

Il procedimento additivo

La costruzione procede per *successione* o per *sovrapposizione*, a seconda che si consideri lo schema compositivo risultante in pianta o in alzato. Il suo contrasto con procedimenti diversi basati sull'amalgama o sulla mediazione è estremamente evidente. Questo punto è per me di grande interesse: credo infatti — e questa osservazione è indipendente da un giudizio di valore sulle opere — che la radicalità con cui Rossi ha usato il procedimento additivo abbia scarsi termini di paragone. La paratassi, che attenua o elimina le connessioni e le mediazioni, è in effetti un procedimento caratteristico della letteratura, dell'arte, e anche dell'architettura moderna (dove è collegabile ad una tendenza già emersa nel Settecento che il Kaufmann ha notoriamente sottolineato, non senza qualche forzatura, rilevandovi la scomparsa di alcuni requisiti fondamentali del «sistema del Rinascimento e del Barocco», e in primo luogo del criterio della «gradazione»). Per inciso, questa conferma ed accentuazione di una caratteristica del linguaggio dell'architettura moderna vale a ridimensionare le generiche ma insistenti riduzioni di Rossi ad una velleità classicista: osservazione confermata dalla scarsa riferibilità

ad un lessico classicista degli elementi primi che abbiamo individuato in precedenza.

La paratassi è tuttavia spinta in Rossi ad un grado ulteriore e molto particolare. Non si tratta neppure solo del rifiuto sistematico della compenetrazione parziale, dell'incastro tra le parti (che a Scandicci, col gabinetto del sindacato "appoggiato" ai due corpi trasversali, è reso particolarmente inquietante dall'impiego del rivestimento in pietra), ma del fatto che ad essere assunte come elementi sono appunto parti compiute di architettura. Questa determinazione ha comportato in un primo tempo negli insiemi la soluzione per parti che restano staccate. Quando il tema si presenta, ed è a cominciare dal centro sportivo sul Ticino, il riferimento planimetrico è alle sezioni archeologiche, a quegli accostamenti liberi, a quelle lievi deviazioni assiali, che monumenti concepiti spesso in tempi diversi presentano ricorrentemente nei fori o sulle acropoli. È questo un riferimento costante in Rossi: all'interno di un rapporto libero e fantastico con l'archeologia (più che con l'"antichità", con il mito ingenuo o retrivo della sua riproponibilità), quale è già testimoniato nella sezione espositiva della XII Triennale, ricordata nel piano terra della casa al Gallaratese, troviamo il San Rocco di Monza, con il lieve disassamento fra la parte nord e quella sud, e ancora della corte isolata a est; troviamo il rapporto fra porticato e teatro a Parma, e tra porticato e edificio a «L» a Sannazzaro, che richiamano alla memoria per esempio il rapporto fra tempio e porticato nel santuario di Giove a Terracina.

Di fatto però a questo schema tende a integrarsene un secondo, che esprime più precisamente e direttamente il procedimento della composizione additiva, e che è quello della successione rettilinea. Già sul Ticino ponte e belvedere vi ubbidiscono; ma poiché si tratta in quel caso di elementi omogenei, il motivo acquista piena evidenza solo con Sannazzaro, dove la successione lungo un asse di porticato, fontana e rotonda dà corpo ad un complesso privilegiato, a un asse «monumentale», sostanzialmente a un'unica architettura. Il passo è compiuto a Scandicci dove interessa elementi anche più numerosi e complessi, che vengono collegati fisicamente dallo spiedo del ponte-galleria (ed è significativo che per un elemento destinato a questo compito sia stata preferita alla sezione triangolare quella quadrata, più solida e definita in funzione della componibilità).

Scandicci si presenta per molti aspetti come il progetto più complesso da questo punto di vista, e insieme il più riuscito. In esso si integrano la successione e la sovrapposizione costituendo un oggetto che agli aspetti monumentali affianca quelli inquietanti della macchina o del giocattolo, ma di un giocattolo tutt'altro che innocente. Viene alla mente qui più che altrove un riferimento dichiarato e ricorrente di Rossi: per modo e risultati questa architettura richiama i cicli esasperatamente additivi, e pure tutt'altro che privi di connessioni meditate (in

questo profondamente diversi da procedimenti, più propriamente surrealisti, come la scrittura automatica) delle *Impressioni d'Africa* di Roussel. L'associazione viene confermata e accentuata se guardiamo i *collages architecturales* composti da Rossi nel dicembre del 1968, due dei quali impiegano appunto elementi di Scandicci; e numerosi schizzi recenti che coinvolgono elementi già impiegati, altri che si vengono delineando, e una serie vasta e senza dubbio abbastanza eterogenea di citazioni più o meno parziali, che vanno da palazzo Strozzi a Paestum, dal S. Carlone di Arona a prelievi dalle architetture dipinte del Novecento italiano, di De Chirico e Sironi. Vi è uno schizzo per il «parco della Resistenza» di Modena, in cui si affollano basamenti con statue di piedi e mani, il monumento di Loos a Max Dvorak, porticati incrociati, tempietti, torri a scalini, palme e così via, di fronte al quale parlare di «rigorismo compositivo in senso stretto» e di «silenziosi oggetti architettonici» (Tafuri) si conferma del tutto inadeguato: e non solo in relazione a questa serie di disegni, ma per quanto questi disegni illuminano dell'architettura precedente di Aldo Rossi. Vi è un esame ricco di fascino che potrebbe essere fatto sulla tecnica di rappresentazione di Rossi, e che deve partire dal suo presupposto del valore dell'architettura pensata, della quasi equivalenza fra progetto e realizzazione: a cominciare dalla tensione tra la tecnica dello schizzo e quella del disegno «a riga e squadra», sottolineata dal capovolgimento degli sfondi, che negli schizzi si riferiscono con insistenza per modo e temi alle periferie di Sironi, e nelle chine riproducono l'albero di Schinkel (che deve essere ricondotto al riferimento Boullée-Diderot e all'idea dei «monumenti urbani aperti sulla profondità del bosco»). A sua volta il clima creato da questo sfondo è contrappuntato dalle sagome realistiche, anzi fotografiche e inesorabilmente quotidiane dei personaggi che popolano le prospettive, fra i quali tuttavia può improvvisamente ricomparire la bambina che corre di De Chirico, a confermare l'appartenenza ideale di queste architetture alle piazze d'Italia (e a cominciare da quelle dei pittori del Rinascimento). Velleità o conseguimenti che le si voglia giudicare, non è legittimo prescindere da queste *correspondances* nella ricerca del significato.

Il procedimento additivo caratterizza ancora la pianta, con il suo svolgimento anche all'interno per parti finite: le scale, spesso richiuse in cerchi e quadrati, i corridoi, le gallerie, la successione degli spazi sempre perfettamente isolabili e di conformazione regolare e semplice (manca tutta la gamma dei poligoni), ecc. Anche qui si può parlare di parti, di gruppi finiti e dotati di senso e di una precisa funzione: è il caso delle cellule residenziali, che sono spesso vere e proprie citazioni dalla manualistica razionalista ed ostentano questo loro carattere di prelievi. Corollario del procedimento additivo spinto a questo limite e infatti inversamente la separabilità.

Tutto il ciclo che va dagli elementi alla loro addizione e torna alla separabilità rappresenta

il tentativo di tener fede all'assunto di una teoria della progettazione, legata alla forma, agli elementi ricorrenti, agli aspetti dotati di una precisa logicità tecnica o distributiva e quasi di un carattere di necessità (come la cellula), che può essere svolta come un procedimento logico-formale, trasmissibile, didatticamente esauriente e sistematico. In esso è compresa, almeno momentaneamente, oltre a quella della tipologia, la questione delle forme semplici, risolta sul piano della tautologicità didattica. Le forme semplici e regolari sono separabili dall'elemento autobiografico, cioè dal momento che è invece didatticamente irresolubile, perché *possono sembrare addirittura non scelte ma trovate*: che è tutto sommato un circolo vizioso analogo a quello formulato da Boullée, sullo stesso tema, quando egli si chiede perché piacciono i corpi regolari, e risponde: perché sono appunto semplici e regolari. Una tautologia che, come tutte quelle che sono compensate da un tale grado di evidenza, direi racchiuda per sottinteso una precisa argomentazione.

