



Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dottorato di ricerca in Composizione Architettonica
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura
XXIV Ciclo di Dottorato

Il rapporto architettura-suolo nell'opera di Aldo Rossi

Presentata da: Dott. Alessandro Pretolani

Coordinatore Dottorato: Prof. Gianni Braghieri

Relatore: Prof. Gianni Braghieri

Correlatore: Prof. Matteo Agnoletto

Settore scientifico disciplinare di afferenza: ICAR 14

Esame finale anno 2013

Abstract

This research study is based on the assumption that Aldo Rossi's work started with a planimetric approach to architecture and for this reason it may be interesting to carry out a more in-depth analysis of the relationship between the ground and his works. By defining two interpretation categories in the author's projects – based on project physical continuity or discontinuity with reference to the ground – it is possible to understand how, in time, the relationship between area and project brought about different compositional solutions. Based on this interpretation, walls and pillars are crucial constructive and compositional elements in Rossi's language. At the same time, they are related to a wider reference system where tectonics and masonry are the cornerstones. The analysis carried out based on the aforementioned assumptions is not a merely type-morphological nor technological interpretation of the author's work and is urged by the desire to read his work based on a system that is not filtered by theoretical superstructures, in order to catch its essential message. The research study is divided into three parts with specific chapters.

The purpose of the first part, reference system, is to define a vocabulary to restrict the topic. This part is crucial to understand Rossi's stand with reference to the experiences he had in time in terms of space/architecture/ground relationship.

The aim of the second part, masonry, is to stress the influence of the massive and plastic ground component on the definition of specific planning solutions.

The third part, tectonics, is based on a radically different approach, if compared to the previous one: it analyses projects in which the importance of the relationship with the ground was played down or even denied, thus giving way to a feeling of suspension of volumes in space. The reference to an architectural theory based on the main elements of construction makes it possible to find interpretations that are difficult to decipher based on a personal approach, and this gives way – with the least margin of error – to an innovative analysis of Rossi's work. The impact of the relationship with the ground on Rossi's planning solutions, therefore, is the main question behind this research study and the chapter layout highlights the different solutions implemented in time, while explaining the author's theoretical and personal references organised according to the identified categories.

Il rapporto architettura-suolo nell'opera di Aldo Rossi

Introduzione

Ritrovare il centro

p. 7

Sistema di riferimento

I Tettonica e stereotomia

p. 17

II Spazio e costruzione

p. 27

III La moderna concezione del rapporto suolo-progetto

p. 39

Arte muraria

IV Lo scavo

p. 51

V Il basamento

p. 81

Tettonica

VI Basamento in “assenza”

p. 121

VII Architettura sospesa

p. 187

VIII Tra cielo e terra

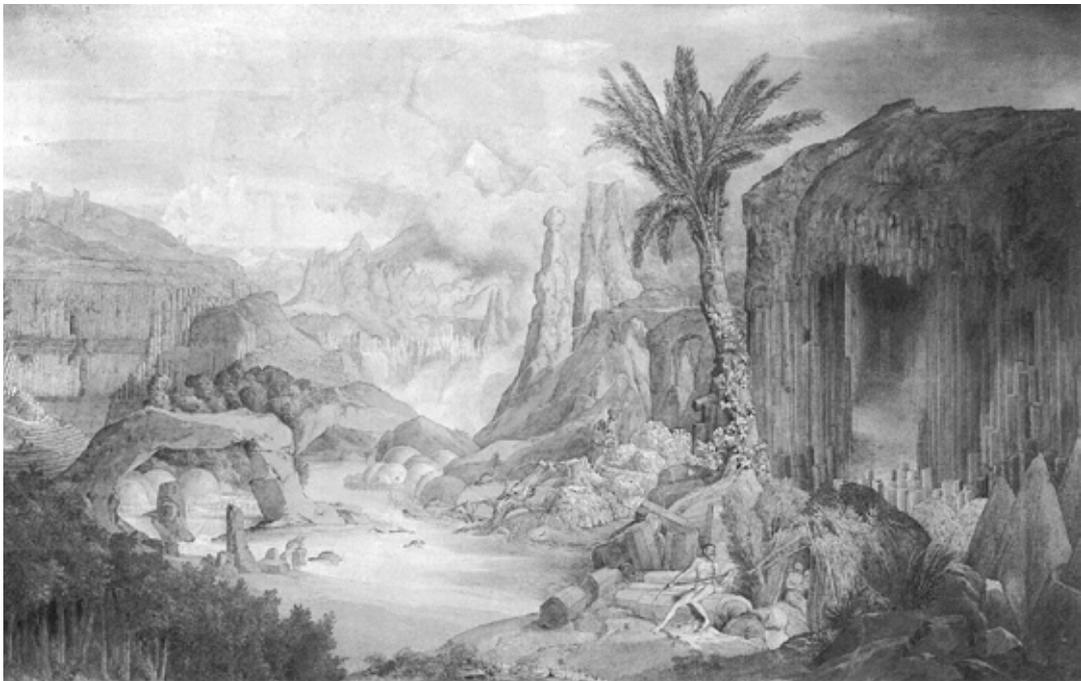
p. 229

Bibliografia

p. 237

Apparati

p. 253



1. Joseph Michael Gandy, *Architecture Its natural model*, 1838

Introduzione

Ritrovare il centro

Nella fase di estrema dispersione culturale che caratterizza oggi il campo delle arti risulta fondamentale, al fine di tramandare e rendere disponibile al confronto l'opera di architettura, cercare di individuare dei fondamenti ai quali potersi riferire costantemente nel tempo, senza il rischio che essi cambino nel breve periodo. Il tentativo di rapportarsi ad un linguaggio base dell'architettura serve, anzitutto al ricercatore, per porre sullo stesso piano opere cronologicamente anche molto distanti, che possano essere confrontate mediante sistemi di riferimento stabili, come l'inalienabile rapporto tra architettura e suolo.

La presente ricerca muove dal presupposto che l'opera di Aldo Rossi è stata analizzata, dalla maggior parte delle indagini finora svolte, secondo un criterio tipologico. Tale approccio, confermato dagli scritti di Rossi, risulta però una tra le possibili chiavi di lettura del lavoro dell'architetto. Nel tentativo di individuare un'interpretazione dell'opera di Rossi che fosse legata a sistemi immutabili nel tempo si è ritenuto necessario approfondire, all'interno della tesi, la relazione che si stabilisce tra architettura e suolo. Prima di procedere è necessaria una puntualizzazione riguardo al significato del termine suolo che verrà spesso utilizzato all'interno di questa trattazione. Suolo è qui inteso come sinonimo del termine terreno, ed ambedue le espressioni indicano tutto ciò che si trova sotto la linea che nella rappresentazione architettonica è definita come linea di terra ¹.

Attraverso la definizione di due categorie di lettura dei progetti dell'autore, che si basano su continuità o discontinuità fisica del progetto rispetto al suolo, si comprende come il rapporto tra area e progetto produca nel tempo scelte ricorrenti. In base a questa interpretazione muro e pilastro costituiscono in senso costruttivo

¹ “Per Linea Terra intendo un elemento preciso della physis con la quale sempre si confronta l'architetto nel momento che vi deposita un'architettura. La Linea Terra è figura astratta e figura dell'inizio sia per la sua astrazione storica che per la sua datazione preistorica: presuppone in altre parole una forte astrazione ma contemporaneamente richiede una visione ravvicinata, chimica e fisica delle cose come sede di una possibile forma, forma architettonica. Per essa elementi organici ed elementi inorganici sperimentano una condizione.” Raffaella Laezza, *L'architettura della Linea Terra*, edizioni osiride, Rovereto, 2001, p. 15.

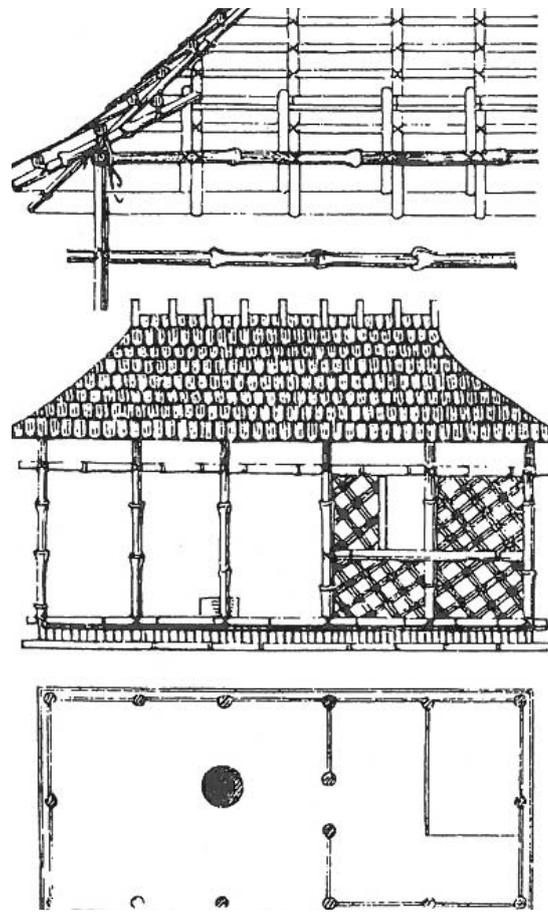
e compositivo due elementi fondamentali del linguaggio di Rossi. Essi a loro volta si allacciano ad un sistema di riferimento più ampio di cui tettonica e arte muraria, secondo l'accezione Semperiana dei termini, sono i capisaldi ². Questa lettura dell'architettura di Rossi non è difficile da comprendere se si considera la sintesi teorica di Semper relativa alla capanna primitiva come pensiero di riferimento. L'architettura è, secondo Semper, riferibile nella sua essenza primaria alla capanna primitiva, che è composta da una base scavata nel terreno, rappresentazione di una concezione stereotomica dell'architettura, a cui viene sovrapposta una carpenteria lignea costituita da elementi autonomi, interpretabili secondo un sistema tettonico. Il rivestimento - tamponamento, ulteriore elemento della dialettica di Semper, non viene utilizzato dalla presente ricerca come categoria di analisi poichè si ritiene non costituisca uno degli aspetti preminenti all'interno delle opere studiate.

