

*Politecnico di Milano*  
*Scuola di Architettura Civile - Milano Bovisa*

**Fascicolo 4**  
**Materiali di ricerca su Aldo Rossi**

---

*Daniele Vitale*

# **Aldo Rossi e l'architettura**

Milano, febbraio 2013  
Fascicolo a cura di Chiara Occhipinti



## INDICE

---

- 5 DANIELE VITALE  
*Aldo Rossi e l'architettura: «ora questo è perduto»*
- 15 DANIELE VITALE  
*L'azzurro del cielo*



## **Aldo Rossi e l'architettura: «ora questo è perduto»**

Ricordo la figura di Rossi in modo chiaro, e quel suo parlare spezzato per frasi brevi e incise, facendo lezione dalla cattedra o nei colloqui personali; eran parole le sue secche e perentorie, come gli scritti e i disegni che venivamo scoprendo; aggressivo il comportamento e quasi provocatorio, con l'aria di chi aveva un messaggio da portare. Ma accanto a lui ricordo la figura altra e parallela di Ernesto Nathan Rogers, che gli si accosta nelle memorie della scuola.

Ero studente, e in Rossi e Rogers riconobbi presto e in modo partigiano i miei maestri, in anni in cui eravamo soliti contraddire con forza i professori. Li associavo malgrado la differenza d'età, perché Rogers era in modo evidente il maestro di Rossi. Ma li associavo anche perché erano stati portatori del primo vero insegnamento ricevuto dentro l'università, in un corso sul teatro che Rogers aveva coordinato con Rossi e con Guido Canella. In realtà, attraverso il tema funzionale, ad irrompere e a rivelarsi per la prima volta era stato il «gran teatro» dell'architettura, in aule diventate vivaci e laboriose, in mezzo ad altre che rimanevan spente o vuote, perché il vento della contestazione vi aveva spazzato le stupidità passate e pedanti della scuola<sup>1</sup>.

Ma Rossi e Rogers li leggevo allora, e per molti versi seguito a leggerli oggi, come figure in opposizione: non credo sbagliando, anche se il tempo trascorso me le ripropone con luci e ombre diverse. Rogers nel suo dialettico e fluente ragionare, nel suo dialogare laico, nello sguardo illuminato portato sulle cose e sugli spazi del mondo: non importa se con gli offuscamenti indotti dalla malattia incipiente. Rossi privo di mediazioni, con parole dotate di forza immediatamente formativa, come se per vocazione esse corressero a lato e dentro i mondi solidi dei volumi, delle costruzioni urbane, degli oggetti d'affezione, dei reperti antichi; e come se ad essi misteriosamente si saldassero costruendo universi insieme reali e immaginati.

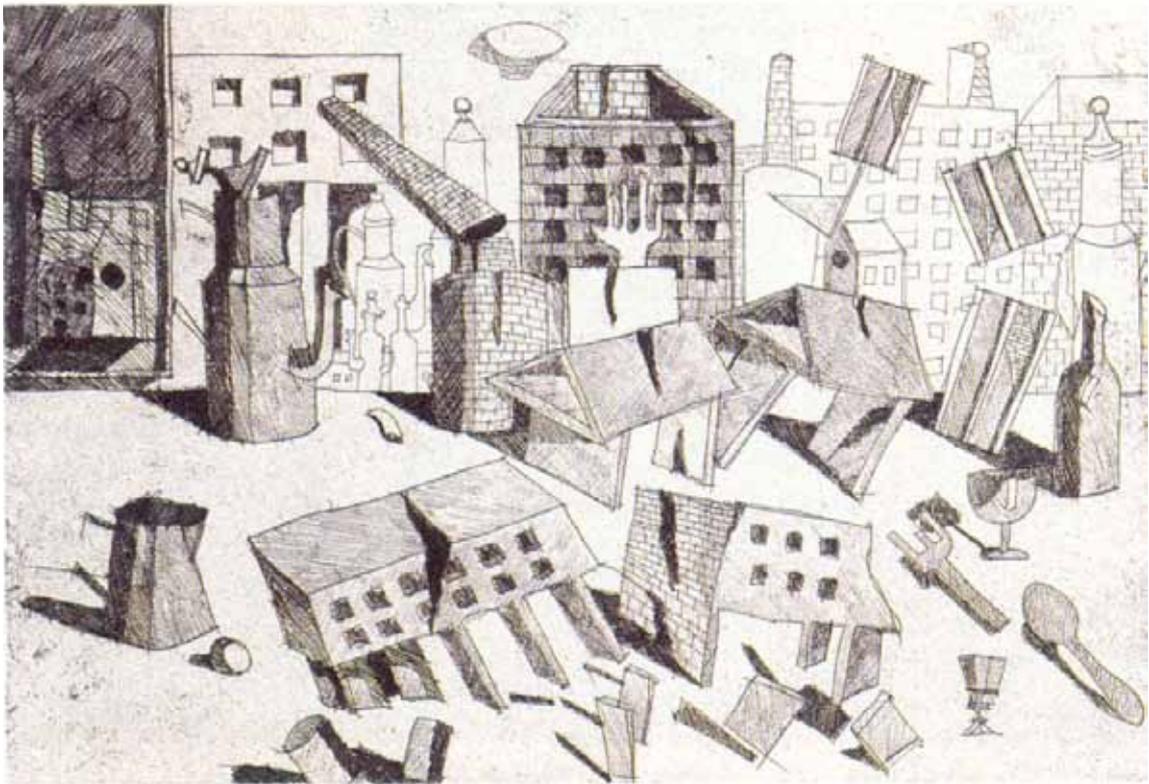
Rogers era maestro in un senso generale e antico, quasi socratico nel modo di interloquire nella scuola, rispettoso e insieme curioso delle altrui umanità, con il mito e il culto dell'intelligenza,

aperto alla dialettica dei saperi, portatore di una visione intellettuale larga, ma sull'architettura, alla fine, così dialogico ed incerto. Uomo non del fare e del formare, ma del tessere pensieri, del costruire provvisorie e intense verità. Conduceva all'architettura, ma in uno scambio così ricco e aperto con i problemi dell'umana cittadella e con le forme costitutive del mondo, che le linee del progetto rimanevano sospese e indefinite, rimandando, per chiudersi, a una individuale e solitaria responsabilità<sup>2</sup>.