È comunque evidente che forme semplici e citazioni svolgono qui una parte analoga. Non solo perché a loro volta le forme semplici possono essere considerate citazioni per eccesso (su questo che è il tema, connesso alle forme semplici, dei ricorsi e delle persistenze, occorrerebbe però fare un discorso più complesso), ma appunto perché sono tutti elementi, forme e oggetti provenienti dall'esterno, che non si inventano e non si configurano — presi uno per uno — durante il processo di progettazione.

Scelta e storia.

La differenza fondamentale sta nella questione della *scelta*. Essa si pone già entro i termini dell'analisi urbana e del suo rapporto con la progettazione, cioè entro una fase che è ancora per larga parte trasferibile nella didattica e in genere nella circolazione delle idee e nella collaborazione, ed allora rappresenta un elemento di configurazione e di controllo della tendenza. Ma al limite la scelta si carica dell'elemento autobiografico, della memoria, delle associazioni, perfino dei vizi e dei limiti ineliminabili in ogni storia personale. Accennare brevemente a questo tema tanto ricorrente in Aldo Rossi anche perché esso finisce per riguardare i problemi che, al di là del rapporto evidente con la sua architettura, credo siano in questo momento di maggiore gravità per l'architettura in generale. Il compito della scelta, come Rossi lo pone, comporta una concezione della storia dell'architettura (e dell'arte) che è in radicale contrasto con altre.

«Le opere della storia dell'architettura costituiscono l'architettura — egli ha detto di recente —; anche all'interno di esse è necessario operare una scelta, anche all'interno di esse ha un

significato la tendenza. Ritengo sia questo un autentico storicismo; esso non può avere nulla in comune con un falso storicismo che pretende di ridurre la storia all'atto storiografico e nega che i due termini, pensiero e azione, abbiano un momento di effettiva applicazione». Questo viene a ribadire quanto egli aveva scritto più volte, come quando in *Architettura per i musei* (che si può considerare tutto centrato su questo motivo) affermava che «i monumenti romani, i palazzi del Rinascimento, i castelli, le cattedrali gotiche, costituiscono l'architettura; sono parti della sua costruzione. Come tali ritorneranno sempre non solo e tanto come storia e memoria ma come elementi della progettazione ».

Si tratta di una posizione in aperto contrasto con quella enunciata da Manfredo Tafuri da *Teorie e storia dell'architettura* in poi: dove infatti, detto della «critica operativa» (quella cioè impegnata a lato di una tendenza, a riunire «pensiero e azione») che «sostituisce al rigore analitico giudizi di valore già costituiti, validi per l'azione immediata», e definita la “critica tipologica” come «nuovo tipo di critica operativa», fra i rappresentanti di questa recente critica tipologica pone in evidenza Aldo Rossi.

Fra l'accusa di «strumentalismo storiografico» di Tafuri e la rivendicazione, in risposta, di un «autentico storicismo» alla propria posizione, da parte di Rossi, corre una differenza che nessun distinguo può neppure ridurre. «Come strumento di progettazione la storia è sterile, non può offrire che soluzioni scontate» scrive Tafuri, e a poco varrebbe precisare che Rossi è il primo a rifiutare la tendenza formalistica all'imprestito diretto ed esteriore (Kahn, a suo avviso), e che questa attenzione è testimoniata, nella distinzione di una corrente progressiva e di una sterile e retriva nel Neoclassicismo, fin dall'articolo su «Società» del '56. Tafuri è chiaro: «anche oggi siamo obbligati a riconoscere nella storia non un grande serbatoio di valori codificati, bensì un'enorme raccolta di utopie, di fallimenti, di tradimenti»; di qui una «fede nelle rotture violente, nel salto nel buio, nell'avventura accettata senza garanzie ». Contro questa storia tutta fratture, contro questo passato non rapportabile a noi, sta invece per Rossi il passato esposto e presentificato nella città, la continuità dell'architettura nella unicità del suo *corpus* dottrinario: «non ha senso dire che i problemi dell'architettura antica siano diversi dai nostri», «nella storia della città e dell'architettura si può affermare che non esistano rotture».

Immagine della “città analoga”.

Nessun discorso può essere completato in questa occasione: non quello sull'antifunzionalismo, che ha a sua volta una grande importanza ed è connesso sia all'impostazione anticoncentratista (si evita così un contenutismo molto ingenuo, tutto orientato sulle corrispondenze con

«nuove funzioni» e «nuovi tipi», come a suo tempo il *club* operaio, ecc.), sia al procedimento compositivo (il numero ristretto degli elementi e il loro impiego additivo sono legittimati dal principio antifunzionalista che vede «nelle stesse forme la capacità di assumere valori, significati e usi diversi»). Non quello sulla tipologia, che svolge a mio avviso, nella concezione di Rossi, un ruolo per qualche verso analogo a quello del funzionalismo nelle teorie razionaliste: di “strumento agonistico”, cui si attribuisce, per la sua estrema concretezza ed evidente rilevanza, una capacità di determinazione superiore a quella che gli appartiene. Ma non posso andare ora oltre questo accenno.

Vorrei invece trarre qualche indicazione da un orientamento analitico e progettuale recentemente delineato da Rossi e che per la sua complessità è ancora relativamente fluido: quello legato all’idea di «città analoga». Esso è il momento di sintesi fra teoria delle scelte, analisi urbane, procedimento analitico-additivo, e rappresenta anche il tentativo di trasferire su di un piano di sempre minore arbitrarietà il rapporto fra logica e immaginazione da cui eravamo partiti. L’idea è stata delineata sullo spunto del quadro del Canaletto che compone «fantasticamente» a Venezia tre progetti palladiani, e viene ripresa nell’introduzione alla nuova edizione de *L’architettura della città* e nel saggio sulle città venete. La città analoga si serve «di una serie di elementi diversi, tra loro collegati dal contesto urbano e territoriale, come cardini della nuova città». È quindi per cominciare un procedimento conoscitivo, della «realtà» e del «mito» di una città o di un territorio, ma in quanto questo mito costituisca qualcosa di concreto e si sia rilevato attivo sulla città (come nel caso del libro di Ruskin su Venezia).

Ma subito dopo è anche un procedimento progettuale, che si definisce in antitesi con le teorie e le implicazioni operative della salvaguardia conservativa dei centri storici e dell’«ambientamento». Come tale, l’idea di “città analoga” non è altro che la forma più recente e consapevole in cui ha preso corpo per Rossi il rapporto fra progettazione e contesto urbano, e che dovremmo poter leggere nelle architetture. I progetti di Rossi sono legati alla città sempre in modo sottile, anche se preciso. Essi comprendono una gamma di riferimenti stilistici e tipologici: le gallerie aeree a Parma, il porticato di Sannazzaro le cui proporzioni rimandano direttamente a quelle dei cascinali lombardi, la scacchiera di Monza, allusiva all’impianto della città romana, e così via. Si tratta tuttavia sempre di richiami profondamente modificati dall’immaginazione. La “città analoga” in cui intendono inserirsi è in gran parte una città ricostruita. Il rapporto con la città tende sempre a divenire il rapporto anche con certe idee di città, e con una più generale idea alternativa, la città socialista: non però una città utopica, ma una svolta progressiva di quella esistente, un consolidamento di determinati aspetti concreti o immaginati che appartengono alla

storia, in particolare di quelli più oggettivi che l'utopismo contesta con superficiale manierismo innovatore. Di qui l'importanza di certi modelli urbani, che divengono in forma polemicamente diretta architetture. In un'epoca nella quale le pagine delle riviste di architettura pullulano di città sospese e inabissate, di grappoli e piramidi di cellule, e così via, gli schemi compositivi di Rossi enunciano la semplice alternativa *strada-corte* e *casa a ballatoio-casa a corte* (a seconda che la si consideri come fatto urbano o come tipo residenziale), di cui viene affermato il carattere di imprescindibilità,