Una analisi di questo tipo del lavoro di Rossi non risulta fuori luogo se si considera l'opinione di Kenneth Frampton sulla critica relativa all'opera di alcuni dei principali interpreti dell'architettura del Novecento ³.

2 A.R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori (a cura di), *Gottfried Semper, Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica* (parziale trad. it. Dell'ed. tedesca: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, 2 voll., Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1977, ed. orig. In 2 voll.: Frankfurt am Main – München, 1860-63), Laterza, Roma-Bari, 1992.

3 “Mi sono dilungato in questo tour de force tettonico non solo per spiegare i diversi significati che attribuisco al termine, ma anche per dimostrare la possibilità che una poetica costruttiva non dipenda necessariamente dall'articolazione razionale di un singolo e coerente sistema strutturale, insieme a tutte le sue gerarchie di sottoinsiemi – come troviamo, per fare un esempio, nell'architettura di Auguste Perret. Questo punto è stato messo in evidenza da Paulo Martins Barata nel suo recente studio “tettonico” dell'opera di Alvaro Siza. Potrebbe sembrare una forma di perversione guardare il lavoro di Siza alla luce della tettonica e tuttavia, come spiega Barata, nell'architettura di Siza *earthwork* e *roofwork* sono temi affrontati con grande consapevolezza. (...)

Come dimostrano Utzon, Aalto, e Siza, dare il primato alla terra significa schierarsi contro il rito di costruire oggetti estetici fini a se stessi. Dare la massima importanza al modo in cui l'edificio si inserisce nel luogo e al mediato disporsi della sua struttura nel terreno significa prendere posizione contro la recente tendenza a ridurre l'architettura in ambito esclusivamente artistico, come nel caso del lavoro di Frank Gehry o di molti altri architetti contemporanei, evidentemente catturati dal fascino mediatico.” Kennet



2. Gottfried Semper, *Capanna caraibica*, 1851

La volontà di intendere l'architettura come rapporto diretto che si stabilisce tra spazio e costruzione è dunque giustificata da esempi contemporanei, e nulla vieta di applicare un'indagine condotta a partire da questi principi anche all'opera di Rossi. Una dialettica interna alla composizione peraltro già rilevata da studi specifici sull'opera di alcuni architetti della modernità⁴, che trova sostanza nell'idea di spazialità offerta da Sigfried Giedion⁵.

Si vuole in sostanza dimostrare col presente lavoro che il rapporto col suolo determina nell'opera di Rossi una discriminante primaria, che sarà analizzata e scomposta nelle sue differenti declinazioni al fine di comprendere il significato che essa riveste nel metodo compositivo dell'architetto.

Un'analisi condotta a partire dai presupposti evidenziati esula senza dubbio da una interpretazione tipo-morfologica e tantomeno tecnologica del lavoro dell'autore e nasce dalla necessità di leggere la sua opera secondo un sistema non filtrato da sovrastrutture teoriche, al fine di coglierne il dato essenziale. La scelta di non utilizzare nella ricerca una chiave di lettura già impiegata in passato è motivata inoltre dalla convinzione che un'impostazione tipologica, per quanto possa considerarsi strumento valido per la lettura della città storica, forse non conferisce più oggi gli strumenti necessari per interpretare efficacemente la città contemporanea, come osservato oltre quattro decenni addietro dallo stesso Carlo Aymonino⁶. Se dunque anche il tipo si è trasformato da

Frampton, *Costruzioni pesanti e leggere. Riflessioni sul futuro della forma architettonica*, in "Lotus International", 99, 1998, pp. 28-30.

⁴ Martino Doimo, *Arte Muraria Spazio Tettonica. Mies, Bacardi Building Cuba*, Canova Edizioni, Treviso, 2009.

⁵ Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Harvard University Press, Cambridge USA, 1941.

⁶ "E, da un punto di vista tipologico, significa domandarsi se la generalizzazione operata nello sviluppo recente delle città non sia divenuta genericità, ossia di nuovo, perdita del rapporto ed esistenza soltanto del tipo in sé, relazionato solo a una propria presunta storia e disponibile per essere utilizzato in condizioni simili in qualsiasi luogo, a riconferma solo della quantità e non delle qualità della espansione urbana. A livello di tesi generali possono tuttavia porsi alcuni interrogativi che andrebbero poi verificati attraverso la lettura di un tempo più o meno lungo a seconda delle situazioni concrete che si prendono in esame, del mutamento del rapporto o del suo totale ribaltamento o, forse, della sua scomparsa se si usano gli stessi parametri utilizzati per l'esame di altri periodi del passato. In altre parole, il rapporto tipologia-morfologia è ancora rintracciabile nella struttura urbana di una città che abbia subito le trasformazioni dovute all'attuale espansione di settori socio-economici

elemento caratteristico di una determinata situazione locale, in strumento di uso indifferenziato nella crescita della città contemporanea, qual è il metodo attraverso cui oggi possiamo leggere l'evoluzione e la crescita che caratterizza le nostre città e mediante il quale si possa intervenire cercando di ristabilire un rapporto umano tra l'individuo e il complesso? Non è forse un atteggiamento più responsabile quello di tentare di ritrovare un sistema di riferimento più ampio che consenta un confronto costante col dato architettonico, poiché basato su rapporti che non mutano nel corso del tempo a causa dell'intrinseca natura fisica della costruzione e delle relazioni che inevitabilmente essa stabilisce con l'intorno. In sintesi quello che si cerca di produrre con questa ricerca è un'analisi dell'opera progettuale e costruita dell'architetto che possa consentire una traduzione del suo insegnamento, nell'accezione latina del verbo, ad un pubblico formatosi non necessariamente attraverso uno studio tipo-morfologico dell'architettura. Nella sequenza espressa i capitoli dimostrano come l'opera di Rossi si ponga in maniera articolata rispetto al tema del rapporto col suolo e come siano identificabili due tendenze generali nella sua opera, riassumibili nelle categorie individuate.

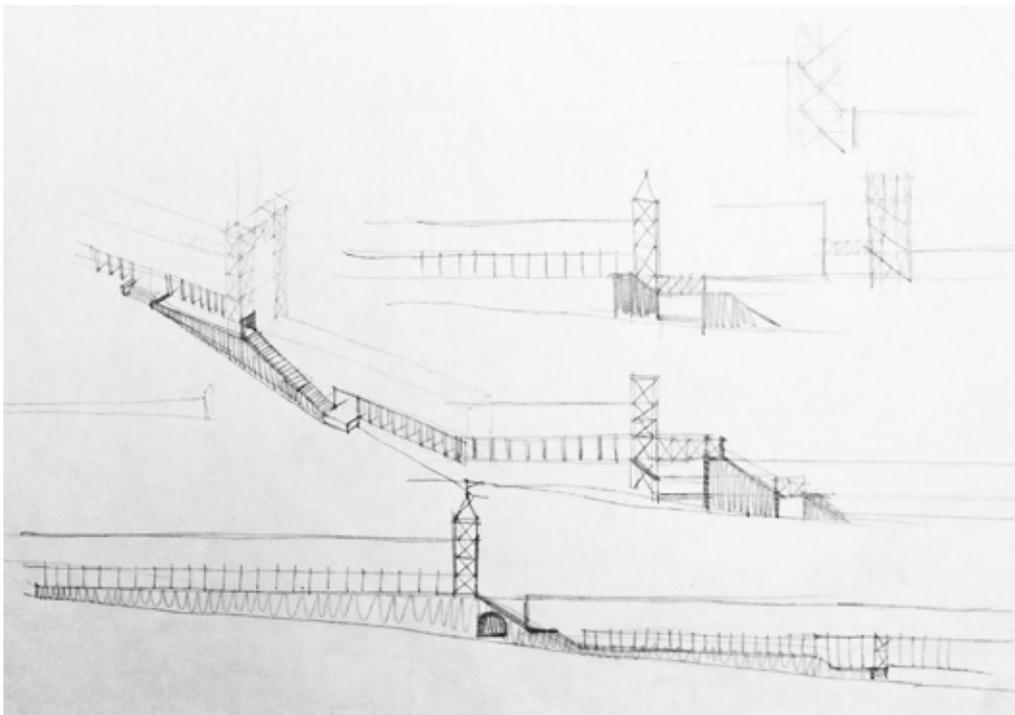
La prima parte, *sistema di riferimento*, è necessaria a delineare un vocabolario utile per isolare il tema trattato. Essa è fondamentale per comprendere la posizione occupata da Rossi rispetto alle esperienze verificatesi nel corso della storia, relativamente al rapporto spazio - architettura - suolo.

La seconda parte, *arte muraria*, serve a mettere in luce l'influenza che la componente massiva e plastica del terreno ha determinato nella definizione di specifiche soluzioni progettuali. La terza parte, *tettonica*, delinea invece un approccio opposto al precedente, individuando quei progetti in cui il rapporto col suolo è stato sminuito o addirittura negato, aumentando il senso di sospensione dei volumi nello spazio. Il riferimento agli elementi essenziali del costruire consente di individuare

prima inesistenti? (...) Il che significa domandarsi se, da un punto di vista morfologico, il rapporto sussista ancora quando si è di fronte alla perdita di una forma generale della città, intellegibile e riconoscibile nell'insieme e nelle parti, in quanto espressa architettonicamente e non soltanto con una qualità edilizia senza un preciso significato. Se non quello, negativo, di aver contribuito ad annullare il rapporto stesso.” Carlo Aymonino, La città di Padova, Officina Edizioni, Roma, 1970, p.43.