Rossi si rivelava maestro in un senso diverso, portatore di una proposta così diretta e forte e così interna alle scelte d'architettura, così implicante e coinvolgente, che di fronte ad essa si poteva solo ritrarsi o accoglierne in modo provvisorio il senso. Così che di fronte a lui ci dividevamo in schiere opposte e partigiane. Non era un'architettura (come non lo era quella di Rogers) legata ad attività fabbrili o a pazienti artigianati, come nel caso di altri professori, ma intrecciata a un fervore tutto mentale e a un intenso immaginario, che si alimentavano di osservazioni dirette e di lontane memorie. Osservazioni, studi, rilievi, memorie. Era una proposta, la sua, che cercava di andare oltre la dimensione del privato, oltre il cerchio di una poetica individuale, che invitava anzi a volgere lo sguardo al reale per osservarlo, descriverlo, tagliarlo, in una sorta di volontà anatomica di comprensione. Rimandava, avrei scritto più tardi nella breve introduzione al suo libro, al «respiro grande delle città»<sup>3</sup>, alla loro ricchezza di fatti, di eventi, di forme. Era difficile cogliere il nesso tra quell'ansia di conoscere e ordinare e il taglio deciso dei progetti. Difficile cogliere il nesso tra l'appello a una fondazione razionale e quello sguardo così capace di sfrondare l'inessenziale, di riconoscere una trama, di selezionare oggetti, di ricomporli in un disegno: capace di penetrare oltre le apparenze per andare a un'armatura sottostante, per afferrare le cose in una loro essenza nuda e intensa.

Era una ragione strana e diversa quella che Rossi proponeva e che il saggio su Boullée d'improvviso chiariva<sup>4</sup>: non quella di un ordinato computare, cui la scuola voleva piegarci, ma quella «esaltata» che si rifiutava di erigere barriere tra logica e autobiografia, tra ordine e passione, tra regole ed arte, ma ne esasperava anzi la tensione, rompendone i limiti, facendo della costruzione una costruzione intensamente metaforica. «Costruzione logica» che non si opponeva alla pressione delle immagini, ma in esse si risolveva e dissolveva.

Era il Rossi del Gallaratese, dove le vecchie case di Lombardia, con le povere e dure «ringhiere» che distribuivano le stanze, e dove le parallele case a ballatoio degli architetti moderni, che avevano provato a reinventarle in forme pure e bianche, di nuovo si incontravano, trasformandosi in un edificio tendenzialmente illimitato, infinitamente ripetuto, ossessivo, ma anche staccato dal suolo, liberato dal disordine, stagiato nell'azzurro del cielo<sup>5</sup>.



Aldo Rossi, *Ora questo è perduto*, 1975.

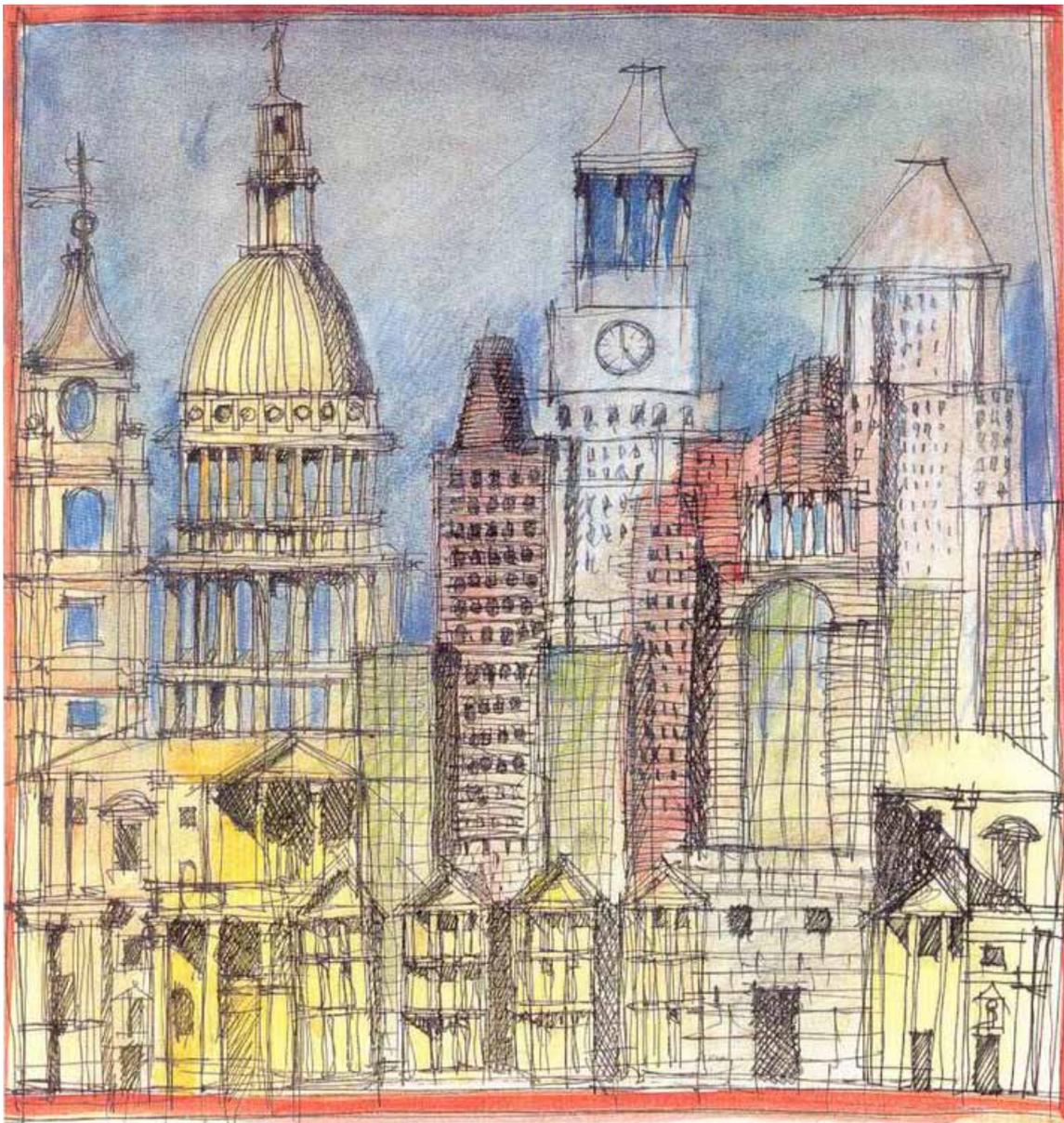
Era il Rossi del Cimitero di Modena, dove la città dei morti veniva iscritta in un metaforico labirinto, in un gioco dell'oca allucinato e misterioso, in una forma osteologica che era insieme principio e fine d'ogni forma: crudele magazzino di defunti, dove la gravità del tema si esprimeva nella progressiva spoliatura e dove l'«umano costato» della pianta diventava la desolazione dei volumi, l'assolutezza di ombre e luci, il raggiungimento di uno schema immoto e antico<sup>6</sup>.