È subito evidente quali progetti di Rossi scelgano l'una o l'altra impostazione. Credo non sia invece superfluo rilevare come la forma in cui questi schemi si presentano sia condizionata dal procedimento della composizione additiva. Da questo punto di vista lo schema assiale, il corpo omogeneo prolungato, lo schema a corte sono le forme possibili della successione ordinata in planimetria (come la torre a scalini, attualmente indagata, è quella più eloquente della sovrapposizione in alzato). La considerazione di queste soluzioni come schemi o modelli compositivi risultanti dal principio additivo non vuole sostituirsi alla giustificazione sul piano tipologico, ma semplicemente integrarsi, ed offre qualche ulteriore possibilità interpretativa. Per esempio a proposito del corpo a ballatoio si parla spesso di "strada", ma in ragione dell'uso pubblico del ballatoio, e per questo stesso motivo e per altri anche più funzionalistici Le Corbusier si permetteva la denominazione di *rue interieure*.

Dal punto di vista compositivo il nesso strada-corridoio non ha bisogno di simili condizioni concomitanti, di questa plausibilità funzionale, esso si stabilisce immediatamente. Quella corrispondente che nasce dalla massima astrazione e rarefazione formale può avere d'altro canto delle implicazioni d'ordine assai più complesso, come per chi abbia avuto, in certi luoghi e in certe circostanze, del "corridoio" o viceversa della "strada", un'esperienza che ha fissato l'uno o l'altro nella memoria e nell'immaginazione come riferimento ricorrente, un metro di altre esperienze.

Si direbbe ancora una volta che la riduzione degli elementi — qui degli schemi compositivi e tipologici — vada a vantaggio della loro intensità, che li renda capaci di portare significati più profondi e complessi.

Un modello teorico come quello della città analoga torna a concretarsi in un'immagine: «possiamo servirci dei riferimenti della città esistente come ponendoli su una superficie liscia e illimitata: e far partecipare a poco a poco le architetture a nuovi eventi». E non è casuale che questa immagine evochi un riferimento, quello dei monumenti di Pisa, del quale Rossi ha notato la quasi indefinita produttività in arte e in architettura, e che in effetti contiene in sintesi

un'ampia gamma di motivi rintracciabili nella sua architettura, in particolare quello dello schema assiale; ma più in generale quello del procedimento additivo, per parti separate. Così, nel caso di Parma, esiste un rimando esplicito, che riguarda sia il progetto che i monumenti della città: «i monumenti di Parma potrebbero essere posti, come a Pisa, su un prato».

Un riferimento, uno schema compositivo, un progetto diventano la rappresentazione o il compendio di una teoria — ciò che non manca di senso, trattandosi di una teoria di architettura.

Tratto da “Controspazio”, n.10, 1970, pp. 19 ss.

Aldo Rossi: il Teatro del Mondo.

Nel Teatro del Mondo realizzato da Aldo Rossi per la Biennale di Venezia convergono, in filigrana, molti dei temi caratteristici della sua architettura; ma forse si apre anche una pagina nuova in una ricerca che, se ha il suo pregio maggiore nella concentrazione e nella coerenza, ha anche il merito di svilupparsi e rinnovarsi periodicamente, attraverso l'acquisizione di nuovi tipi e nuove qualità a quel "mondo rigido e di pochi oggetti" in cui essa si attua. La novità rispetto alle altre architetture costruite di Rossi che imparenta il Teatro del Mondo con il Teatrino Scientifico e con i disegni più ricchi di connotazioni fantastiche e la reattività psicologica che la forma (la silhouette in modo particolare) ed i materiali (il colore caldo del legno, l'azzurro del cielo trasferito nelle fasce terminali) producono nell'osservatore.

La laconicità di Rossi non si smentisce, ma perde sempre più un legame elettivo con le austere cartilagini biancastre del lessico funzionalista.

Anzitutto rievochiamo la genesi del piccolo organismo. Nel mese di luglio del '79, decisa la struttura della mostra *Venezia e lo Spazio Scenico*, Rossi viene interessato alla progettazione di un "teatro del mondo" che ha il compito di rievocare la tradizione cinquecentesca dei galleggianti spettacolari.

Prima ancora che venga raccolta e consegnata una documentazione sui prototipi del Rusconi e dello Scamozzi, Rossi ha già scelto il tema morfologico. Sarà una torre ed insieme un teatro nel senso più elementare della parola: luogo racchiuso e non solo scena galleggiante e dovrà confrontarsi, anche come misura, con i monumenti del bacino di San Marco.

Il primo incontro con Aldo, nel suo studio milanese, avviene all'inizio di luglio, quando il teatro ha già una forma compiuta, maturata piuttosto in antitesi che in analogia rispetto ai modelli cinquecenteschi. Esso è infatti già un contenitore cubico, involucro di uno spazio interno esattamente corrispondente, ha già anche una cupola poligonale (il numero dei lati oscillerà

nelle prime versioni tra sei, otto, sedici) e due torricini per le scale in principio conclusi come quelli di Palladio e Longhena da coperture coniche o piramidali.

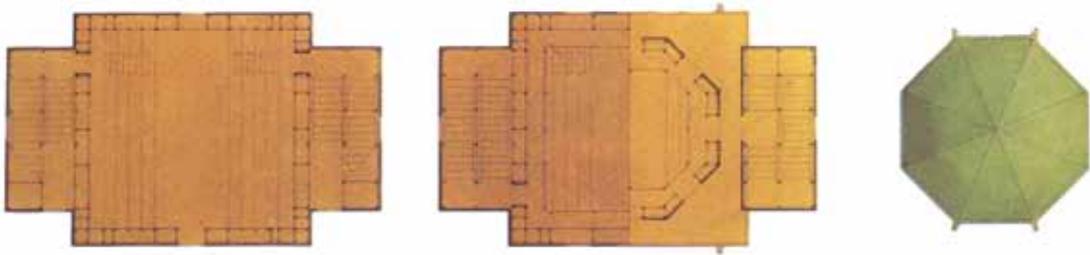
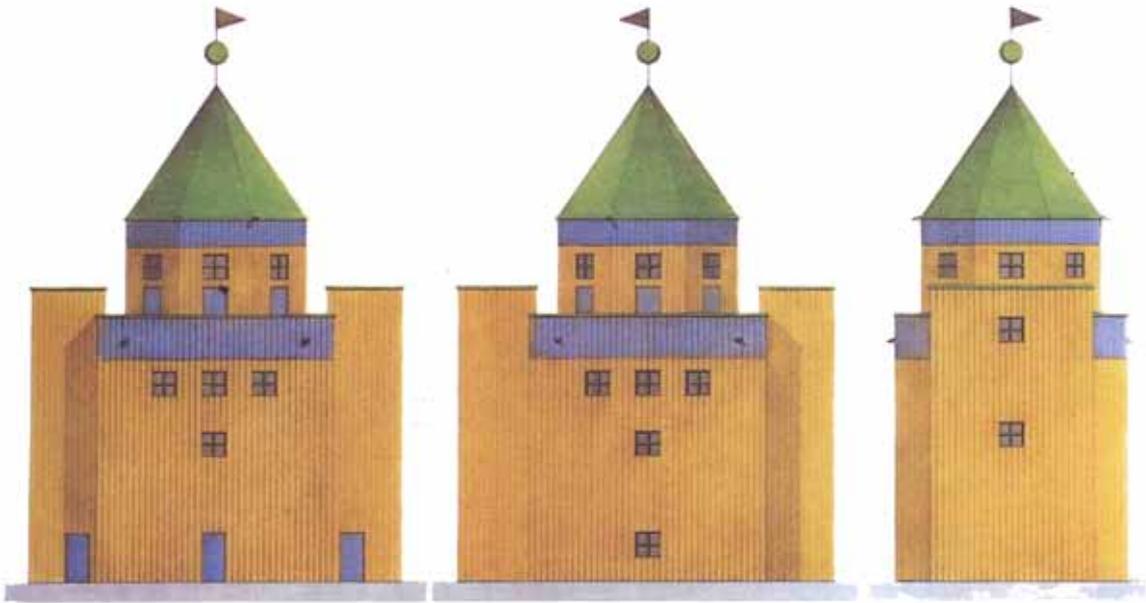
Un cambiamento dovuto a preoccupazioni di ordine statico avviene più tardi, nel mese di agosto, in occasione del primo incontro tra l'architetto e le maestranze che dovranno preoccuparsi della fase realizzativa: la platea, disposta in origine tutta da una parte, viene spezzata in due, dando allo spazio scenico la forma definitiva di un corridoio compreso tra due scalinate affrontate.