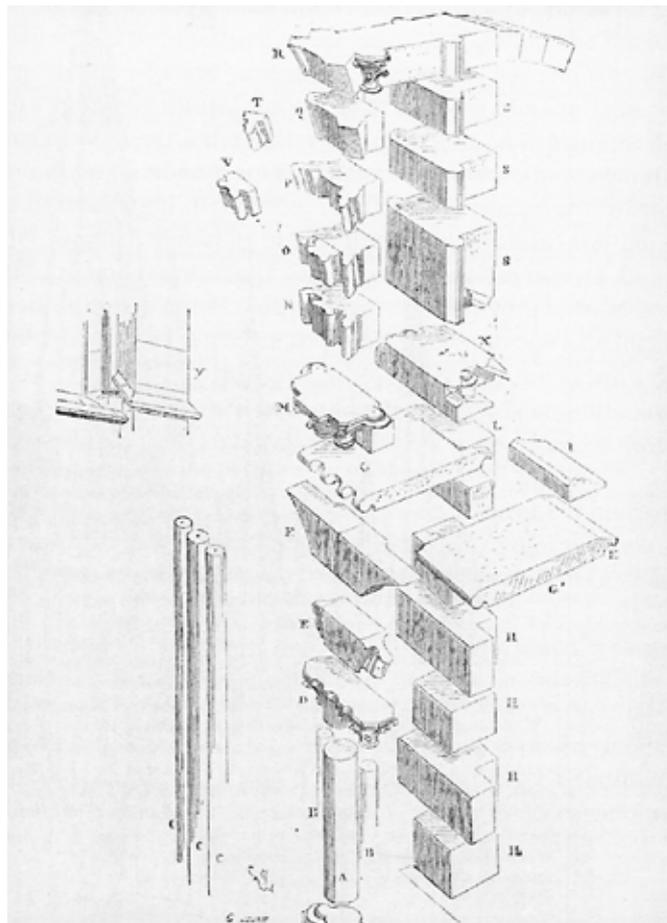
letture difficilmente interpretabili secondo l'arbitrio personale, e tutto ciò garantisce, con minimo scarto, una lettura innovativa dell'opera di Rossi. In definitiva, l'influenza che il rapporto col suolo ha determinato sulle scelte progettuali di Rossi rappresenta l'interrogativo principale di questa ricerca e l'articolazione dei capitoli evidenzia le soluzioni ricorrenti, chiarendo i riferimenti teorici e personali dell'autore, organizzati in relazione alle categorie individuate.

La lettura del testo è accompagnata da un repertorio di immagini e tavole. Le immagini sono indicate con pedici in cifra araba e provengono da archivi e pubblicazioni le cui indicazioni bibliografiche e collocazioni sono precisate nella sezione apparati della ricerca. Le Tavole indicate con pedici in numero romano sono invece rielaborazioni grafiche a cura del dottorando, si riferiscono a schizzi originali o a progetti di Aldo Rossi e sono riassunte nell'elenco presente tra gli apparati della ricerca.



3. Aldo Rossi, Progetto per unità residenziale a Setúbal, Portogallo, 1978

SISTEMA DI RIFERIMENTO



1. Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Parigi 1854-1868, costruzione del sistema di volte di Notre Dame a Digione

I Tettonica e stereotomia

Il cielo notturno, accanto al mirabile splendore delle stelle, rivela le macchie opache delle nebulose: sono questi antichi sistemi scomparsi, disintegratisi nell'universo, o piuttosto vapori di mondi che vanno aggregandosi attorno a un nucleo, o infine stadi intermedi tra una forma che si dissolve e un'altra che si genera?

Questo paragone ben si addice a certi fenomeni caratteristici della storia dell'arte, in particolare a quegli stadi di transizione in cui un intero mondo affonda nel caos lasciando tuttavia intravedere nuove forme che stanno venendo alla luce.

La decadenza delle arti e la nuova vita artistica che, come araba fenice, nasce per incanto dal processo di demolizione del passato sono per noi fenomeni tanto più significativi in quanto, probabilmente, stiamo vivendo proprio in uno di questi periodi di crisi.¹

La metafora con cui Gottfried Semper identificava la situazione di eterogeneità nella quale le diverse correnti artistiche europee progredivano all'interno della cultura ottocentesca potrebbe essere letta oggi con un significato poco distante dall'originale. Con le necessarie proporzioni è possibile rilevare, nella cultura del nuovo millennio, una situazione che riassume nel generale carattere di dispersione delle diverse tendenze uno degli elementi più facilmente riconoscibili. La riflessione teorica di Semper relativamente alle arti tecniche e tettoniche consentì di ritrovare, quantomeno dal punto di vista teorico, un'interpretazione condivisibile da molti e costituì la base per uno studio della realtà costruita che può essere ritenuto valido ancora oggi nel suo approccio metodologico. La scelta di andare oltre un'analisi di tipo strettamente formale permise lo sviluppo di una teoria non più fondata su elementi planimetrici predefiniti o sul rapporto tra parti autonome e componibili attraverso un metodo additivo. A

¹ A.R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori (a cura di), *Gottfried Semper, Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, (parziale trad. it. Dell'ed. tedesca: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, 2 voll., Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1977, ed. orig. In 2 voll.: Frankfurt am Main – München, 1860-63), Laterza, Roma-Bari, 1992, p.5.

posteriori si potrebbe considerare questa teoria come una sorta di atto decostruttivo degli elementi del progetto in elementi base della costruzione ². Tale interpretazione contiene al suo interno un carattere di estrema modernità, che in un certo senso superò nettamente l'impostazione della scuola Beaux-Arts e diede origine ad una nuova esegesi dell'architettura. In sostanza si trattò di una sintesi, sul piano formale e costruttivo, degli elementi minimi che compongono l'architettura. Un'analisi condotta a partire da una tale concezione non si limitò ad individuare categorie generali in cui poter inserire le differenti architetture studiate, ma smontando il rapporto costruzione-composizione definì il progetto secondo gli elementi basilari che lo costituivano. L'aspetto innovativo di questa teoria fu senza dubbio la riduzione del costruito ad elementi minimi dell'architettura, con cui il progetto da sempre si era rapportato e che perciò consentivano il confronto con qualsiasi tipo di opera, a prescindere dal momento storico o dalle correnti che l'avevano generata. Proprio a partire dalle categorie generali elaborate da Semper prende avvio questa ricerca rivolta alla teoria, alla produzione progettuale e costruita di un'importante interprete del pensiero in architettura del novecento: Aldo Rossi. Lungi dalla volontà di delineare un giudizio generale su tendenze passate e attuali, quello che si cerca di produrre con la presente ricerca è un'analisi dell'opera progettuale e costruita di un architetto attraverso un punto di vista in parte differente da quello dell'autore, che possa consentire una traduzione dei risultati raggiunti dal presente lavoro ad un pubblico ampio. La produzione progettuale di Rossi viene riletta secondo le categorie della tettonica e della stereotomia\arte muraria, individuate da Semper nel testo *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik* ³ ed in seguito considerate come categorie generali di interpretazioni delle opere costruite. L'individuazione di questa griglia definisce una prima scelta interpretativa rispetto alla globale produzione di Aldo Rossi nel corso della sua carriera. La relazione che sussiste tra tettonica

²“Ne i quattro elementi dell'architettura si è attratti da un senso di decostruzione dell'opera, quando Semper propone che l'architettura si sia evoluta dall'esperienza di quattro industrie autonome” Gevork Hartoonian, *Ontology of construction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 16-28.

³ A.R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori (a cura di), *Gottfried Semper, Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, op. cit.

e arte muraria rappresenta un'alternanza sottesa all'interno dell'opera di Rossi, e costituisce un elemento di confronto dell'architettura con il luogo. Mediante il rapporto con il terreno l'architettura si relaziona, prende le distanze o s'inserisce in un determinato contesto. Il primo contatto tra architettura e luogo è perciò definito, secondo l'incontrovertibile legge naturale di gravità, dal rapporto col suolo, che a seconda del caso si può esprimere in modo differente. In sintesi si potrebbe affermare che sono due le modalità primarie con cui il progetto d'architettura, e di conseguenza la costruzione, si relaziona col terreno: continuità o discontinuità rispetto al piano di appoggio del suolo. Risulta del tutto evidente che in un percorso di questo genere non si potrà partire da un'analisi diretta del lavoro dell'architetto, ma sarà necessario analizzare le singole opere solo dopo aver individuato il significato intrinseco che queste categorie hanno portato con sé nella storia. Si chiarirà perciò la posizione occupata dalla ricerca teorico-progettuale dell'architetto nella storia al fine di comprendere come questi abbia interpretato le soluzioni precedenti e come la sua risposta si collochi nel panorama generale della cultura architettonica, relativamente allo specifico ambito considerato. Questa impostazione di lavoro consente di leggere la storia come un lento processo evolutivo, e consente altresì di comprendere le motivazioni che hanno generato determinate scelte, favorendo la costruzione di un vocabolario necessario alla lettura contestualizzata delle opere indagate.

Significativa nella definizione del rapporto dialettico tra aspetti tettonici e stereotomici della composizione risulta essere l'interpretazione di Kenneth Frampton ⁴.

Per quanto riguarda il futuro pratico\teorico dell'ipotesi tettonica, resto convinto che la dualità roofwork \ earthwork sia un paradigma particolarmente chiaro (...) il paradigma earthwork contro roofwork – la costruzione pesante che lavora per compressione, contrapposta alla costruzione leggera, che lavora in tensione – si alterna lungo il repertorio dell'edilizia vernacolare di tutto il mondo, secondo le caratteristiche climatiche e i materiali costruttivi disponibili (...)

La razionalizzazione del processo costruttivo è ormai un processo storico irreversibile, che di per sé tende a favorire metodologie

⁴ Kenneth Frampton, *Costruzioni pesanti e leggere. Riflessioni sul futuro della forma architettonica*, in "Lotus International", 99, 1998, pp. 24-31.

costruttive basate su strutture leggere, montate a secco e che lavorano in tensione, in altre parole, strutture tettoniche e non stereotomiche, cioè pesanti e compresse (...) La fondazione di un edificio nel terreno è sempre un lavoro 'pesante', in qualche misura irrazionale e imprevedibile. Earthwork è essenzialmente un processo costruttivo topografico, plastico, dai contorni ben delineati, e quindi è il contrario della razionale modularità, diciamo, di una struttura leggera montata a secco, vale a dire di roofwork (...) L'importanza critica delle "opere in terra" e del paesaggio in generale è particolarmente cruciale se pensiamo alla crescente mancanza di luoghi del mondo contemporaneo

Si comprende come l'entità del rapporto tra quello che viene chiamato *roofwork*, definibile altresì come sistema tettonico, ed *earthwork*, interpretabile come sistema stereotomico o murario, costituisca una delle relazioni più significative nel campo dell'architettura. La ciclicità della storia ha dimostrato il susseguirsi, pur con differenze sostanziali a seconda dell'ambito geografico di appartenenza, dei due sistemi nel corso del tempo. E' di conseguenza impossibile stabilire in modo inequivocabile quale tipo di approccio sia comparso per primo poiché questo ragionamento affonda le radici nei primordi dell'umanità e anticipa in modo netto qualsiasi possibile testimonianza scritta. Questo significa che anche se per lungo tempo i diversi approcci hanno dominato rispettivamente l'uno sull'altro, in termini generali si è sempre conservata una situazione di equilibrio, quasi si trattasse di elementi complementari ⁵.