Era il Rossi della Pilotta di Parma, dove alla distruzione e all'incompiuto dell'antico palazzo non si voleva rimedio, ma si opponeva un volume puro, un nuovo «battistero»; ciò che era stracciato, stracciato doveva rimanere; non era dato ricomporlo; la città si ricostituiva in nuovi fatti e nuove forme e la loro indipendenza era insieme la loro densità d'immagine, la loro forza evocativa<sup>7</sup>.

Si allineavano i progetti e provavo a leggerli nella relazione con le parole pronunciate e con gli scritti. Provavo a ricondurli a una unità ogni volta negata. Ma soprattutto, scoprivo presto una difficoltà per me difficile a dominare. Scoprivo (anche nel contatto personale) accanto al Rossi icastico delle lezioni e dei progetti, un altro che resisteva a conoscere e dal quale per istinto mi ritraevo: ed era l'uomo attraversato da un senso tragico della vita, a volte autodistruttivo, pervaso da malinconie; quello che, in modi ardui da spiegare, alla forza immaginaria e costruttiva congiungeva una coscienza allucinata della desolazione e del disfacimento delle cose.

La città era certo quella che il suo libro aveva insegnato: era «l'architettura della città», il deposito dei secoli; la costruzione corale nella quale la vita è destinata a svolgersi; l'opera umana per eccellenza che a noi toccava raccogliere e continuare; ma era insieme quella coinvolta nei «disastri della guerra» raffigurati dall'amato Goya; quella degli sventramenti che rivelavano l'«intimità disfatta» degli interni; quella delle distruzioni e degli scempi umani, e insieme dell'incompiuto, delle aspirazioni negate, minata da crepe che d'improvviso si rivelano: il crollo, insomma, che Rossi aveva ritratto nell'incisione intitolata al verso di Georg Trakl, «Ora questo è perduto», come mondo che si corrompe e disfa<sup>8</sup>. Non momenti antitetici, ma concomitanza inesorabile, intreccio che non può essere districato, e che solo l'ottimista ed il cieco non vogliono o non possono vedere. Perché «la costruzione della forma e la sua distruzione sono due aspetti complementari della stessa ricerca: anche se cerchiamo di attribuire alla nostra opera quei caratteri definitivi che solo il sentimento popolare e il tempo possono conferirle»<sup>9</sup>.

Quei «caratteri definitivi» rimanevano come caposaldo e come meta: e rimanevano tali *nonostante tutto*. Nonostante tutto, l'architetto costruendo seguita a comporre tratti del reale, attribuisce forme e nomi alle cose, si sforza di rappresentarne il senso, le dispone sulla scena del vivere. Perché questo è pur sempre il suo mandato; e mandato dell'architettura è di porsi come



Aldo Rossi, *Città verticale*, 1980.

riferimento e come quadro. Ma immaginata come disegno unitario e come fatto civile, essa rimane in ciò che può rimanere, spesso nell'incompiuto, nel frammento: come in un bassorilievo classico di cui pervengono spezzoni e di cui possiamo solo intuire l'intero; o come nei versi sopravvissuti di un poeta antico, dove la luce del componimento è inscritta nelle parole, ma la perdita ha dato loro nuova esistenza e nuovo senso. Così che l'architettura sta nel pensiero e insieme nel suo disperso depositarsi: nell'ideale aspirazione e insieme nel suo minerale e archeologico sopravvivere in brani esplosi del reale. Nessuno potrà separare l'architettura da questo suo contrastato esistere e da questa sua inesorabile necessità: perché essa è per vocazione sospesa tra il loosiano «tepore della stufa», la sua implicita natura di rifugio e di dimora; la sua umana volontà d'ordine, la sua ansia di tradursi in forma compiuta; e infine, il suo disperso consistere nella moltitudine del reale, il suo disperato rimanere coinvolta nel farsi e disfarsi delle cose.

Rossi rimane preso nella rete delle sue ossessioni: l'ossessione di ciò che rimane incompiuto, perché la possibilità di compiersi non gli è data; l'ossessione di ciò che è stato o viene ancor oggi abbandonato, pur avendo germogliato dal desiderio e dalla vita; l'ossessione di ciò che si viene disfacendo, ma che disfacendosi assume nuovo senso e nuovo peso. V'è un aspetto dell'esperienza che Rossi definisce «sterminatore», perché stravolge ciò che è stato pensato con ordine e sentito con passione.

Così scopre, accanto al disegno unitario, l'autonomo consistere del frammento in architettura. Esso vive *per noi* in un disegno e in un'idealità rimasti sospesi. Ma vive *per sé* in una trama di relazioni in cui è rimasto impigliato e che lo hanno definito in modo impreveduto. «Una mattina che passavo per il Canal Grande in vaporetto qualcuno mi indicò improvvisamente la colonna del Filarete e il vicolo del Duca e le povere case su quello che doveva essere l'ambizioso palazzo del signore milanese. Osservo sempre questa colonna e il suo basamento, questa colonna che è un principio e una fine»<sup>10</sup>, La fine è quella del palazzo e del senso che doveva assumervi la colonna. Il principio ciò che la colonna lascia intravedere e di nuovo suggerisce. La realtà è più forte del disegno e dell'attesa: ed è più forte non solo perché su di essi prevale, ma perché mostra ogni volta una nuova possibilità. La colonna di Filarete tornerà come un'apparizione negli angoli degli edifici di Rossi, con la stessa forza d'immagine e lo stesso disincanto.