Si riduce così una delle analogie più forti con opere precedenti di Rossi, il riferimento alla scalinata incastrata nel cubo del monumento di Cuneo; rimangono però altre parentele significative: le cabine del progetto di Chieti, il prisma poligonale coperto a piramide del progetto del centro direzionale di Firenze dedotto dal prototipo del battistero, la finestra quadrata divisa in croce, sfera e bandierina di coronamento, ricorrenti nelle ultime opere.

La struttura immaginata originariamente per il "teatro del mondo" non era quella poi realizzata in tubolari metallici, ma una struttura in carpenteria lignea o metallica che rendesse facile lo smontaggio ed il rimontaggio del manufatto, secondo la nobile tradizione veneziana dei padiglioni che venivano rimontati ogni anno per la fiera della "Sensa". Necessità di tempo hanno reso necessaria l'adozione di una struttura ridondante, come quella dei tubolari; ma Rossi non si è perduto d'animo accettando la ragione pratica non come una costrizione ma come uno stimolo a "risolvere" comunque il problema secondo la logica implacabile dell'oggetto architettonico, già definita dal suo involucro esterno.

Così è nata una contraddizione tra struttura portante e involucro, originariamente non presente nell'opera, che Rossi ha sfruttato abilmente con capacità da "ingegnere", nel senso che a questa parola si dava in antico, soprattutto nel Settecento, quando la competenza tecnica e le capacità di progettare nel cantiere la fase progettuale non avevano ancora lasciato il posto all'attuale scissione specialistica. Una prova evidente di questa capacità sta nel disegno dei portali interni costruiti per mediare il passaggio tra le due scale e la platea dove la cornice lignea diventa il segno archetipo capace di trasformare in parti architettoniche i varchi della struttura metallica. Rossi ha eseguito la realizzazione della sua opera con la passione e l'entusiasmo dettati dalla eccezionalità del tema e del luogo che da sempre fa parte del mondo d'immagini e il dialogo con carpentieri, montatori, lattonieri, immediato e proficuo, e stato influenzato da questa gioia del fare.

Alcuni dettagli, stranamente elaborati pur nella loro semplicità, come i buttafuori sugli spigoli della copertura piramidale, che aggiungono connotazioni fiabesche da miniatura quattrocentesca al Teatro del Mondo, sono il risultato di una rapida intesa tra gente, l'architetto ed il lattoniere,



ALDO ROSSI, *Il Teatro del Mondo*, 1979-80.

ancora la capacità di parlare un linguaggio comune.

Abbiamo parlato di una differenza o addirittura di una svolta percepibile nella forma del Teatro del Mondo. Se il tema della presenza materica del legno e del suo tessuto minuto può essere considerato conseguenza di una scelta costruttiva, non altrettanto può dirsi della fascia azzurra che fin da principio Rossi ha voluto marcare la terminazione del volume cubico sotto la cupola e del tamburo ottagonale sotto la piramide rivestita di lamiera. Questa fascia risponde sì ad una esigenza pittorica, in quanto proietta sui volumi il colore del cielo, ma tende anche a stabilire una gerarchia di parti sovrapposte e quindi a porsi come forma analoga della cornice classica. L'interesse — del tutto nuovo in Rossi — per il problema di una stratificazione di parti, analoga rispetto all'ordine classico, appare con grande evidenza anche nel progetto di poco precedente per Cannaregio, dove vediamo una vera e propria cornice con modanature ed una sola mensola angolare sopra un grande muro di mattoni segnato da minuscole finestre quadrate come un muro antico dai fori superstiti delle armature di legno. Non a caso forse Rossi ha scelto di introdurre l'immagine del teatro nello sfondo di un disegno per Cannaregio in cui appare in primo piano il muro coronato dalla cornice. Entrambi i progetti segnano a nostro avviso un ricorso alla memoria storica più libero ed aperto, sempre filtrato certo attraverso il rigoroso inventario delle forme tipiche, ma capaci ora di arricchirsi al di là dei limiti di qualunque ortodossia modernista, di mescolare le dissonanze con gli accordi e di ampliare il gioco delle "associazioni" fino a farne il momento centrale del progetto, che diventa così anche il progetto di una operazione mnemonica che avviene nella mente dell'osservatore.

«Queste analogie del luogo nel progettare un edificio — ha scritto Rossi presentando il 'teatro' — hanno per me un'importanza decisiva, se ben lette sono già il progetto». C'è in questa frase un margine di stimolante ambiguità; a chi tocca infatti di ben leggere le analogie, all'architetto all'interno della sua memoria o a chi osserva decodificando le connotazioni dell'oggetto che ha davanti agli occhi? Oppure il "ben leggere" è l'operazione che unisce autore ed osservatore in un colloquio immaginario che avviene attraverso i segni dell'opera e consente di ricostruirne il progetto, cioè il farsi dell'immagine nello spazio della mente? Ognuna di queste interpretazioni mette in luce un processo di comunicazione tanto più intenso quanto più la forma è levigata, ridotta a un minimo comun denominatore, cioè a dire a una comune risonanza emotiva radicata nell'inconscio e nella memoria collettiva.

Accanto a tutte le "associazioni" lucidamente proposte da Rossi per il suo teatro, nello scritto pubblicato nel catalogo della mostra su *Venezia e lo Spazio Scenico*, credo si debba dar spazio a una analogia probabilmente non intenzionale, ma non per questo meno significativa, quella con

le architetture dipinte del Carpaccio e più in generale con la categoria dell'architettura dipinta, da Giotto a De Chirico. L'analogia ha il suo strato superficiale nel rivestimento ligneo tessuto verticalmente che richiama l'immagine del ponte sul Canal Grande nel telero carpaccesco dedicate al *Patriarca di Grado che libera un indemoniato*.

La stessa cruda definizione dei contorni volumetrici contrapposta allo sfondo delle architetture "veneziane" con i loro pinnacoli, i contorni sfrangiati, le superfici che respirano attraverso la ciclica concentrazione delle aperture.