⁵ *"La validità generale dei Quattro elementi di Semper deriva dall'edilizia vernacolare diffusa in tutto il mondo... (...) Inoltre a seconda del clima, dei costumi e dei materiali disponibili, i rispettivi ruoli giocati dalla forma tettonica e da quella stereotomica variano notevolmente, così che l'abitazione primitiva passa da una condizione in cui il basamento si riduce a fondazioni per punti, come avviene negli appoggi discontinui costituiti da ciottoli della casa giapponese tradizionale, a una situazione in cui le pareti stereotomiche si estendono in orizzontale fino a diventare pavimenti e solai, costruiti con gli stessi materiali, anche se sono rinforzati dagli intrecci di rami o di vimini. (...) E' una caratteristica della nostra epoca laica il fatto che non teniamo più conto delle associazioni cosmiche evocate da questi due modi di costruzione dialetticamente opposti; vale a dire l'analogia dell'intelaiatura con l'immaterialità del cielo e la tendenza della forma massiccia non solo a gravitare verso la terra, ma anche a dissolversi nella sua materia."* Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano, 1999, pp. 24-26.

Stabilità che si è dall'inizio manifestata nelle opere progettate o costruite di Rossi, in cui ad elementi massivi definiti attraverso forme geometriche pure, come esempio l'ellisse del teatro Paganini a Parma, si affiancano elementi aerei leggeri, come la galleria sopraelevata che si staglia al suo fianco. Questa a sua volta contiene elementi di stretto rapporto stereotomico col terreno.

Essa è collegata al teatro mediante un basamento sotterraneo che definisce l'ambito di pertinenza della struttura, radicandola al suolo e mitigandone l'aspetto aereo ⁶.

La contemporanea presenza dei due tipi di approccio in situazioni apparentemente simili, ma geograficamente distanti, ha spesso prodotto soluzioni differenti. La motivazione è chiara e la spiegazione trova spunto in alcune riflessioni relative all'origine e al luogo di formazione di tali categorie ⁷. In sostanza si può affermare che esistano due grandi aree geografiche nell'architettura moderna che dipendono essenzialmente da corrispondenti eredità culturali-costruttive. La prima riguarda l'originaria tradizione nordica della carpenteria lignea che trasmette il proprio carattere di costruzione seriale, leggera, trasparente, che si traduce in un processo di montaggio di elementi finiti e che prevede la fondamentale distinzione tra struttura intelaiata portante ed elementi di riempimento-rivestimento portati. La seconda dipende da un'originaria tradizione mediterranea della costruzione plastico-muraria che trasmette il proprio carattere di costruzione massiva, pesante, che si traduce nella coincidenza della struttura e recinto nella costruzione muraria massiccia, e quindi nella unità di distribuzione funzionale, struttura portante e forma nell'organismo architettonico. Non si tratta di sistemi costruttivi che possono agire indipendentemente rispetto al progetto, ma di due differenti modalità di intendere il rapporto progetto-costruzione, la cui relazione col terreno è il principale elemento discriminante. Questo non significa certo che a partire da due sistemi molto diversi, non si verificarono punti di contatto e contaminazioni nel corso del tempo. Al contrario il

⁶ Tale ragionamento deriva dalla rielaborazione dell'idea presente nel testo di Riccardo Palma e Carlo Ravagnati (a cura di), *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, Utet, Torino 2004.

⁷ Claudio D'Amato, *Il progetto d'architettura contemporaneo*, in "Area", 39, pp.4-7.



2. Marc Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Parigi 1753,
La capanna primitiva

Rinascimento Italiano fu protagonista di una tendenza a fondere questi due approcci all'architettura. L'opera di Leon Battista Alberti, su cui torneremo più avanti, dimostrò il superamento di una dicotomia che oggi sembra essere tornata in auge a causa di un approccio tecnologico all'architettura, che ha smarrito il significato di progetto quale traduzione formale ed espressiva di necessità tecniche, come avveniva nel passato. Si potrebbe erroneamente pensare che l'evoluzione della concezione architettonica intesa nell'accezione di disciplina tecnica sia un elemento distintivo dei secoli XIX e XX. Tale interpretazione è errata se si considera la ricerca filosofica dell'abate Marc Antoine Laugier (1713-1769), che per varie ragioni può essere considerata l'incipit della concezione moderna dell'architettura, priva però di tutta la riflessione sull'ornamento e sulla classificazione degli elementi del costruito operata in seguito dalla capanna caraibica di Semper. Ci interessa in special modo un suo scritto, *Essai sur l'architecture*, pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1753, al cui interno Laugier elaborò un'innovativa teoria dell'architettura. Secondo la sua interpretazione esistevano molti trattati relativi ad ordini e proporzioni, tutti basati su un'imitazione di opere antiche ed un senso di reverenza verso l'opera vitruviana. Laugier credeva in un'assoluta bellezza *Esistenziale* derivata dalla natura, da cui provenivano tutte le regole, mentre quelle sancite fino a quel momento apparivano casuali. In analogia con la concezione di Rousseau, di una felice condizione primigenia dell'uomo, Laugier arriva a vedere nella capanna originaria il germe di ogni possibile architettura.

L'idea della capanna originaria ricorre con frequenza nella teoria dell'architettura a partire da Vitruvio, ma era stata fino ad allora intesa in senso meramente storico come fase iniziale.

In Laugier la capanna originaria acquista un nuovo significato: diventa principio e misura di ogni forma architettonica. Dalla capanna originaria nasce la colonna, l'architrave e il timpano.

Questi elementi architettonici sono per Laugier naturali, razionali e funzionali. La parete è per lui solo una *licenza*, dunque non un elemento costitutivo dell'architettura. Considera il pilastro una falsa imitazione della colonna, un *bastardo* architettonico; le arcate sono assolutamente proibite. La capanna originaria contiene per lui ogni logica costruttiva. Per questa ragione riporta di continuo tutti i concetti divenuti autonomi nelle precedenti teorie architettoniche all'edificio nel suo complesso, considerando

determinante la motivazione costruttiva⁸.

E' proprio nella concezione costruttiva dell'architettura che il pensiero di Laugier può essere considerato innovativo, sul finire di un'epoca in cui le questioni relative agli ordini e all'ornamento avevano rappresentato il cardine della riflessione teorica. Ovviamente l'opera di Laugier non costituì che il punto d'inizio di nuove teorie. Grazie alla vasta eco che il saggio ottenne venne garantita ampia divulgazione a concetti indagati anche precedentemente da Jean-Louis De Cordemoy⁹, senza tuttavia raggiungere la pregnanza e la divulgazione dell'*Essai* di Laugier. La capanna primitiva postulata da Laugier costituì una sintesi molto chiara dei concetti espressi mediante lo scritto e consentì al contempo una continuità con l'interpretazione più diffusa sull'origine dell'opera edificata dell'uomo. All'interno della semplicità costruttiva basata sulla relazione tra elementi finiti, uniti da nodi strutturali, si può leggere il principio basilare della tettonica, ossia il rapporto di equilibrio che si stabilisce tra elementi portanti ed elementi portati. Il rapporto con il terreno viene ridotto al minimo indispensabile, e l'esaltazione della struttura portante, come sintesi tra la necessità costruttiva ed espressione poetica diventa l'elemento che tiene insieme tutta la composizione. Si giunge qui in sostanza, alla sintesi tra forma e tecnica, all'archetipo dell'opera umana per eccellenza, che può trovare applicazioni differenti ma resta sempre l'elemento principale di riferimento. La definizione del termine Tettonica prende spunto dal concetto di *techne*, nozione che deriva dal verbo greco *tikto*, che significa produrre. In esso coesistono sia l'arte sia il mestiere artigianale, dato che i Greci non sono mai giunti a distinguere tra i due termini. L'espressione tettonica dunque non nasce, in origine, esclusivamente in relazione all'architettura, ma si manifesta attraverso diverse forme artigianali, di cui l'architettura è ritenuta quella più significativa.¹⁰ La capanna di Laugier non

8 Hanno-Walter Kruft, *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Laterza, Roma-Bari, 1999, pp. 192-193.

9 Jean-Louis De Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir*, Parigi, 1706. Trad.it. Francesca Valensise (a cura di), *Nuovo trattato di tutta l'architettura o l'arte del costruire*, Gangemi editore, Roma, 2011.

10 Come acutamente osservato da Carl Gottlieb Wilhelm Bötticher: “ *Ancora in Omero il costruttore delle case del principe è il Tekton, non diversamente dal sellaio, il carradore, il costruttore di macchine o l'artigiano che lavora il corno, il carpentiere, il falegname, il fabbro. Originariamente non vi è distinzione fra ideazione ed esecuzione all'interno di questa attività e tantomeno fra*

possiede una connotazione reale, ma costituisce un paradigma significativo nell'evoluzione della teoria in architettura.

Questa immagine era piuttosto bizzarra e consisteva semplicemente in quattro tronchi d'albero sovrastati da rami in funzione di travi e da altri rami in funzione di puntoni; mancavano i muri. Poiché una costruzione di questo genere non servirebbe a nessuno, nemmeno all'uomo primitivo, si può presumere che sia esistita soltanto nella fantasia di Laugier (...) Era soltanto uno schema simbolico e significava che dietro Roma, dietro la Grecia, stava un principio che era, per così dire, la pura essenza dell'architettura (...) la sua capanna primitiva rappresentava semplicemente la riduzione ai minimi termini della forma del tempio classico: un'espressione ancora nell'ambito del linguaggio classico dell'architettura. D'altra parte, essa conteneva il germe del razionale: le colonne ridotte a sostegni cilindrici, il frontone a un semplice triangolo sovrastante. Infatti, conteneva il germe di un'architettura, da cui era eliminato ogni elemento decorativo e plastico e che diventava esclusivamente materia di geometria solida, pur restando architettura.¹¹

La capanna di Laugier, pur non costituendo una testimonianza archeologica e scientifica, fu tuttavia necessaria a razionalizzare una serie di questioni attraverso un metodo che pose sullo stesso piano l'aspetto formale e costruttivo dell'oggetto studiato. Tutto ciò costituì senza dubbio un avanzamento rilevante nella teoria dell'architettura e consentì di tracciare un nuovo modo di concepire l'architettura, necessario allo sviluppo successivo di teorie come quella di Semper.