Nella tomba Molteni a Giussano il parallelepipedo in mattoni della cappella è sormontato dal bianco di una cornice copiata dal Vignola. «Per rappresentare la morte, ho messo una cornice in marmo di Carrara – che è poi la stessa cornice di Vignola che c'è nella Torre scenica di Genova – seguendo le norme del delitto di Adolf Loos, l'ho fatta costruire tutta a mano, dopo di che è

stata rotta in alcuni pezzi. [...] Questa rottura è una doppia rottura: una, chiaramente, è la rottura della vita (si tratta di una cappella mortuaria); l'altra è l'impossibilità di usare la cornice del Vignola così com'è. La terza, se vuoi, che ancor più trasforma l'opera in decorazione, è che, per qualche senso estetico, è più bello il frammento dell'opera compiuta»<sup>11</sup>. Ma il senso vero della cappella riposa nell'interno. Nell'interno viene riprodotta in legno, desunta dai disegni, la ricostruzione che Palladio aveva immaginato della romana Porta dei Borsari di Verona. L'architettura custodisce nell'interno il suo passato e il suo segreto, come si custodisce un tesoro perduto e prezioso. L'architettura si costituisce per Rossi in allegoria, e allegoricamente costruisce le proprie possibilità.

Ma forse per quel sentimento da cui è invaso, di una corrosione che mina l'ordine e l'integrità delle cose, Rossi incontra sul suo cammino anche la pittura di Mario Sironi: e la incontra non solo nei modi di rappresentare e figurare, ma in senso profondo, sino a riconoscere una oscura identità. E su di lui scrive uno dei suoi testi più dimenticati e più belli. Come Sironi, anche Rossi aborrisce gli estetismi. «Proprio perché è libera da questa ricerca altamente e fatalmente estetizzante, l'opera di Mario Sironi si misura con la realtà degli uomini e quando, negli ultimi anni, si staccherà da essa, risalirà a ben altra astrazione: la radice della forma, il rilievo osteologico, la pietra. [...] Ma in ogni suo quadro v'è una difficoltà del vivere che non è estranea a questa storia... L'ingegnere Sironi si accorge dei gasometri come nessun altro pittore avrebbe potuto fare; nei gasometri di Sironi la ruggine dei ferri sembra colare dalle nubi, la città è avvolta in un cielo bianco-ruggine come per peste o smog o nuove tremende malattie che deteriorano il ferro, la pietra, gli intonaci. Ma quale città è stata più bella?»<sup>12</sup>. Così anche in Rossi. Anche Rossi cerca nella città la realtà degli uomini, e insieme la radice della forma, una struttura osteologica. La città è ridotta ai suoi dati essenziali e ai suoi emblemi. Ma anche Rossi è consapevole di una «febbre» o «peste» che minaccia la città, sino a sgretolarla.

Tra questi estremi e questi contrasti oscilla il suo lavoro. Esso non può essere rinchiuso in una privata dimensione d'artista, in uno spazio poetico ed onirico, visto come il solo che gli sarebbe pertinente (come alcuni hanno preteso, e tra loro con insistenza Tafuri). Perché quel lavoro è sempre trascorso tra oscura innocenza ed estrema lucidità, tra gioco infantile e costruzione intellettuale, tra gesto istintuale e consapevolezza del mondo: ma senza dismettere quell'elogio e quell'ansia dell'architettura civile, quella ricerca di dimensione pubblica, quella volontà di rappresentazione che rimangono connaturate all'architettura. Connaturate, anche se non ignare del loro probabile esito: iscritte in quella logica dell'«assurdo» per cui all'anelito del disegno umano finisce per corrispondere l'indifferenza e il mutismo della «cosa» che si compie,

dell'opera realizzata, della città che si costituisce in «altro» dall'uomo.

Rossi, forse per lo spirito d'assolutezza che lo dominava, ci ha fatto intendere l'ambiguità dell'architettura, il suo essere congegno e insieme realtà incerta; il suo costruirsi sul rigore della ragione e delle sue geometrie, ma anche il suo includere la sfera personale, sino all'incubo e al fantasma; il suo nitido dispiegarsi nelle speculazioni e nelle astrazioni del pensiero, eppure il suo assumere pezzi di mondo trovato, il suo svolgersi a lato e dentro il mito; il suo stare nella luce, eppure il suo affondare dentro un'ombra oscura. Così che il messaggio originario, quello che in principio ricordavo, quello dell'insegnamento della scuola, quello delle «frasi brevi e incisive», è rimasto lo stesso e insieme è divenuto altro, più tragico ed intenso, travolto dalla forza delle cose.

<sup>1</sup> Mi riferisco al coordinamento di quattro corsi promosso da Ernesto Nathan Rogers nell'anno accademico 1965-66, presso la Facoltà di architettura di Milano: i corsi di «Elementi di composizione» di Rogers e Guido Canella e di «Caratteri distributivi» di Giuseppe Calderara e Aldo Rossi. Il tema comune era quello del teatro. Canella e Rossi, entrambi del 1931 e dunque coetanei, erano ai loro primi incarichi di insegnamento. Il corso era stato straordinario per densità di contenuti e vivacità di dibattito.

<sup>2</sup> Rogers, figura di maggior impegno culturale del gruppo dei BBPR (Luigi Banfi, Ludovico Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Rogers), è stato a volte giudicato marginale nell'attività professionale e di progettazione dello studio. In realtà, per l'impegno di pensiero e la capacità di giudizio, si rivelava determinante in gran parte dei progetti e in particolare nei migliori. Ma il suo era un atteggiamento programmaticamente aperto, che diffidava di mondi troppo compatti ed assoluti.

<sup>3</sup> ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, 1970<sup>2</sup>, 1973<sup>3</sup>; ed. riveduta a cura di Daniele Vitale, Clup, Milano 1978, 1987<sup>2</sup> (la II ediz. con l'aggiunta di una «Premessa» di D. Vitale); poi Città Studi Edizioni, Milano, 1995.

<sup>4</sup> ALDO ROSSI, *Introduzione a Boullée*, in LOUIS-ÉTIENNE BOULLÉE, *Architettura saggio sull'arte*, traduz. di A. Rossi, Marsilio, Padova, 1967, pp. 7-24. Il testo è uno dei più belli scritti da Rossi in gioventù ed è stato ripubblicato in A. ROSSI, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, a cura e con introduzione di Rosaldo Bonicalzi, Clup, Milano, 1975, pp. 346-364; poi Città Studi Edizioni, Milano, 1995; ripubblicato inoltre nella nuova ediz. di E.-L. BOULLÉE, *Architettura saggio sull'arte*, traduz. di Camilla Casonato, a cura e con un testo di Alberto Ferlenga, Einaudi editore, Torino, 2005, pp. XXIII-XLIII.