Tafuri ha scritto che l'omaggio al senso del limite, al concetto albertiano della *finitio*, contenuto nel teatrino e "specificamente antiveneziano". A me sembra invece una prova di come le letture storiche di Rossi tengano poco al luogo comune, alla definizione generica, e puntino piuttosto sulla scoperta delle contraddizioni che danno vita e spessore al linguaggio dei luoghi. Basta osservare i protagonisti architettonici del bacino di San Marco per cogliere al di là delle convenzioni turistiche e generalizzanti lo specifico carattere ambientale non come monotona celebrazione della "fluidità dello spazio", ma come armonico contrapposto di volumi bloccati, di chiuse forme prive di aggettivi e di complesse germinazioni plastiche sviluppate verticalmente; riverberazioni nella pietra di un processo di "evaporazione" che l'acqua, nel suo ciclo di trasformazioni di stato, continuamente suggerisce. E non è Palladio certo a inaugurare questa dialettica, espressa nella sua forma più alta già nel Palazzo Ducale e, prima ancora, nella forma originaria di San Marco. La polarità tra forme pure e sfrangiamenti plastici è presente del resto anche in un edificio barocco come la chiesa della Salute in cui il raddoppio della cupola serve a dare del tema due versioni antitetiche, ma anche a dar vita ad un dialogo architettonico tra semplicità e complessità.

Rossi scegliendo per i volumi bloccati, ma dilatandoli in verticale (la sua insistenza per non scendere al di sotto dei venti metri di altezza è un segno della sua consapevolezza di dover ascoltare insieme la vocazione dell'oggetto creato e la vocazione del luogo) ha dimostrato di aver capito le strutture profonde di Venezia con quell'infallibile fattore di verità che è l'intelligenza creativa.

Ma l'analogia più intrigante con l'architettura dipinta, del resto già spesse volte messa in luce da altri, è quella che riguarda la qualità "metafisica" che l'architettura assume in quella tradizione che va dalla pittura pompeiana a De Chirico, finora aveva trovato eco consapevole nell'architettura realizzata solo raramente, in una serie di esempi di tempi e culture diverse, dal Taramello al Genga, da Borromini a Boullée, Garnier, Muzio, Gigliotti Zanini, per citare solo alcuni esempi. Indubbiamente alcune riflessioni di De Chirico, del tempo di "Valori Plastici", possono aiutarci

a capire l'operazione di Rossi ed anche farci cogliere la sua diversità e specificità nel senso di una metafisica che non sogna, ma coltiva il senso collettivo, banale della città e della forma. Vale la pena di rileggere quindi queste riflessioni adoperandole come chiavi che possono girare in sensi opposti. «Ricordo la strana e profonda impressione che mi fece da bambino una figura vista in un vecchio libro che portava il titolo *La Terra prima del diluvio*» — scrive De Chirico. «La figura rappresentava un paesaggio dell'epoca terziaria. L'uomo non c'era ancora. Ho di sovente meditato su questo strano fenomeno dell'assenza umana nell'aspetto metafisico. Ogni opera d'arte profonda contiene due solitudini: una che si potrebbe chiamare solitudine plastica e che è quella beatitudine contemplativa che ci dà la geniale costruzione e combinazione delle forme (materie o elementi morti-vivi o vivi-morti, la seconda vita delle nature-morte, natura-morta presa nel senso non di soggetto pittorico, ma di aspetto spettrale che potrebbe essere anche quello d'una figura supposta vivente): la seconda solitudine sarebbe quella dei segni. Vi sono quadri di Boecklin, di Claude Lorrain, di Poussin abitati da umane figure i quali malgrado ciò sono in stretta correlazione con il paesaggio dell'epoca terziaria. Assenza umana nell'uomo. Alcuni ritratti di Ingres giungono a questo limite (...)».

“Assenza umana nell'uomo”: qualcosa di questo effetto straniante appartiene alle architetture di Rossi che danno alla figura umana un risalto di silhouette, una fissità di modello; ma la tesi rossiana e che questa solitudine dei segni è anche la condizione perché il flusso della “calda vita” possa scorrere in questo alveo senza vischiosità in una situazione di distacco e di chiarezza.

E commentando la pittura di Giotto però che De Chirico fa le considerazioni più illuminanti rispetto all'architettura di Rossi e mi piace ricordare qui un colloquio avuto con De Chirico cinque anni fa in cui, raccontandogli della esperienza di Rossi, che non conosceva, o fingeva di non conoscere, riuscii eccezionalmente a scuotere la sua ironica indifferenza e a coinvolgerlo in una riflessione sull'architettura arricchita dal ricordo del saggio pubblicato su “Valori Plastici” nel giugno 1920 a proposito del *senso architettonico nella pittura antica*. «Tutte le aperture — scriveva De Chirico in quel saggio — (porte, arcate, finestre) che accompagnano le sue figure lasciano presentire il mistero cosmico. Il quadrato di cielo limitato dalle linee di una finestra è un secondo dramma che s'incasta in quello figurato dalle persone. Infatti più d'una domanda turbante vien fatto di porsi quando l'occhio incontra quelle superfici blu o verdastre, chiuse dalle linee della pietra geometrizzata: che cosa ci sarà da quella parte? (...) Quel cielo sovrasta forse un mare deserto, o una città popolosa? Oppure si stende esso sulla grande natura libera ed inquieta, i monti selvosi, le vallate oscure, le pianure solcate da fiumi? (...) E le prospettive delle costruzioni s'innalzano piene di mistero e di presentimenti, gli angoli celano dei segreti,

e l'opera d'arte non è più l'episodio asciutto, la scena limitata negli atti delle persone figurate, ma è tutto il dramma cosmico e vitale che avvolge gli uomini e li costringe entro le sue spirali, ove passato e futuro si confondono, ove gli enigmi dell'esistenza svestono l'aspetto ingrovigliato e pauroso che fuori dell'arte l'uomo s'immagina (...).

Il Teatro del Mondo di Venezia è forse l'unico teatro che abbia una finestra aperta al centro dello spazio scenico. Divisa in quattro quadrati essa è insieme segno e simbolo di una architettura che vuole "scoprire l'occhio in ogni cosa" ed aiutarci a vedere spietatamente, ma con fiducia, il senso della condizione umana.

Tratto da "Controspazio", n.5-6, 1979, pp. 2-10.

Sul gusto del Giovane Aldo

Quando l'amico Benvenuto mi ha chiesto di intervenire a questo incontro su Aldo Rossi e mi ha detto che vi avrebbero partecipato, oltre a me, Paolo Portoghesi e Vittorio Savi, mi sono chiesto come avrei potuto intrattenervi. Tanto Paolo che Vittorio sono storici e critici a pieno titolo. Stando poi a quanto sosteneva Filarete a proposito dell'opera di architettura, che avrebbe una madre nell'architetto e un padre nel committente, va aggiunto che Paolo si è trovato puntualmente giudice in una serie di concorsi vinti da Aldo, oltre naturalmente al caso della committenza diretta in occasione della Biennale di Venezia, di cui parlava; e occorre dire che sono stati tutti appuntamenti decisivi nella carriera di Aldo. Mi chiedevo, dunque, cosa avrei potuto dirvi e, allora, mi sono orientato su un argomento che potrebbe avere qualche interesse, dato che stiamo parlando a un uditorio di giovani. L'argomento è, quello del gusto di Aldo giovane e la scelta avviene anche dacché, con la sua morte, mi sovengono frammenti di vita trascorsa insieme. Si dice che quando diventa impetuoso il flusso dei ricordi si è persa la speranza, e può darsi che io mi trovi ormai in questa condizione.