L'innovativa definizione operata dall'archetipo teorico di Laugier aprì il campo a interpretazioni che permisero una visione distante

creazioni artistiche e prodotti artigianali: al pari della costruzione di un edificio in un luogo qualsiasi, anche ogni manufatto, prodotto nell'officina del Tekton, appare concepito da costui in tutte le sue parti. Costruttore, scultore e pittore sono originariamente un'unica persona...tuttavia proprio nella costruzione degli edifici, in quanto costruzioni definite nello spazio, è da ricercarsi la meta di tutta la produzione tettonica e nell'erezione di templi e di luoghi sacri il suo apogeo", parziale trad. it. In: Francesco Dal Co, *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880/1920*, Laterza, Roma-Bari, 1982, pp. 105-111.

¹¹ John Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura. Dal Rinascimento ai maestri contemporanei*, Einaudi, Torino, 1979, p. 59.

dalla rigida prospettiva teorica precedente, e consente ancora oggi possibilità di approfondimento sull'opera di architetti contemporanei poiché basata su principi costanti nel tempo. E' proprio da qui che parte la riflessione sull'opera progettata e costruita di Rossi, della quale ad oggi molto si è scritto, rimanendo però ancorati ad un punto di vista e ad una teoria tipomorfologica ampiamente sviluppata durante gli anni settanta, ma che oggi trova difficile traduzione nella contemporaneità. Attraverso la variazione di un punto di vista ormai consueto è stato possibile studiare l'architettura di Rossi con sguardo diverso, ricontestualizzando alcuni progetti rispetto alla loro epoca o ponendo interrogativi su opere ad oggi meno studiate, individuando risposte inaspettate grazie anche al ritrovamento di numerosi materiali e disegni di studio inediti in archivi Europei e Nordamericani ¹².

12 La ricerca qui presentata si è potuta svolgere grazie al reperimento di disegni inediti presso il Fondo Aldo Rossi dell'archivio del Canadian Center for Architecture di Montreal. Sono stati inoltre consultati l'archivio del contemporaneo presso il museo MAXXI di Roma, l'archivio del Deutsches Architektur Museum di Francoforte, l'archivio g.t.a. del ETH di Zurigo.

II Spazio e costruzione

La teoria dell'architettura di Laugier liberava da un sistema predefinito, quello vitruviano e della trattatistica rinascimentale, in cui l'architetto era vincolato a un preciso vocabolario che permaneva da secoli. In sostanza cambiava il sistema di riferimento e furono necessarie innovazioni tecniche e tempi relativamente lunghi perché si potessero realizzare progetti in grado di chiarire in modo convincente la nuova direzione teorica intrapresa. L'architettura intesa non più in senso strettamente formale, ma in chiave di lettura costruttiva, mise in luce una nuova visione del concetto di spazio, applicabile sia alle epoche passate che alle evoluzioni future.

Approfondire il collegamento esistente tra un determinato approccio costruttivo ed il tipo di spazialità che meglio lo identifica è fondamentale ai fini di questa ricerca per poter comprendere come nell'opera di Rossi si alternino soluzioni che attingono da bacini culturali anche molto distanti. Questo approccio consente di individuare non solo i riferimenti diretti dichiarati dall'autore, quanto i collegamenti indiretti con sistemi più ampi che affondano la propria origine nella storia.

Nel rapporto spazio-costruzione si possono individuare due direzioni fondamentali, all'interno della cultura occidentale: da una parte l'oggetto architettonico inteso in senso plastico all'interno dello spazio, che si pone in una relazione dialettica con altri elementi plastici, con cui stabilisce perlopiù contatto visivo e non fisico. Dall'altra l'oggetto architettonico inteso come elemento cavo, contenitore di spazio, che definisce un limite rispetto all'esterno indefinito a favore di un nucleo interno caratterizzato da caratteristiche specifiche.

Le due differenti visioni spaziali indagate nascono in luoghi e tempi differenti a seconda della cultura, delle condizioni climatiche, delle conoscenze tecniche delle società che le hanno generate ¹³. La conformazione dello spazio è in stretta relazione col sistema costruttivo adottato. Nel tempo, attraverso soluzioni di volta in volta più efficaci, il sistema costruttivo è stato tradotto nella migliore soluzione espressiva, in funzione di una massimizzazione della resa, nel tentativo di ridurre al minimo

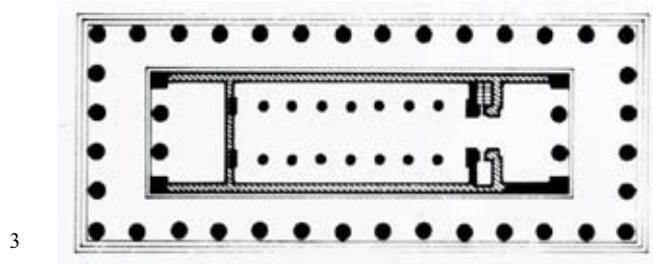
¹³ Laura Bica (a cura di), *Siegfried Giedion. Le tre concezioni dello spazio in architettura*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 1988.

gli sprechi. E' lecito dedurre che il rapporto tra un oggetto singolo situato nello spazio che si relaziona con altri oggetti sia da riferirsi ad un sistema tettonico dell'architettura, mentre una spazialità interna meglio si accordi con una concezione muraria del costruire.

La declinazione dello spazio in senso plastico affonda le radici nella cultura mediterranea, ma per meglio identificare l'aspetto tettonico di questa concezione dell'architettura si porrà attenzione sulla cultura greca che ha saputo interpretare in senso esemplare tale pensiero. Il significato della concezione spaziale greca è intimamente legato ai concetti di paesaggio e insediamento che qualificano il territorio¹⁴. Il rapporto privilegiato che l'architettura greca stabilisce col luogo determina il carattere stesso delle costruzioni che si strutturano come elementi autonomi nello spazio, definiti a loro volta da parti indipendenti legate da un equilibrio complessivo. Il tempio rappresenta un'espressione preclara di questo atteggiamento: all'interno dello spazio esso si definisce come un corpo scultoreo ben definito mediante masse articolate. Il basamento costituisce all'interno della composizione elemento di assoluto rilievo, che connette al luogo ma allo stesso

14 *"A causa della varietà ordinata, della chiarezza e delle dimensioni del paesaggio, in Grecia l'uomo non si sente né ancorato né alla deriva. Può avvicinarsi alla terra per provarne il conforto oppure la minaccia. Uno dei fattori fondamentali dell'ambiente è perciò il carattere individuale dei luoghi. La parola individuale è usata qui per significare che i luoghi erano sentiti non come completamente diversi, ma come manifestazioni di caratteri archetipici.*

*(...) Prima dell'edificazione dei templi, si erigevano altari all'aperto nella posizione ideale in cui si poteva abbracciare l'intero paesaggio sacro. La localizzazione greca non era affatto arbitraria, ma determinata piuttosto dalla percezione dei significati dell'ambiente naturale, così come essi si manifestavano attraverso le loro forme particolari. I santuari classici greci hanno perciò una struttura topologica nel pieno senso della parola. Sono determinati dal carattere del luogo, il "topos", e non ammettono il raggruppamento geometrico di edifici, che simbolizzerebbe un ordine generale più astratto. Le costruzioni divengono quindi unità "individuali", rappresentative di caratteri umani archetipici, e fanno parte della situazione esistenziale simbolizzata dal sito. A seconda delle situazioni, si determinano raggruppamenti topologici diversi. Nella maggior parte dei casi si viene a formare un ben definito "temenos", dato che ogni luogo può essere inteso come "uno spazio dentro lo spazio". Christian Norberg-schultz, *Il significato nell'architettura occidentale*, Electa, Milano, 1974, pp. 23-24.*



3. Pianta del tempio di Era II a Paestum, V secolo a.C.
4. Tempio di Era II a Paestum, V secolo a.C.

tempo se ne distacca innalzandosi rispetto al piano del suolo¹⁵. Il podio costituisce l'elemento di transizione tra il mondo naturale e la sfera del divino che alberga all'interno della cella del tempio, rappresentata da una statua di grandi dimensioni della Divinità a cui l'edificio era dedicato¹⁶. La struttura trilitica esprime in modo pieno il rapporto tettonico tra elementi portanti ed elementi portati ed in questa relazione si coglie l'intensità dinamica e muscolare dell'architettura del tempio, intesa come forma attiva, interagente nello spazio. Significativo nell'assonanza del rapporto tra luogo fisico ed espressione architettonica è l'esempio del tempio di Era II a Paestum, dove l'estensione planimetrica della struttura nella direzione del lato maggiore è accompagnata da colonne in proporzione piuttosto basse. Da una prima lettura dell'impostazione topologica dell'architettura greca si percepisce immediatamente il portato tettonico di una cultura che si fonda, mediante la disposizione degli edifici in un rapporto privo di gerarchie, su una struttura di relazioni in cui ogni elemento è autonomo ed in cui l'insieme è costituito dal dialogo tra le singole parti. Quello che si verifica a grande scala nella disposizione territoriale degli elementi liberi nel paesaggio, come ad esempio

15 *“Lo zoccolo gradinato presente su tutti i quattro lati nonché la cerchia di colonne esprimono inequivocabilmente l'idea pura dell'espressione plastica, fatto che in Egitto si riscontra soltanto nelle piramidi. L'innalzamento di un tempio su un piedistallo a gradinate che girano intorno rafforza l'espressione plastica tanto quanto i netti profili delle scanalature delle colonne.”* Maria Annunziata Lima, Laura Bica, Daniela Brignone (a cura di), *Sigfried Giedion. Lo spazio in architettura. Grecia Roma la contemporaneità*. Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2001.