<sup>5</sup> Nella terminologia in uso in Lombardia, le «case di ringhiera» sono le case a ballatoio e le «ringhiere»

i ballatoi. La casa di Rossi (1969-1973) era parte di un complesso progettato da Carlo Aymonino per la società «Monte Amiata» nel quartiere Gallaratese, grande insediamento di residenze popolari. Rossi ripiglia la tradizione, così forte in Lombardia e nella pianura, della casa a ballatoio, ma la filtra attraverso la rivisitazione che specie a Milano ne avevano fatto i razionalisti, con una serie di edifici molto belli. Li riprende ma anche li veste d'assoluto; rende la casa rigorosa e di lunghezza idealmente infinita.

<sup>6</sup> Gianni Braghieri, Aldo Rossi, progetto di ampliamento del cimitero di San Cataldo a Modena; il progetto era risultato vincitore di un concorso nazionale del 1971-1972 ed è stato in parte realizzato tra il 1978 e il 1983.

<sup>7</sup> Luca Meda, Aldo Rossi, progetto di concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini in piazza della Pilotta a Parma, 1964.

<sup>8</sup> L'incisione è parte di una serie di immagini analoghe, di città scosse da movimenti tellurici e sconvolte da crepe e crolli. Nel 1974, *L'architecture assassinée* è un disegno realizzato su un foglio di taccuino a quadretti, ma diviene anche una tavola violentemente colorata, dove la linea d'orizzonte o di terra divide il giallo della parte inferiore dall'azzurro della superiore, e dove il rosso distribuito a macchie significa insieme mattoni e sangue, con sezioni e crepe convertiti in ferite. Un anno dopo, nel 1975, *Ora questo è perduto* diviene un'acquaforte, tecnica d'incisione che Rossi ha appreso da Arduino Cantafora. Ne esistono varie versioni. È stata analizzata e interpretata in modi diversi, in particolare da FRANCESCO DAL CO, *Ora questo è perduto. Il teatro del mondo di Aldo Rossi alla Biennale di Venezia*, in «Lotus», n. 25, 1979, pp. 66-74; cfr. anche IDEM, *Il teatro della vita. Introduzione ai quaderni azzurri di Aldo Rossi*, Electa - The Getty Research Institute, Milano, 1999, pp. XX-XXI. Dal Co insiste giustamente sulla lettura forzata e personale che Rossi fa della poesia di Trakl, dalla quale il titolo deriva. Negli appunti che scrive nei suoi «Quaderni azzurri» Rossi dichiara Trakl «certamente tra i maggiori poeti moderni e non solo di lingua tedesca». Dice ancora: «“Das ist lange her”. Vi è una bella traduzione di Pintor “ora tutto questo è perduto”. È molto bello ma perde questo senso della lontananza che è vivo nel testo tedesco. Perché vi sono cose perdute e cose lontane. Non so. Forse è la stessa cosa» (in ALDO ROSSI, *I quaderni azzurri*, riproduzione anastatica di 47 quadernini manoscritti e disegnati, a cura e con introduzione di Francesco Dal Co, collana «Riproduzioni in facsimile. Architettura», Electa, Milano, 1999; la prima citaz. è dal quad. 28, aprile-agosto 1980; la seconda dal quad. 45, 4 aprile 1991-luglio 1991). La versione di Trakl cui Rossi si riferisce è di Giaime Pintor (1919-1943), studioso di letteratura tedesca sensibile e appassionato, morto giovanissimo durante la Resistenza ai tedeschi e ai fascisti. La poesia da cui il verso è tratto è «Abendlied», «Canto serale»; ma Rossi riporta a memoria e con libertà, perché il verso tedesco è «Dieses ist lange her», mentre la traduzione di Pintor è «ora è perduto». Cfr. RAINER MARIA RILKE, *Poesie*, tradotte da Giaime Pintor, con due prose dai *Quaderni di Malte Laurids Brigge* e versioni da H.

Hesse e G. Trakl, prefazione di Franco Fortini, Einaudi, Torino, 1955.

<sup>9</sup> ALDO ROSSI, *Questi progetti*, introduz. del 1984 pubblicata in inglese, con il tit. *Questi progetti (these projects)*, al volume *Aldo Rossi. Buildings and projects*, Rizzoli, New York, 1985; poi in ALDO ROSSI, *Architetture 1959-1987*, Electa, a cura di Alberto Ferlenga, Milano, 1987, pp. 165-66.

<sup>10</sup> ALDO ROSSI, *Autobiografia scientifica*, cit., p. 17.

<sup>11</sup> Da VITTORIO SAVI, Reportage dal Teatro del Mondo, in «Casa Vogue», 1980.

<sup>12</sup> ALDO ROSSI, *Paesaggio urbano*, in *Sironi, opere 1902-1960*, catalogo della mostra tenuta a Sassari dal 26 ottobre al 24 novembre 1985, a cura di Mario Penelope, Arnoldo Mondadori-De Luca, Milano-Roma, 1985; ripubblicato con il tit. *Poesia della città*, in «Rivista tecnica. Mensile della Svizzera italiana di architettura e di ingegneria», a. LXXXVIII, n. 7-8 del 1997, pp. 2-3.

\* Questo testo costituisce un ampliamento e un adattamento di quello pubblicato con il titolo *Aldo Rossi. Ricordo e verità*, nel libro di AA. VV., *Scritti su Aldo Rossi. «Care architetture»*, a cura di Pisana Posocco, Gemma Radicchio, Gundula Rakowitz, collana «I testimoni dell'architettura» diretta da Carlo Olmo e Daniele Vitale, Umberto Allemandi & C., Torino, 2002, pp. 145-150. Il libro era stato pubblicato in ricordo di Aldo Rossi per iniziativa del Dottorato in Composizione architettonica dello Iuav - Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Alla nuova versione del testo sono state aggiunte anche diverse note.