Tra questi ricordi, che sopraggiungono casualmente e si sovrappongono uno all'altro, ricorrono con frequenza quelli di scuola, del primo anno di architettura al Politecnico di Milano. Ricordo che eravamo vicini di tavolo a «Disegno dal vero» e la nostra amicizia è nata da un interesse reciproco su quegli schizzi liberi del mercoledì pomeriggio, preparatori del giovedì, quando lo stesso soggetto si sarebbe dovuto ritrarre a linea pura. Non so quello che Aldo trovasse nei miei schizzi, so invece che cosa mi interessava di quello che lui disegnava: Aldo disegnava in un modo pungente e perentorio, come avrebbe disegnato per tutta la vita. Diversamente dagli altri compagni che venivano dal liceo artistico, disegnava con assoluta originalità ed elevato coefficiente di deformazione poetica, contribuendo a liberarmi dal complesso che, provenendo io dal classico, provavo per coloro che, venendo dal liceo artistico, disponevano di una maestria

tecnica che io non avevo. E questa diversità dagli altri fu il motivo scatenante dell'interesse da cui nacque l'amicizia. In più voglio dirvi, sempre seguendo il filo dei ricordi di scuola, del primo esame di «Storia dell'architettura» al primo anno, quando io scelsi come argomento della tesina, che allora si richiedeva, villa Adriana e Aldo, invece, scelse i mosaici bizantini di Ravenna, svolgendola con particolare riguardo a un testo famoso: *Il gusto dei primitivi* di Lionello Venturi. E questa citazione del termine «gusto» capita ora a proposito per riproporlo un po' nel significato col quale lo proponeva Venturi: e cioè nell'intendimento che riguarda non tanto l'essenza creativa dell'opera d'arte o d'architettura, ma le circostanze al contorno, cioè quegli aspetti, dagli ideali alle tecniche, che da essa possono essere separati e che pure vi influiscono formando, appunto, il gusto di una certa generazione, di una certa fase della società nella quale l'artista si trova a operare. Ma, a proposito del riguardo alla storia, c'è una equiparazione alla quale molto spesso, e forse arbitrariamente, ricorro ed è quella che ritiene la nostra generazione (che intendo proprio in senso stretto, come quella a cui apparteneva Aldo, appartiene Paolo, appartengo io) per certi versi analoga a quella generazione di musicisti (Gustav Mahler, Ferruccio Busoni, Richard Strauss ecc.) che, a cavallo di secolo, si dovette fare più autentica interprete della grande musica del passato per comporne di nuova.

Dunque, per propria generazione, il gusto del giovane Aldo si trovò subito a fare i conti con quelle che allora erano le estetiche prevalenti applicate all'architettura: un'estetica di derivazione crociana, allora difficile da sormontare nella cultura italiana, poiché tendeva ad adeguare il concetto di spazialità a quello di poesia, ma anche un'estetica di derivazione venturiana, più articolata e attraente, che in parte si trovava disciolta nel famoso testo di Giulio Carlo Argan intitolato: *Walter Gropius e la Bauhaus*. Di fronte a queste due posizioni l'una neoidealista, l'altra neo-tecnicista — quest'ultima che tendeva quasi a parafrasare quel famoso concetto hegeliano della morte dell'arte, nel processo accelerato per cui l'architettura avrebbe potuto essere completamente sussunta nella tecnica —, l'opzione del giovane Aldo fu il tentativo di recuperare la grande tradizione figurativa del passato da circostanze ritenute ormai concluse e, quindi, indifferibili nel presente e di storicizzarla come un continuo ancora vitale e irrinunciabile nel corpo dell'architettura moderna. Forse qualcuno di voi avrà letto un testo di Rossi venticinquenne, pubblicato nel 1956 su una rivista di impostazione marxista allora importante: «Società», con il titolo *Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese*. Ebbene, nel caso il termine di «concetto», a mio parere, è assimilabile al termine venturiano di «gusto», per cui, per esempio, la tecnica e la funzionalità risultano avere senz'altro influito sulla modernità dell'architettura, come parte di essa, ma non si possono identificare con

l'essenza e il valore dell'architettura moderna stessa.

Direi che questo fu un testo decisivo in quell'epoca, presto seguito dal lavoro di Aldo nella redazione della «Casabella» di Ernesto Rogers, che ammetteva come linea quella dei «cento fiori» della *continuità*; vale a dire tante possibili ottiche, anche diversi punti di vista sul movimento moderno, purché non venissero meno al presupposto che il movimento moderno aveva in sé vitalità e energia tali da poter proseguire il suo cammino nella società del dopoguerra. Il giovane Aldo, in questi cento fiori, si inserì con punto di vista critico e polemico acuminato, spostando l'asse di interesse della rivista in misura abbastanza rilevante, tanto che il suo ruolo nella redazione di «Casabella» mi appare paragonabile a quello svolto da Edoardo Persico nella «Casabella» di Pagano: un vero e proprio *Punto e da capo per l'architettura*, stando al titolo del famoso testo di Persico. Dalla sua penna venne così una serie di contributi importanti: vere e proprie perlustrazioni-rivalutazioni tra le quali Portoghesi prima citava quelle su Loos, su Behrens; ma anche la recensione al saggio su Ledoux e Boullée, i due architetti dell'Illuminismo francese, considerati rivoluzionari e da Emil Kaufmann rapportati a Le Corbusier; e poi i testi su La Tourette e quelli che riguardavano in generale la città e la nuova architettura nei paesi europei. Questa fu la fase in cui il giovane Rossi si fece conoscere e apprezzare pubblicisticamente. Mentre reputo a mio vanto, invece, di avere considerato Aldo — e averglielo detto fin da allora — grande architetto, certo più grande di quanto già fosse conosciuto e stimato come critico e teorico; una stima che si tradusse nell'incarico che gli procurai per la sua prima opera realizzata a Segrate.

Le fasi di questa revisione generazionale della cultura e della pratica del movimento moderno possono essere riassunte, esemplarmente per tutte, attraverso un riferimento che Aldo, tra i primi, colse nel pensiero di Antonio Banfi, laddove questi sosteneva che per l'intellettuale e l'artista moderni ogni crisi di valori attraversata dalla società dovesse essere incorporata e resa elemento permanente della propria azione, poiché soltanto così essi avrebbero potuto riscattare la propria condizione attiva nella società fino a raggiungere lo stato dello spirito libero nell'arte. Questa, di individuare nella crisi il fattore propulsivo della società del dopoguerra, diversa da quella attraversata dal razionalismo prima della guerra e via via, risalendo la storia, diversa da tutte le crisi strutturali che costituiscono la catena dello sviluppo storico, e stata l'intuizione che allora, senza pregiudizi e con nuova capacità dialettica, ha messo in condizione una generazione di fare i conti e di valorizzare l'eredità delle generazioni precedenti.

Badate che, in generale, non credo particolarmente significativo interpretare la storia dell'architettura attraverso l'incontro-scontro tra generazioni. Anzi, ho considerato ridicolo e

un po' patetico un libretto pubblicato di recente che, in forma di *pamphlet*, accusa in generale la generazione di architetti che oggi ha raggiunto la maturità (e implicitamente soprattutto la figura di Rossi) di avere impedito l'affermazione professionale delle successive generazioni; anche se penso che esistano generazioni più fortunate e generazioni meno fortunate, conseguentemente alla predisposizione a tradurre in pratica e concreto valore di architettura ogni crisi vissuta intensamente.

Venendo ora alla opzione figurativa del giovane Rossi, tutti sappiamo che si è precocemente rivolta anche alla pittura, ispirandosi alla metafisica di De Chirico ma, potremmo aggiungere anche all'allucinato elementarismo di Paul Klee e forse anche alle sagome stirate di Giacometti. Eppure nel disegno della sua architettura si dispiega anche la volontà di perlustrare per intero la storia del movimento moderno per accertarne l'effettivo valore e, insieme, tutti i punti di possibile fallibilità delle diverse poetiche che hanno concorso nel dare corpo all'arte d'avanguardia: dal surrealismo all'espressionismo, dal purismo al classicismo del «ritorno all'ordine».

Questa perlustrazione che Aldo ha compiuto attraverso la sua opera, completando il suo apporto teorico con questa sua critica progettante, ha reso possibile anche una rivalutazione dell'architettura moderna in senso stretto, liberandola dalle scorie del tecnicismo, delle ideologie e separando quella eroica o titanica da quella convenzionale attraverso il valore della sua testimonianza figurativa, cioè di una personale discriminante morale.