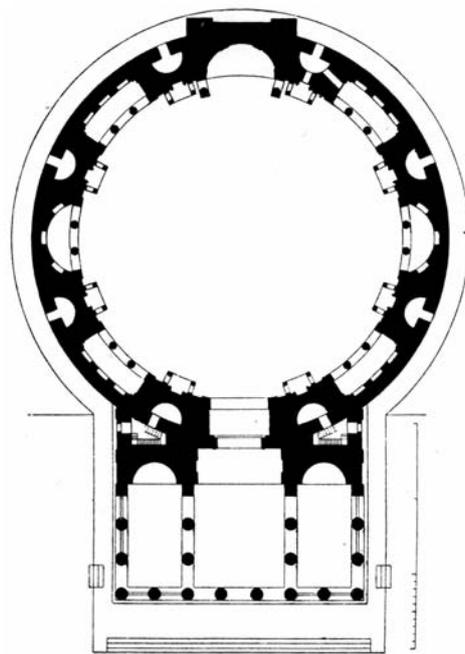
16 Il distacco dal suolo che l'Alberti cerca di rendere evidente nel San Francesco a Rimini mediante un basamento scolpito nasce dall'esempio dal basamento lapideo del tempio romano, il quale a sua volta prende origine dal tempio greco. L'impossibilità di realizzare un distacco effettivo dal terreno, poiché il piano di calpestio della chiesa preesistente su cui lavora non può essere spostato, costringe ad un espediente tecnico che esprime una chiara volontà di astrazione dal piano umano, per avvicinarsi al piano divino. *“Quanto all'esterno di San Francesco, l'Alberti ebbe mano libera. Intorno alla chiesa medioevale egli innalzò il guscio nuovo, schermando, con i suoi archi romani, le antiche muraglie. Ponendo l'intero tempio su un alto basamento lo isolò dall'ambiente e gli conferì un carattere peculiare di distacco. Come sappiamo, una delle esigenze teoriche dell'Alberti era che i templi si sollevassero al di sopra del livello del mondo comune.”* Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964, p. 42.

i templi, si riflette anche nella concezione tecnico costruttiva delle singole architetture in cui si verifica un dialogo tra elementi autonomi che acquisiscono valore complessivo se messi in relazione dialettica gli uni con gli altri. Una concezione del mondo strutturata in questo senso perdurò per secoli, fino a cristallizzare forme talmente codificate da costituire, per i secoli successivi, un costante punto di riferimento per l'architettura in senso generale. Anche la dinamica staticità del mondo greco però nel tempo iniziò a subire evoluzioni significative, che si manifestarono in alcune delle architetture e dei luoghi più rappresentativi di questa cultura. Nell'acropoli di Atene per la prima volta l'ingresso acquisì un'apparenza monumentale attraverso i propilei, due avancorpi che si protendevano ad accogliere il visitatore e che lo conducevano attraverso un ampio intercolumnio centrale corrispondente ad un passaggio affiancato da due file di colonne. Questo sistema, per noi apparentemente scontato, costituiva una rivoluzione compositiva poiché introduceva, seppur in termini non ancora pienamente efficaci, il concetto di transizione spaziale continua tipica di un sistema murario. In questa evoluzione si percepisce la perdita del significato tettonico di un'architettura realizzata attraverso elementi costruttivi indipendenti e identificabili, a favore di una composizione che si basa su un sistema murario, in cui la cellula minima dell'intervento è la singola pietra e non un elemento architettonico dato come ad esempio la colonna, il capitello o il basamento. Seppur con un necessario margine di tolleranza potremmo affermare che la libera armonia dei volumi nello spazio terminò con la concezione architettonica greca. L'idea di spazio secondo la definizione romana rappresenta un'evoluzione significativa rispetto alla visione greca e si affranca rispetto alla prima nel periodo imperiale, per poi produrre risultati sorprendenti ben oltre la caduta dell'impero romano. L'antichità romana, il Medioevo, il Rinascimento e il Barocco condividono la stessa concezione dello spazio, nonostante le diversità stilistiche e formali. Il passaggio da un sistema tettonico ad un sistema in cui la singola particella della costruzione, il mattone o il concio di pietra, aveva una dimensione trascurabile rispetto al complesso, determinò la nascita di rapporti nuovi all'interno delle architetture e soprattutto una modificazione delle relazioni urbane tra gli edifici. L'elemento costruttivo individuale, all'interno della concezione muraria, perdeva di significato a favore del tutto. La stessa definizione di stereotomia, già nell'analisi etimologica del termine, evidenzia il rapporto esistente tra volume considerato

come elemento unitario, e spazio ricavato al suo interno: Στερεός “solido” et Τομή “taglio” indicano appunto l'attività di taglio del blocco solido isotropo ed il conseguente spazio che si genera all'interno. Se poniamo in parallelo le soluzioni dei templi greci con quelle di origine romana, emergono immediatamente aspetti fortemente differenziati, anche relativamente al rapporto col suolo, aspetto interessante per questa ricerca.

La gradinata del basamento del tempio greco era perimetrale e serviva ad adattarlo alle caratteristiche orografiche del sito. Ponendosi su tutti e quattro i lati sottolineava una equivalenza dei fronti sul piano del significato, percepibili non come facciate ma come parti di un elemento plastico unitario. Lo stesso non avveniva nel caso del tempio romano che era quasi sempre caratterizzato da un podio con un'unica gradinata di accesso posta sul fronte principale. Nel tempio romano la cella non era protetta dalla cintura di colonne tipica del tempio greco, bensì si estendeva fino al margine esterno, inglobando parzialmente le stesse. Le semicolonne addossate al muro perimetrale della cella non avevano una funzione strutturale, e questo tratto costituiva un aspetto peculiare nella cultura architettonica della Roma imperiale, e una testimonianza del passaggio da una concezione tettonica dell'architettura a un approccio murario dello spazio costruito. Il cambio è fondamentale per questa tesi, e la differenza tra di due tipi di approccio al suolo, anche se all'apparenza simili, testimonia una concezione assai differente dell'architettura e della società nelle due culture. In sintesi possiamo individuare nel basamento greco e nel podio romano due elementi architettonici distinti, che Rossi utilizza all'interno della propria opera a seconda del carattere peculiare che intende infondere all'edificio, consapevole della distanza teorica e di significato che separa questi elementi. A partire dalla Domus Aurea di Nerone, in cui per la prima volta si stabilisce un contatto diretto tra il mondo umano del piano di calpestio, e il mondo divino della copertura circolare, gli architetti rielaborarono variamente il tema della costruzione muraria sino a giungere all'espressione massima del significato simbolico delle cupola attraverso il Pantheon di Adriano. Qui la fusione tra l'aspetto murario della sala circolare e tettonico del portico d'ingresso trova una soluzione magistrale ampiamente ripresa nel corso della storia¹⁷. Un'innovazione di questo genere

¹⁷ “Il Pantheon consiste di due elementi principali: un'enorme rotonda con cupola ed un grande portico colonnato. Il portico rassomiglia a quello



5. Pantheon, Roma, 118 d. C.

non sarebbe stata possibile senza un'evoluzione tecnica in grado di supportare costruzioni ardite al punto di determinare luci libere per oltre quaranta metri, come nel caso del Pantheon. Si evince da tutto ciò che l'aspetto murario della sala circolare voltata costituì un precedente fondamentale nella storia dell'architettura, un caposaldo a partire da cui la concezione stessa dello spazio subì una variazione significativa. Il successivo sviluppo delle forme del costruire non determinò, per lungo tempo, innovazioni tali da poter considerare la concezione spaziale dell'architettura romana come superata. Solo attraverso la riscoperta della cultura architettonica muraria romana da parte degli studiosi rinascimentali, e solo attraverso un lavoro di rielaborazione delle conoscenze acquisite attraverso lo studio e l'interpretazione dell'antico, furono sviluppate innovazioni nell'espressione architettonica che rimisero in discussione il rapporto tra tettonica e arte muraria. Leon Battista Alberti fu interprete significativo di questo periodo di riscoperta¹⁸. Il culto cristiano, che si fondava

*di un normale tempio romano (...) La rotonda non fu concepita come un corpo plastico, ma come un guscio contenente una vasta cella, che sembra esprimere una nuova immagine dell'universo umano. Le due entità apparentemente non formano una totalità integrata. Il portico tradizionale e la rivoluzionaria rotonda sembrano essere stati congiunti senza un'intima necessità. Ma ad una più accurata osservazione, vengono alla luce aspetti formali che sembrano contraddire questa interpretazione. Tra il portico e la rotonda è stato introdotto un volume quadrangolare, che opera da naturale transizione. Le trabeazioni dei due volumi principali non corrispondono, ma proseguono ambedue attraverso l'elemento di transizione. In questo modo viene raggiunta un'interpenetrazione di forme, che può essere dovuta solo ad una concezione "totale" dell'edificio. E' stato inoltre introdotto un asse longitudinale, che, partendo dal portico, percorre il volume transizionale e traversa la rotonda fino a culminare in un'abside. (...) Si viene perciò a definire un asse verticale, che sale liberamente fino al cielo, attraverso la vasta apertura allo zenit. Il Pantheon integra dunque nell'organizzazione dello spazio interno la dimensione sacra della verticale. Esso unifica una "cupola celeste" con un esteso asse longitudinale e ne forma un insieme significativo. Congiunge l'ordine cosmico con la storia vivente, e fa sì che l'uomo si senta come un esploratore ed un conquistatore divinamente ispirato, ossia come un operatore della storia secondo un piano divino." Christian Norberg-schultz, *Il significato nell'architettura occidentale*, op. cit, pp. 51-52.*

¹⁸ "Alberti intende l'organismo architettonico romano come una totalità, in cui si integrano forma e funzione costruttiva per mezzo della firmitas del muro portante. Il suo interesse si incentrerà sulla possibilità di ricondurre entrambe (forma e funzione costruttiva), attraverso il muro, verso una unità inesistente all'origine. L'Ordine della sovrapposizione romana era l'ordine Greco, il