## L'azzurro del cielo

Riprendo argomenti che anche altri hanno toccato: ma vorrei riprenderli accostando le considerazioni sulla figura di Rossi come architetto ad altre su Rossi come persona. È una scelta inevitabile, alla quale non è possibile sfuggire, ma che dobbiamo riconoscere rischiosa: ed è rischiosa perché può togliere al mestiere, ai disegni e alle opere il loro grado di autonomia. Le vicende della vita e i caratteri delle persone appartengono alla sfera privata e ai destini individuali. Il mestiere, i disegni, le opere appartengono a una storia parallela e collettiva: ogni disegno e ogni edificio, a partire dal momento in cui è terminato, si stacca dall'intenzione e dalla passione di chi vi lavorava per divenire qualcosa d'altro, per entrare in una sequenza di fatti antichi e recenti con i quali direttamente si misura; inizia a vivere una propria vita intrecciata ma anche distinta da quella degli uomini.

Per altro, queste difficoltà di rapporto tra esperienza soggettiva e costruzione dell'architettura sono «rappresentate» dalla distanza che separa i due principali libri di Rossi, tanto legati quanto emblematicamente diversi. *L'architettura della città*<sup>1</sup> è il libro giovanile e orgoglioso dei vent'anni, che ancora risuona dei passi con cui erano state percorse le città d'Europa, che cerca di dominare il regno delle cose e dei saperi, che pretende di dedurne con distacco e con rigore un sistema scientifico; un libro che nell'intento segreto aspira al trattato. *L'Autobiografia scientifica*<sup>2</sup> è all'opposto un libro che tratta d'architettura in forma di racconto personale, a partire da vicende, luoghi e progetti della vita. È carico di dubbi circa le possibilità di una trattazione sistematica. Compie per così dire un rovesciamento. Pensa che se un sistema di descrizione rigoroso non arriva a spiegare in modo convincente, ma si arresta *prima*, se non avvicina alle *ragioni profonde* delle cose, ma solo le sfiora, ad esse si può provare a risalire per vie diverse, partendo da intrecci più complessi con le storie e le propensioni individuali. Come se gli aspetti privati non fossero di per sé condannati alla particolarità; come se da essi si

potesse induttivamente risalire a una dimensione generale; come se la stessa diversità e alterità delle cose potesse essere raccontata solo a partire dall'esperienza che ne abbiamo.

Sappiamo che se Rossi può addentrarsi per quei sentieri, è in realtà per forza di intuizione e di poesia. Muove da un intreccio complesso e ambiguo per rimontare a una perduta verità. Ma non è detto che questo cammino possa essere sempre e facilmente ripercorso, non è detto che porti sempre ad esiti felici. Certo la diversità dei libri è emblematica non solo della parabola di Rossi e del suo lavoro, ma di una condizione storica; rappresenta una difficoltà che per intero ci appartiene. Per questo mi pare inevitabile leggere una vicenda così prepotentemente soggettiva come quella di Rossi sovrapponendo la persona all'opera, l'artista al suo lavoro. Sapendo che non ne emergerà un racconto lineare, né un sistema semplice di corrispondenze, ma un intrico di nodi e difficoltà.

Ciò che distingue i progetti di Aldo Rossi, ciò che in essi ancor oggi colpisce e affascina, è innanzi tutto il loro radicalismo, la loro assolutezza. Essa viene da un processo di riduzione e scarnificazione delle forme: un'icasticità e una concentrazione dell'immagine che è anche la forza del progetto. Penso si possa metterlo in rapporto a uno «stato di innocenza», a un carattere infantile che torna con costanza nel tempo, al senso del gioco. Ma penso si debba anche intendere il senso di un'evoluzione, il sovrapporsi all'antico rigore, specie nell'ultima fase, di una maggiore ricchezza e sontuosità, o per riprendere il termine di Guido Canella, di una certa «fastosità».

In certi antichi disegni di Rossi compaiono delle lisce di pesce: sono i primi di una lunga serie di disegni che rappresentano scheletri ed ossa e che diventano segno di una ossessione «osteologica» che l'*Autobiografia scientifica* descrive. Un interesse che più tardi si manifesterà nella serie bellissima di disegni di cavalli e scheletri di cavalli, o nella passione per i trattati di anatomia. Il progetto per il Cimitero di Modena è parallelo a quei primi disegni. Potremmo anzi dire che la lisca costituisca il principio del progetto da più punti di vista: nel senso del comune riferimento alla morte; nel senso della diretta analogia formale; nel senso infine del rinvio allo scheletro come struttura e costituzione delle cose. Gli edifici abbandonati e convertiti in rovina, la cui immagine è così importante nel progetto di Modena perché evocano e rappresentano la morte, coincidono con la trama muraria e con l'ossatura dell'edificio e dunque con la sua idea. La casa che ha perduto colori, decori, apparenze, che ha perduto quell'apparato esteriore e superficiale che media rispetto alla vita, agli usi, ai gusti delle persone, significa anche il ritorno all'essenza e alla nudità della casa, a ciò che in essa si pone come decisivo. Per questo l'architettura abbandonata si identifica con la fine, ma paradossalmente anche con una nuova

possibilità e un nuovo inizio, con il progetto e la speranza. E per questo l'ossessione di Rossi per le ossa e gli scheletri non è legata solo al senso di morte, ma a un'idea dell'architettura e dell'architetto.

Buon architetto è colui che nei paesaggi sa leggere ciò che li costituisce: che sa distinguere l'esteriorità e l'accidentalità degli episodi da una trama sottostante; che va al di là delle apparenze per cercare lo «scheletro», la struttura, ciò che sta dietro la cosa e da dietro la sorregge; che non opera solo in superficie, limitandosi ad aggiungere e a decorare, ma intende la segreta costituzione del mondo e la traduce in sistemi di figure. Il suo obiettivo non è la perfezione o l'armonia delle forme, ma la profondità. Riconosce il principio sostanziale delle cose e vi si identifica. E questo principio ha natura geometrica. Rossi procede con l'occhio di Cézanne: osserva le cose e al loro interno riconosce i solidi geometrici, cubi e sfere, piramidi e prismi. Come se nella realtà fossero celate le forme elementari e quelle forme fossero loro principio e loro fine, loro radice e loro senso.