Alcuni giorni fa sono stato invitato a una tavola rotonda alla Casa della cultura di Milano, dove il tema era: *Aldo Rossi, un milanese* e in quell'occasione, un po' per caso, mi è venuto da citare un testo intitolato *I lombardi in rivolta*. Non stare a dirvi che cosa ho detto là, mi riferisco solo alla frase di Dante Isella, dove dice che questi Lombardi (da Carlo Maria Maggi fino a Gadda e Testori) hanno in comune l'aver scaricato sulla società che li circondava «l'acido dei loro inchiostri». L'ho trovata frase che caratterizza abbastanza veridicamente gli inizi di certi grandi lombardi, di certi grandi milanesi, e tra questi, credo, anche gli inizi nella critica e nel disegno del giovane Aldo Rossi. Un inizio che poi ha consentito il dispiegamento della sua poetica della maturità e in seguito di quella degli ultimi anni; poetica che a me sembra potersi complessivamente intitolare, più che con la gioiosità — come s'è detto —, con una proposizione di De Chirico: «la tragedia della serenità».

L'apparenza come realtà. Considerazioni sull'opera di Aldo Rossi.

Frances Yates, nel suo libro *The Art of Memory*¹, racconta la dura fatica di Giulio Camillo per costruire un Teatro della Memoria² nella prima metà del XVI secolo. Esso doveva accogliere tutto il sapere dell'universo; ma l'edificio voleva essere qualcosa più di una semplice dimora del sapere, visto che aveva la pretesa di rappresentarlo in modo che in un solo colpo d'occhio vi apparissero le conoscenze acquisite dagli uomini nel volgere dei tempi. Così la memoria si trasformava in qualcosa che andava oltre la condizione d'archivio che normalmente le assegniamo, dato che le veniva attribuita la responsabilità di ordinare e di strutturare conoscenze che erano, in ultima analisi, la ragione stessa dell'universo.

Disgraziatamente il Teatro Scientifico di Giulio Camillo non ci è pervenuto, ma Frances Yates riporta la descrizione che Viglius Zuichemus ne faceva ad Erasmo in una lettera datata 1532. Viglius Zuichemus aveva avuto occasione di visitare il teatro a Venezia con Giulio Camillo e ne aveva scritto all'ormai vecchio umanista con queste parole: «L'opera è in legno, segnata con molte immagini e gremita, in ogni parte, di piccole cassette; e vi sono diversi ordini e gradi. (...) Pretende che tutte le cose che la mente umana può concepire e che non si possono vedere con l'occhio corporeo, possono tuttavia, dopo essere state raccolte con attenta meditazione, essere espresse mediante certi simboli corporei in modo tale che l'osservatore può, all'istante, percepire con l'occhio tutto ciò che altrimenti è celato nelle profondità della mente umana. E appunto a causa di questa percezione corporea lo chiama un teatro»³.

Io non so se Aldo Rossi avesse presente Giulio Camillo nel costruire il suo «Teatrino scientifico»⁴, ma scorgo un proposito che è loro comune; credo di vedere una coincidenza di intenti così forte, che non ho potuto iniziare queste note altro che ricordando gli affanni del suo inquieto conterraneo. Infatti anche il proposito di Rossi, a mio avviso, è stato quello di dare

una rappresentazione dell'architettura; il suo desiderio era di renderla visibile e di convertirla in spettacolo. Perché vedere le cose, renderle materialmente tangibili, suppone il fatto di conoscerle, di poterne dare ragione; e di qui muove colui che si serve del teatro, in quanto la sua condizione di finestra aperta su un'altra realtà consente di stabilire quella distanza che fa della visione di ciò che viene rappresentato non un gesto automatico, ma un atto cosciente della mente, trasformandolo in esercizio epistemologico. Il Teatro della Memoria di Camillo altro non era se non una finestra sulla conoscenza globale e completa di tutto l'esistente. E dunque il «Teatrino scientifico» sarà la cornice dentro la quale *appare* l'architettura, dando al verbo il senso che esso ha quando si parla di apparizioni e di apparsi. Rossi, come Camillo, ci offrirà «immagini e ornamenti» nei quali l'essere dell'architettura si costituisce, e sono «immagini e ornamenti» tali che gli consentiranno di mostrare l'architettura come se si trattasse di un gioco solitario, in esso trovando, non a caso, tutto ciò che ha sognato nel corso della vita. Vediamo dunque prender corpo sulla scena quell'iconografia rossiana che ci è già familiare e che sembra acquisire, attraverso la propria condizione teatrale, un valore di «opera completa». Colonne del Gallaratese, San Carlone, ciminiera di Modena, costruzioni industriali, caffettiere alla Morandi, staccionate con la croce di Sant'Andrea, palme, cabine marine come a Chieti, torri ottagonali infinite e troncate⁵. Tutto sotto una luce di ponente, che ci ricorda quella di alcuni quadri di Hopper⁶,

L'architettura che appare sulla scena si confonde, in alcuni disegni, con altre che arrivano ad avvolgerla, rimanendo così il «Teatrino» incluso in uno spazio più ampio, più dilatato, che a noi si presenta come un ritratto incompleto (dato che non può essere altrimenti) della città e della sua storia. Il «Teatrino» sarebbe il paradigma della città, trasformandosi nella sua rappresentazione e materializzandone la memoria. Teatro della Memoria, Teatro dell'Architettura. Può forse stupirci che sia così, quando Rossi ha tanto insistito sull'idea della città come memoria? Rossi disegna - o costruisce, il che è lo stesso - diverse scene per il suo Teatro: una città completa. Ma quali sono i sogni di Rossi? Qual è il risultato di questo trasformare in realtà i desideri attraverso una miracolosa «macchina milanese», capace di «fare architettura»? Chi abbia seguito il suo percorso non si sorprenderà di riconoscere nella rappresentazione vecchi personaggi e di constatare che l'autore arriva a confondersi con essi, forse volendo dirci con questo che solo la finzione teatrale consente di comprendere la realtà, e che è così che si può fare architettura quando le cose si estraniavano e si allontanano, vedendole con un'ottica che fa loro perdere ogni possibile rapporto con quella realtà che continuamente le rende triviali.

L'interno di una stanza con l'immagine di un Santo sul fondo; «la piazza di un villaggio



ALDO ROSSI, *Il Teatrino scientifico*, 1978.

padano»: l'argine di una spiaggia con le cabine dei bagnanti e sul fondo il mare. Verrebbe naturale di pensare che la «macchina milanese» – il «Teatrino scientifico» – sia stata inventata per consolare architetti oziosi, dando la possibilità di costruire sulla scena una realtà a misura dei loro desideri. Ma, a mio modo di vedere, il «Teatrino scientifico» non è l'occasione per costruire tutto ciò che l'architetto, dimenticato e disprezzato dalla società, desiderava: la macchina fornisce sempre la stessa risposta. Tutte le strade portano alla Roma dell'Architettura e il Teatro restituisce sempre la stessa immagine, quella dell'Architettura, che si tratti della «piazza di un villaggio padano» o di evocare l'atmosfera di una stazione balneare. Nessuno che abbia seguito il tragitto dell'inventore della macchina può sorprendersi del modo in cui i meccanismi sono stati disposti perché, inevitabilmente, così sia.

I lavori recenti di Aldo Rossi – la scuola di Fagnano Olona, le case a schiera, e soprattutto il Cimitero di Modena di cui si è avviata la costruzione⁷ – sollevano, tra l'altro, un tema che a mio avviso è decisivo per intenderne l'opera e che prenderò ora in considerazione: cioè quale sia la relazione tra l'opera come progetto e l'opera realizzata; o per dirla in modo più preciso, e centrando maggiormente il tema, quale sia la relazione tra il disegno in quanto rappresentazione e prefigurazione dell'architettura, e la diversa realtà che comporta l'opera costruita. Sono molte e diverse le ragioni che spiegano perché nel corso della storia l'architetto si sia servito del disegno, e non insiste su di esse; ma solo segnalerò che, nell'esercizio tradizionale della professione, l'architetto faceva uno sforzo per pensare la propria opera come realtà costruita, della quale il disegno costituiva soltanto una prefigurazione in alcuni disegni. Ma l'obiettivo ultimo dell'architetto era l'opera costruita, rimanendo i disegni pure rappresentazioni di una realtà che, non essendo ancora tangibile, era necessario descrivere.