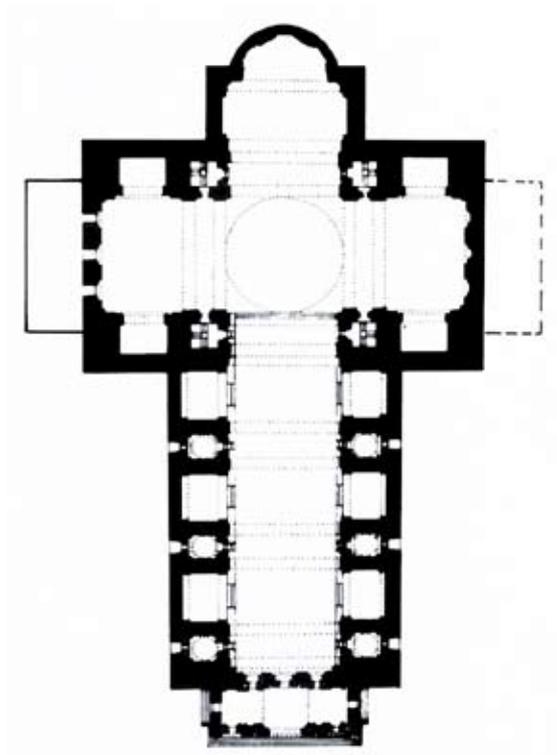
sulla comunità, necessitava di ampi spazi, e l'architettura cristiana tardo romana iniziò ad individuare questi spazi nella forma architettonica planimetricamente tripartita della basilica. L'architettura perdeva il significato di rarefazione della parete gotica, per tornare ad identificarsi con l'elemento murario pieno, scavato da una serie di cappelle interne, e perforato da minori aperture sul paramento esterno. Il lavoro dell'Alberti testimonia il ritorno ad un sistema riconducibile all'opera muraria, che parte dalla rielaborazione di uno degli elementi più rappresentativi dell'architettura romana: l'arco. Esso trova una prima vivida espressione nel San Francesco a Rimini, dove Alberti realizza un involucro murario esterno di una struttura preesistente.

L'imposta degli archi al livello inferiore si mantiene costante su tutte le facciate, come del resto il basamento che corre lungo i tre lati pubblici dell'edificio, determinando un distacco ideale dal suolo, impossibile da realizzarsi fisicamente poiché la quota d'ingresso alla chiesa era fissata dalla precedente struttura posta al medesimo livello del piano di calpestio esterno.

Il rapporto col suolo, seppur in forma silenziosa, è protagonista di un'architettura che tenta di tradurre come reale un basamento in realtà solo scolpito. Tale fattore di estrema modernità è rappresentato dalla trasformazione del basamento da elemento fisico a principio concettuale. Il tema dell'architettura muraria non si esaurisce nell'opera descritta, ma torna con forza nel progetto per il Sant'Andrea a Mantova, dove ancor più che nella soluzione precedente, il significato stereotomico dell'opera fa sentire la sua forza ¹⁹. Il senso murario dell'architettura romana

cui concetto costruttivo basato sulla struttura architravata con supporti isolati, difficilmente si adattava ad un muro come quello romano dotato di un carattere costruttivo opposto, fondato sugli sforzi sviluppati dall'arco di scarico. L'obiettivo prioritario della proposta di Alberti era il superamento di questa dicotomia di significati; per questo egli conferisce al muro portante un ruolo predominante, cioè, un ruolo retto all'interno del sistema e non tanto per quanto riguarda la forma quanto il concetto. Lavorando in questo modo, Alberti riconduce l'origine dell'architettura verso il muro, introducendo così un concetto costruttivo totalmente differente che getta le basi per una lettura sostanzialmente distinta del sistema architettonico romano. Alberti infonde, inoltre, una nuova vitalità alla sovrapposizione romana, dando all'ordine un nuovo significato in un insieme che già si definisce come murario.” Manuel Iñiguez, *La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo*, Edición Fundacion Caja de Arquitectos, Barcellona, 2001, p. 128.

¹⁹ *“Qui Alberti è costretto ancora una volta “au pied du mur”, letteralmente, ancora una volta, al piede di quell'enorme, alto ed esteso muro che delimita*



6. Leon Battista Alberti, Basilica di Sant'Andrea, Mantova, 1472

venne dunque interiorizzato dal Rinascimento, divenendo uno dei fattori più significativi nell'evoluzione del pensiero architettonico occidentale, sino al momento in cui, secoli dopo, l'innovazione tecnica determinata dall'uso di nuovi materiali, come vetro e acciaio, spinse a un avanzamento significativo della forma in ragione della struttura.

La definitiva consacrazione da parte dell'Alberti del paramento murario come elemento strutturale di base del progetto, divenne causa e conseguenza di un rapporto spaziale unitario e determinò soluzioni che richiamavano i principi compositivi di un passato che il medioevo aveva contribuito a far dimenticare, ma che tornò in auge nel tentativo di esprimere al massimo grado possibile le caratteristiche strutturali-compositive appartenenti al sistema murario continuo. Una tale sensibilità per lo spazio interno è chiaramente anticipatrice di soluzioni più tarde che avrebbero trovato massima espressione nell'architettura Barocca, mediante un'idea dello spazio centrale definito dall'involucro murario. Senza entrare nel merito di quest'ultima è lecito ritenere che la concezione spaziale che maggiormente caratterizzò la storia dell'architettura occidentale a partire dall'epoca romana fino a giungere al termine del XVII secolo fu sostanzialmente costante e legata ad un'idea di spazio unitario, interno ed autonomo, in cui le singole architetture si legavano mediante transizioni spaziali continue determinate dalla struttura muraria. Tale condizione si spiega tramite differenti fattori; tra i più significativi, ai fini della comprensione di una tale costanza spaziale in un tempo relativamente ampio, è il fatto che per un lungo periodo non si

la navata del S. Andrea e che, insieme a quello sul lato opposto, rappresenta la struttura staticamente, costruttivamente e anche espressivamente più importante del grande spazio voltato a botte, cioè di questo che è l'elemento centrale e principale del nuovo tipo della basilica cristiana, ideato e disegnato da Alberti pensando agli antichi esempi, appunto alle grandi strutture delle basiliche, delle terme, ecc.

Un muro grande e grosso, un muro necessario così com'è, insieme ai suoi elementi trasversali e secondari, a esprimere la stabilità, la staticità, il senso della durata di questa grande fabbrica, un muro di grande spessore anche visivo, come una grossa massa muraria che attraverso successivi alleggerimenti diventa quasi un reticolo, un intersecarsi di muri, che danno reciproco sostegno, destinato a includere le cappelle maggiori e minori, oltre che le aperture di tipo diverso per illuminare tutti quegli spazi, senza mai perdere però, memore del lavoro del Pantheon, la sua consistenza di poderosa massa muraria anzitutto.” Giorgio Grassi, Leon Battista Alberti e l'architettura Romana, Franco Angeli, Milano, 2007, pp. 120-121.

verificarono, in ambito costruttivo, innovazioni tecniche tali da spostare la costruzione verso nuove forme espressive.

Nell'epoca contemporanea il progetto non è più vincolato a limiti tecnici che costringono i progettisti a determinate forme spaziali. Si delinea piuttosto un problema di scelta, che risulta essere spesso arbitraria se a monte dell'attività progettuale non trova posto una solida impostazione teorica. La posizione di Rossi muove costantemente tra le due concezioni costruttivo-spaziali individuate fin qui nella ricerca: tettonica e arte muraria. La scelta non avviene in maniera casuale ma dipende dal rapporto con la città o con il luogo che determinano specifiche decisioni in merito alla morfologia ed alle tecniche costruttive del progetto. Tutto questo genera un alternarsi di spazialità differenti che vanno dagli ampi vuoti centrali delle corti del Palazzo della Regione di Trieste, ai volumi sospesi nel vuoto di Casa a Borgo Ticino. Risulta perciò fondamentale la comprensione delle origini di queste due concezioni intimamente legate all'aspetto costruttivo, che continuano ad influenzare oggi l'architettura secondo un criterio che va aldilà delle tecnologie disponibili che spingono l'architetto a dover prendere una posizione precisa per evitare che l'eccesso di possibilità generi caos ²⁰.

20 "Così si deve interpretare quanto ha scritto Mies: I nuovi materiali non sono necessariamente i migliori. Ogni materiale acquista significato soltanto dal modo con cui noi lo usiamo. Che è come dire che i nuovi materiali e ciò che essi presuppongono, non sono i più moderni ma essi acquistano significato solo da come vengono intesi, cioè che la loro modernità non è la loro novità ma la loro ragione di esistere." Aldo Rossi, *L'ordine greco in Rosaldo Bonicalzi* (a cura di), *Aldo Rossi: Scritti scelti sull'architettura e la città - 1965/1972*, CLUP, Milano, 1975, p. 72.

III La moderna concezione del rapporto suolo-progetto

A partire dalla fine del XVIII secolo le innovazioni tecniche derivate dall'ingegneria generarono quella spinta propulsiva utile alla nascita dei presupposti tecnici e teorici necessari al ritorno in auge di una concezione tettonica dell'architettura, dopo che per secoli l'arte muraria aveva trovato maggiore applicazione. Tra il momento in cui i nuovi materiali vennero per la prima volta utilizzati, e quello in cui giunsero ad essere sfruttati appieno nelle loro caratteristiche tecniche, è presente però una distanza di quasi cento anni. Tale intervallo venne colmato non soltanto dal punto di vista tecnico ma anche da quello teorico. Come espresso nel primo capitolo un'ideale razionalismo ante-litteram può essere individuato nel pensiero filosofico dell'abate Laugier²¹.

La concezione muraria dell'architettura non fu però dimenticata, ma venne reinterpretata in un modo diverso dal passato che la allontanava dal tradizionale contatto col suolo. Questa evoluzione è testimoniata dall'opera dei grandi architetti rivoluzionari francesi di fine settecento, che furono i veri ideatori di un'architettura in cui la composizione assunse un carattere di disciplina autonoma rispetto alla costruzione²², e di conseguenza tutti i vincoli che la riguardavano persero in parte di valore. L'opera di architetti come Claude Nicolas Ledoux o Etienne Louis Boullée riuscì a mettere in gioco, principalmente sul piano teorico\progettuale, ideali di vita nuovi e un concetto di architettura civile che era trasfigurazione degli sconvolgimenti sociali e politici della Grande Rivoluzione. In quest'ottica i risultati raggiunti dalla

21 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Parigi, 1755.