Certo, ciò significa andare oltre l'evidenza, oltre la particolarità, significa trovare ragioni generali e dunque astrarre. Ma è astrazione diversa da quella delle avanguardie. Le avanguardie cercavano l'origine delle cose e l'origine era fatta coincidere con la purezza e l'idealità delle figure elementari. Rossi *trova ed estrae* tali figure dal reale, a volte trova lo scheletro. Anche lo scheletro ha conformazione geometrica, ma esso appartiene alla struttura della cosa. Un'architettura dunque legata all'elementarità della geometria, senza che ciò consenta confusioni con altri procedimenti geometrici o autorizzi accostamenti arbitrari. Così Rossi e Durand rimangono imparagonabili. Durand vive in un momento difficile nel quale si tratta di «dar forma» ai nuovi edifici della città borghese, ma anche in un momento di crisi profonda, di «perdita» della tipologia come forma riassuntiva ed essenziale, come struttura logica carica di adeguatezza e verità. Per questo inventa un modo di progettare come «arte combinatoria», disponendo elementi e pezzi entro le maglie di un reticolo e producendo forme diverse e in certo grado indifferenti. Rossi procede in senso inverso, cerca di andar diritto al senso e alla figura della cosa, di risalire alla sua essenza.

Ma questo, di ricondurre la cosa all'idea, non è anche il procedimento proprio dei bambini? Anche i bambini guardano la realtà attraverso schemi elementari e figure archetipiche. Anch'essi non descrivono ma schematizzano, non accolgono l'intero ma procedono per omissione, non considerano i corpi ma risalgono alla loro sagoma, non riproducono ma deformano. Solo in virtù della deformazione cui sottopongono le cose ne sanno cogliere l'essenza più profonda e più segreta. Lo scarabocchio infantile della casa è convenzionale, ma proprio per la sua

convenzionalità ripropone un'idea sommaria e antica, riassume un'esperienza introiettata e collettiva.

Gli schizzi delle cabine o delle case periferiche di Rossi seguono una logica analoga. La cabina è la spensieratezza, la vacanza, l'involucro minimo che avvolge il corpo e che si definisce in rapporto ai gesti dello spogliare e del vestire: ma è anche, nel suo essere minuscola, nel suo poggiare sul suolo sgombro della spiaggia, nel suo fronteggiare teatralmente la vastità del mare, l'idea elementare e sempiterna della casa. Così pure le case di periferia, nella loro povertà e nudità, nella loro verità muraria e nelle loro ossessive ripetizioni di finestre, significano il ritorno all'essenza della casa. Le *casetas*<sup>3</sup> in legno della Feria di Siviglia, baracchini in legno fissati in una loro immobile forma rituale, per consentire ogni anno di svolgere la festa gigantesca che coinvolge e travolge la città, sono in realtà *idola* della casa, suoi altarini o simulacri nei quali danzare e festeggiare, ma ricomposti in una sorta di *castrum*, di teatrino urbano, di città immaginaria che ogni anno sorge per gesto magico accanto alla città reale, seguendo le strade di analogie insondabili e profonde. E d'altronde non è il «teatrino scientifico» di Rossi anch'esso «gioco di costruzioni», meccanismo di combinazioni e di ricordi, libertà nel disporre volumi e balocchi sul fondo disegnato e cangiante della scena? Il gioco, nel suo essere infantile e imitativo, fantastico e profondo, racchiude un'infinita e rituale serietà. Tra «piccolo gioco» candido del bambino, e del bambino che segretamente riposa in noi nel trascorrere delle età, e «grande gioco» dell'architettura, intellettualmente e storicamente fondato, non v'è opposizione o alterità, ma corrispondenze e rimandi che Rossi alimenta e alle quali s'abbandona.

«Ma di fronte a questa massa di opere io mi sento più simile ad un regista e mi sembra di trasmettere negli altri quella ignota sapienza e quell'oscura innocenza che sempre mi ha seguito e mi ha reso tutto difficile e nel contempo felice...»<sup>4</sup>. L'«ignota sapienza» e l'«oscura innocenza» di cui Rossi parla sono una chiave determinante per intenderne l'opera: il tratto perdurante e infantile del suo lavoro, il rapporto diretto con gli oggetti, il desiderio di impossessarsene, il senso della ripetizione, la ritualità dei gesti, il candore delle associazioni. Cabine e *casetas* divengono le case dei progetti, le «caserme» della periferia generano architetture, l'ideogramma dello schizzo è l'inizio di un trattato, lo scarabocchio si muta in modellino, il modellino scivola nel palazzo, l'armadio intravisto nella febbre trasfigura in grattacielo, le caffettiere riposano tra le case, le cartoline si convertono in città. È strano quanto sia insidioso il cammino verso la verità; quanto si proceda su un ciglio; quanto sia sottile il confine tra la normalità e la pazzia; quanto carica di profondità sia l'infanzia; quanto l'infantilismo generi il grottesco; quanto fragile sia la condizione umana del gioco e del lavoro. Ed è strano con quanta oscura intensità

Rossi ce l'abbia insegnato, nel suo procedere scontroso e solitario.

Ma dobbiamo spiegare come il rapporto di Rossi con la realtà si sia complicato con il tempo, da un lato approdando a una sorta di «naturalismo», dall'altro arricchendo le architetture di elementi, decori e forme. Lo sguardo rivolto alle cose si è caricato della coscienza del loro respiro storico, della loro capacità di risonanza: «più giro il mondo, più avverto di esserne cittadino e più torno a un senso antico delle cose. La tua patria è il cancello della tua casa e il cancello del mondo»<sup>5</sup>. I progetti sembrano doversi far carico di questa dimensione più vasta e più complessa della realtà. E si arricchiscono incorporando pezzi architettonici e frammenti ritrovati, parti intiere di monumenti ed elementi perduti della classicità, grandi e nobili forme e oggetti usuali e antichi. Il senso dei legami sterminati e delle analogie che attraversano le cose si trasforma in nuovo intreccio, in una nuova compresenza di presente e di passato. Così che il progetto oscilla tra la rigidità delle geometrie e il naturalismo degli oggetti ripresi e ripetuti: dove essi acquistano un massimo di evidenza e di precisione proprio perché stagliati su fondali nitidi e altri, proprio perché inseriti in sistemi di figure elementari. Ma è da sempre dei grandi architetti e dei grandi artisti la capacità di andare diritti alla cosa e di appropriarsene, fermandola, copiandola, ripetendola: convertendola nella propria stessa opera.