La tradizione della rappresentazione prospettica sottolinea questo modo di intendere il disegno. Questa tradizione si è prolungata sino ai nostri giorni ed è ancora stata lo strumento di rappresentazione del quale si sono serviti la maggior parte degli architetti del Movimento moderno. Le prospettive di Le Corbusier, senza andare più lontano, sono un chiaro esempio di quel che sto dicendo; le torri nel parco, gli aeroplani nel cielo, le persone sedute ai tavolini di un ristorante, aiutano a immaginare la realtà che Le Corbusier stava progettando. Ma ciò che si progetta è in ogni caso una realtà futura della quale il disegno costituisce la prefigurazione.

Per raccontarla con l'aiuto di un diagramma, questo potrebbe essere:

$$A \rightarrow R$$

$$A \rightarrow D=R$$

che dovremmo leggere in questi termini: l'Architetto (A) pensa e progetta una Realtà (R) che

sarà costruita più tardi e, come rappresentazione di ciò che è già stato immaginato, produce il Disegno (D), cercando con esso di facilitare agli altri la visione di ciò che a lui è già chiaro; di qui il fatto che D sia uguale a R.

Penso che ciò che avviene nell'opera di Rossi sia diametralmente opposto. Forse non confidando troppo nella possibilità di costruire la propria opera, Aldo Rossi ha fatto un notevole sforzo nel corso di questi anni per renderla evidente attraverso il disegno e questo ha fatto sì che il disegno – i suoi disegni – si siano trasformati in un'autentica anticipazione dell'opera. Non bisogna dunque stupirsi del fatto che, guardando ora le fotografie delle sue opere costruite e in costruzione, uno abbia l'impressione di trovarsi di fronte a immagini già conosciute.

Insistendo di nuovo su una rappresentazione diagrammatica, l'atteggiamento di Rossi potrebbe a mio avviso essere espresso in questo modo:

$$A \rightarrow D$$

$$A \rightarrow R=D$$

Ciò significa che l'architetto pensa e progetta esattamente ciò che disegna, e che dunque l'operazione di costruire si trasforma nello sforzo coraggioso di materializzare la realtà di ciò che si è disegnato. Rossi fa in modo che sia così senza lesinare lavoro, con la conseguenza, di fatto, che quelle immagini anticipatorie si mostrano come reali. Non alterare la realtà del disegno sembra essere stato l'obiettivo perseguito nel corso del processo che comporta la costruzione.

Vedo dunque le fotografie della scuola di Fagnano Olona come se fossero disegni. Che dire, ad esempio, di quella nella quale un pergolato disegna il suo asse prendendo a riferimento la ciminiera: Persino il ghiaietto del suolo, nel suo non casuale disordine, ripete la trama che a volte hanno i fondi dei disegni. Come intendere in altro modo la violenza del disegno della scala, la durezza delle sue protezioni, l'esibizione puritana di una costruzione primitiva? Solo così la si spiega, accettando di sottomettersi alla deliberata e voluta distorsione imposta dal disegno. E i bambini che hanno «occupato» la scuola non sembrano forse abitanti di un mondo che non è il loro? I disegni ci dicono quanto l'architetto si diverta a insistere nell'equivoco dell'indifferenza della scala.

Lo stesso, e felicemente, avviene con Modena. L'opera costruita non ha perduto la provocatoria intensità che avevano i disegni. Le immagini di Modena, quelle che i disegni ci hanno mostrato, si trasformano in realtà, ma lo fanno senza perdere la loro apparenza di immagini. La costruzione non ha sottomesso l'architetto: le falde aguzze seguitano ad essere tali, i muri nudi non sono stati coperti, i corridoi continuano a presentarsi come fossero senza fine. Rossi è stato capace di superare la prova del fuoco che la costruzione dell'opera suppone, e questa

prova ha alla fine dimostrato che le immagini presentite, disegnate, erano forti, tanto forti, tanto determinanti, da non lasciare via d'uscita alla realtà; l'immagine non è ora il riflesso di un'altra realtà; l'immagine è la realtà stessa. Ad essa tutta la gloria ...

¹ F. A. YATES, *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1966 (*L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi, Einaudi, Torino 1972; cfr. il VI capitolo *La memoria nel Rinascimento: il Teatro della memoria di Giulio Camillo*).

² La prima edizione dell'opera sul teatro di Giulio Camillo, cui numerose altre sono seguite nel corso del Cinquecento, è G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, a cura di L. Domenichi, Torrentino, Firenze 1550.

L'opera è stata più volte ristampata in tempi recenti, ma la riedizione più affidabile, a cura di Lina Bolzoni, è stata pubblicata da Sellerio nel 1991, con in premessa il saggio della curatrice *Lo spettacolo della memoria* (pp. 7-34) e una *Notizia bibliografica* (pp. 35-40). Sull'opera di Camillo si possono inoltre consultare: G. STABILE, *Camillo, Giulio, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1974, vol. XVII, pp. 218-230; L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova 1984; «Quaderni Utinensi», n. 5-6, 1986 (numero monografico dedicato a Giulio Camillo con interventi di O. Bianco, L. Bolzoni, M. Turello e C. Vasoli).

³ La lettera di Vigilus Zuichemus a Erasmo da Rotterdam è parzialmente riportata nel libro di Frances Yates (*L'arte della memoria* cit., pp. 122, 123 [cfr. nota 1]). Ma cfr. *Opus Epistolarum Des Erasmi Roterodami, Denuo Recognitum et Auctum per Percy Stafford Allen*, t. IX (1530-1532, XII tomi), riedito da H. M. Allen e H. W. Garrod, Oxonii, in Typographeo Clarendoniano (Oxford University Press, Londra 1906-1958). La lettera citata di Vigilus Zuichemus a Erasmo è la n. 2567, Padova, 8 giugno 1532 (t. X, pp. 28-30).

⁴ Il «Teatrino scientifico» è un modellino in legno e lamiera metallica verniciata, che misura 65 x 55,5 x 62 centimetri, concepito nel 1978 per una galleria d'arte (con Gianni Braghieri e Roberto Freno).

⁵ L'Unità d'abitazione costruita da Rossi al quartiere Gallaratese di Milano (1969-1973) è sospesa in un punto su due grandi colonne cilindriche. Il «San Carlone» è la gigantesca statua in rame di san Carlo Borromeo, alta oltre 20 metri, eretta nel 1697 a conclusione del Sacro

Monte di Arona sul Lago Maggiore, e continuamente ripresa da Rossi nei suoi disegni. Sul rapporto tra il progetto per il Cimitero di Modena e l'architettura delle fabbriche e delle periferie, cfr. il primo capitolo di questo libro. Nel progetto per la Casa dello studente di Chieti (1976, con Gianni Braghieri e Arduino Cantafora), infine, Rossi riusa nelle residenze studentesche l'emblema delle cabine della spiaggia adriatica come riduzione ultima dell'idea della casa.

⁶ Edward Hopper (Nyack [N.Y.] 1882-New York 1967), il grande pittore americano che sospende figure e oggetti in una luce straniante.

⁷ Scuola elementare di Fagnano Olona (Varese, 1972'1976); case a schiera di Mozzo (Bergamo, 1977, con Attilio Pizzigoni); case a schiera di Pegognaga (Mantova, 1979, Con Gianni Braghieri e la Coprat); Cimitero di San Cataldo a Modena (1971, tuttora in costruzione, con Gianni Braghieri).