Il progetto per la ricostruzione del Teatro della Fenice a Venezia, distrutto dal fuoco, riproduce al suo interno un tratto di facciata della Basilica palladiana di Vicenza, così come riproduce elementi e parti di altre architetture. Il progetto diviene costruzione di un museo selettivo e immaginario. L'immaginazione ricompona cose distinte, annulla distanze, descrive parentele e sentimenti imprevisi. Accade, qui come in altri progetti, che la volontà di compendiare ed evocare conduca direttamente al museo e vi si identifichi; e che il museo sia inteso nel suo senso originario e profondo, come quell'operazione e quel luogo capace di descrivere il senso generalmente umano delle cose, in virtù del fatto che le ha separate dai loro usi e dalle loro contingenze: che le ha strappate dal terreno che le nutriva; che le ha immaginate sulla strada della loro rovina; che le ha fatte esistere per se stesse, ponendole nella prospettiva del tempo e della storia e intendendole come frutto dell'arte e del lavoro.

Qualcuno ha qui parlato della professionalità di Rossi, della sua capacità realizzativa, del suo senso della costruzione. Qualcuno ha pensato di doverlo difendere dalle critiche e dalle accuse ricorrenti di «non saper costruire». Non possiamo che concordare con questa difesa e questa semplice affermazione di verità. Ma dobbiamo insieme tornare a un punto cui giustamente teneva molto, e cioè alla necessità di riportare l'architettura alle sue condizioni di produzione e di lavoro. È vero che Rossi era artista di forte e prepotente individualità. È vero anche che

la condizione in cui aveva scelto di lavorare era quella del lavoro collettivo, della bottega, dell'officina. Tra la condizione di lavoro di Michelangelo e quella di Raffaello, Rossi aveva scelto Raffaello: non la perfezione artistica dell'opera individualmente controllata e realizzata, ma un'organizzazione e una dimensione corale che consentisse di affrontare le vastità del mondo, la molteplicità delle sue domande, depositandovi progetti e testimonianze, spargendo semi. La valutazione delle opere non può scordare questo atteggiamento e insieme questa dimensione ideativa e di progetto.

E tuttavia, non è insistendo sulla professionalità che noi cogliamo l'aspetto distintivo e determinante del suo lavoro. Esso sta in primo luogo, ripetendomi, in una perseguita identità di figure ed idee: nel ricondurre la figurazione a «sostanza pensata». Ma sta ancor più in una concezione dell'architettura. Dobbiamo tornare a quanto Vittorio Savi sosteneva: e cioè che Rossi è stato innanzi tutto colui che ha riportato il progetto a una straordinaria e dimenticata dignità; colui che gli ha ridato spessore e profondità di pensiero; colui che l'ha riportato alla dimensione del tempo e dell'esperienza storica; colui che l'ha reimmesso nella dialettica della grande cultura.

André Chastel, nel suo libro sul Rinascimento fiorentino, racconta il contrastato passaggio per cui l'architettura esce dal novero delle «operazioni meccaniche» e assurge ad «arte liberale» e arte di pensiero, così come il capomastro e l'artigiano della costruzione si mutano in architetto, dunque in intellettuale, in sapiente, in figura nella quale conoscenze positive e maestria artistica, sapere scientifico e meditazione filosofica convivono e sia pur instabilmente si ricompongono. Quella visione, oltre il trascorrere delle situazioni e delle idee, è rimasta nel tempo come possibilità e come alternativa. Rossi, nel suo amore per Alberti, la reinventa rispetto al presente.

Ha detto qualcuno, per svalutarli e riportarli a dimensione privata, che i libri di Rossi erano non libri di pensiero e di teoria, ma manifestazioni di personale «poetica». Come talora accade, nello spregio può affacciarsi l'intuizione di una verità. Perché è certo così, che essi sono carichi di personale e tendenziosa poetica, carichi di squilibrata soggettività. Ma questo dovrebbe spingerci a rimettere in discussione una concezione limitante della poetica, a rivedere una rozza contrapposizione tra verità razionali e intellettuali, da dibattere e condividere collettivamente, e un «oltre» insondabile e oscuro, abbandonato alle scelte personali e alla maestria dell'artista. In effetti si tratta del perdurare di un'idea romantica dell'artista. Perché spacca la realtà in razionale e irrazionale e confina il fare artistico nella sfera dell'indicibile. Perché tra poetica e costruzione intellettuale non può esservi separazione, piuttosto scambio, sovrapposizione,

fors'anche identità. Perché la poetica può essere pregna di teoria. Continuo a sentire nella scuola questo assurdo discorso: che bisognerebbe lasciarvi da parte le poetiche e gli aspetti personali, per insegnare da un lato «oggettivamente», sin dove si può, e per lasciare dall'altro agli studenti una loro astratta e presunta libertà. Rossi insegnava «così com'era»: portava la sua proposta, i suoi esempi, le sue passioni, i suoi disegni, i libri amati, e insieme invitava all'apprendimento della tecnica e rimandava alla città. Per questo il suo insegnamento era così contraddittorio e intenso.

<sup>1</sup> ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966<sup>1</sup>, 1970<sup>2</sup>, 1973<sup>3</sup>; ed. riveduta a cura di Daniele Vitale, Clup, Milano 1978<sup>1</sup>, 1987<sup>2</sup>; poi Città Studi, Milano 1995.

<sup>2</sup> ALDO ROSSI, *A Scientific Autobiography*, traduzione in inglese di Lawrence Venuti, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1981; ed. it., Id., *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma, 1990<sup>1</sup>, 1993<sup>2</sup>.

<sup>3</sup> *Caseta* è termine che indica nella lingua spagnola una casa piccola e provvisoria d'un solo piano, ma anche le «cabine» che si costruiscono lungo la riva del mare per consentire ai bagnanti di cambiarsi. Lo stesso termine è usato per indicare le casette in legno che costituiscono la «città della festa» costruita ogni anno a Siviglia in occasione della «Feria».

<sup>4</sup> Aldo Rossi, *Introduzione*

<sup>5</sup> Ibidem

intervento al convegno di Genova su Aldo Rossi, rielaborato e pubblicato nel libro di AA. VV. (Guido Canella, Paolo Portoghesi, Vittorio Savi, Guglielmo Bilancioni, Franco Stella, Daniele Vitale, Bruno Gabrielli, Luca Basso Peressut, Marino Narpozzi, Cesare Fera, Aldo De Poli, Edoardo Benvenuto), *Per Aldo Rossi*, a cura di Salvatore Farinato, Marsilio, Venezia, 1998, pp. 53-61.

Testo terminato nel settembre 1998.