22 "Jacques-François Blondel fu la voce dell'era prerivoluzionaria; Ledoux quella della rivoluzione; Durand quella dell'Ottocento nascente. (...) Gli scritti di questi tre rappresentanti di tre generazioni architettoniche rivelano quanto rapidamente giungesse al termine il mutamento artistico. Blondel riuscì appena ad intravedere che cosa il futuro avesse in serbo. Ledoux venne travolto dalla inquietudine generale che si concluse nella rivoluzione politica; nell'opera di Durand la nuova fede è già divenuta una nuova dottrina, apparentemente salda, ma intimamente debole.

(...) Nell'età dell'Illuminismo cominciò un'architettura nuova, con ideali compositivi interamente nuovi e infine con forme artistiche anch'esse rinnovate, ma senza dubbio l'Ottocento fece ancora largamente uso di forme prese in prestito da diverse fonti." Emil Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966, pp. 259-261.

speculazione teorica non si fermarono alla parola scritta ma trovarono concretizzazione in immagini e progetti, che però la società dell'epoca non era pronta a comprendere. L'arte della stereotomia, o taglio geometrico dei solidi trovò dunque espressione nel periodo considerato²³, fino al momento in cui le innovazioni tecnologiche non determinarono uno sbilanciamento dell'architettura verso l'ingegneria, come verificatosi a seguito della scoperta dell'acciaio, nuovo elemento determinante le sorti dell'architettura dell'Ottocento. L'architettura Illuminista fondandosi su progetti totalmente estranei alle capacità tecniche dell'epoca risultava irrimediabilmente utopica. La soluzione fu dunque una separazione tra teoria e pratica, che conferiva alla prima quella carica ideale necessaria a liberarne, almeno sul piano astratto, il pensiero, favorendo sviluppi altrimenti irrealizzabili in condizioni reali. Questo generò progetti che abbandonavano in parte il contatto col suolo, a favore di composizioni ideali di grande impatto visivo ma che dimostravano precarietà dal punto di vista della realizzazione. A proposito del significato ideale dell'architettura, Kaufmann propose un ragionamento sulla ripetuta scelta della forma sferica da parte degli architetti rivoluzionari, motivando in una volontà innovatrice il desiderio di confrontarsi con tale forma.

Che l'idea delle case sferiche, come tutti gli altri fantastici progetti rivoluzionari, nascesse dall'inquietudine dell'epoca, è ovvio. Le sfere dei rivoluzionari non richiedono alcuna giustificazione razionale ed il loro significato sta nel fatto che i creatori giunsero, attraverso di esse, al regno della pura invenzione artistica.²⁴

L'ideale tensione al cielo che ogni architettura possiede spinse per la prima volta la composizione verso una sensibilità che abbracciava il fenomeno artistico. Seppur fortemente indebolito, il rapporto col suolo non venne però del tutto dimenticato.

Boullé, Vaudoyer e Lequeu fondarono solidamente le proprie sfere su basamenti cilindrici, Sobre fece in modo che il suo

23 Claudio D'Amato, Giuseppe Fallacara, *Tradizione e innovazione nella progettazione/costruzione dell'architettura: ruolo del "Modello" e attualità della stereotomia*, in "Ayon", n.10, 2005.

24 Emil Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*, op. cit, p. 232.

*tempio sembrasse navigare sull'acqua, Ledoux diede al suo cimitero il suolo come base: nessuno sembra aver dimenticato che l'architettura è un'arte legata alla terra*²⁵

La capacità immaginativa dell'uomo ha sempre preceduto la realizzazione di opere che solo a seguito di importanti progressi tecnici avrebbero trovato compimento. Questo si verificò a partire dal momento in cui, sul finire del XVIII secolo, la modernità separò con veemenza la situazione contingente dal portato teorico. Si può asserire che solo a seguito delle innovazioni tecniche affermatesi nel corso del XIX secolo, l'architettura occidentale ebbe modo di tradurre in maniera concreta le innovazioni ed i progetti visionari della fine del settecento, attraverso la direzione impressa all'architettura dalle grandi opere ingegneristiche nate dall'uso dei nuovi materiali, tra cui in primis acciaio e vetro. Pur all'interno di questi stravolgimenti, il rapporto tra architettura costruita e suolo non perse mai il proprio significato fondativo, a causa dell'inevitabile e necessaria relazione fisica che connette l'opera realizzata al piano di appoggio. Il tema dell'attacco a terra degli edifici, che si era manifestato attraverso sistemi nel tempo più elaborati ma sempre sostanzialmente legati al concetto massivo del basamento, con l'avvento della modernità trovò nuova declinazione. L'invenzione ed il miglioramento progressivo del reticolo strutturale, sia nel caso del cemento armato che dell'acciaio, consentì l'elaborazione di nuove forme spaziali rispetto a quelle della tecnica costruttiva muraria, che aveva contraddistinto l'architettura occidentale dall'epoca romana sino al barocco e oltre. La trasformazione delle nuove tecnologie in espressione formale compiuta determinò la variazione di consuetudini spaziali cristallizzatesi nel tempo, ed avvenne mediante una rinnovata espressione poetica²⁶. Il rapporto col

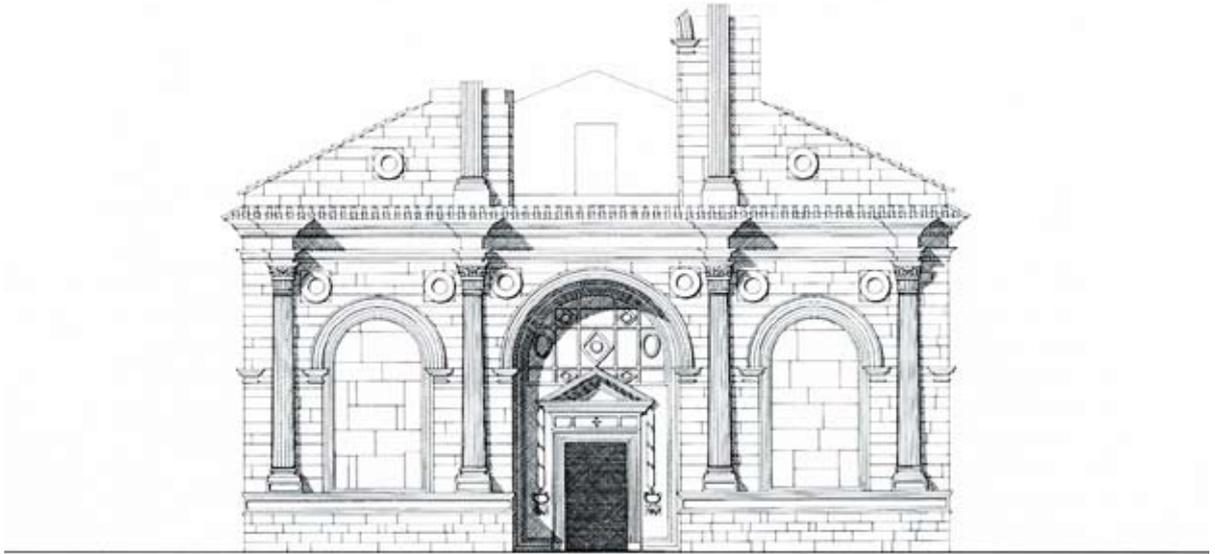
25 Ibid.

26 "Per lungo tempo l'ingegnere ha dato impulso e coraggio all'architettura per conseguire nuovi incarichi che riguardino direttamente l'essere umano. Si trattava della realizzazione della forma abitativa, dell'agglomerazione, dell'ordinamento e della subordinazione del mezzo di trasporto, che nel secolo scorso ed in parte anche in quello corrente si impongono caoticamente vicendevolmente. Il rappresentante delle cose umane, l'architetto e l'urbanista, ha mostrato in questo secolo che dobbiamo prestare nuovamente attenzione all'intimità perduta dell'esistenza degli individui. Con l'eccessiva importanza data alla produzione, ingegneri, chimici ed ingegneri meccanici si trovano in posizione di primo piano e il modo di vivere dell'uomo è stata

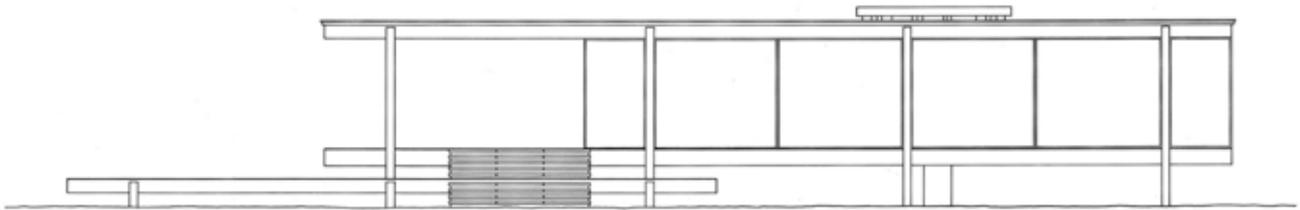
suolo, tra gli sviluppi dipendenti dall'innovazione tecnica, fu sicuramente l'aspetto più colpito nell'evoluzione dell'architettura e della spazialità, in quanto il sistema a reticolo consentiva di liberare il terreno da un contatto diretto e lineare del muro relativamente al perimetro della costruzione, a favore di una più economica e logica griglia strutturale che intervallava lo spazio e suddivideva il peso dei carichi sovrastanti. Le innovazioni tecniche però, come dimostrato dalla storia e documentato già in passato da teorici dell'architettura, non trovano in maniera immediata la propria espressione linguistico compositiva all'interno del progetto. Come da sempre accade la forma permane nel tempo e, come avvenuto nella trasformazione del tempio arcaico in cui gli elementi caratteristici della struttura lignea trovarono traduzione diretta nella conformazione lapidea senza variazioni formali significative, così la composizione di molti degli edifici dell'inizio del XX secolo mantenne inalterati gli aspetti compositivi classici che la storia aveva tramandato²⁷. La tripartizione secondo basamento, corpo centrale e copertura risultò senza dubbio la soluzione di derivazione classica che meglio si tradusse nella modernità, senza dimenticare poi che la nuova tecnica strutturale basata sull'unione trave-pilastro si adattava perfettamente ad una concezione tettonica del progetto di origine greca. Mentre corpo centrale della costruzione e copertura mantennero una materialità di volta in volta declinata diversamente, il basamento subì una smaterializzazione completa in molte delle opere della modernità, senza per questo perdere di senso come elemento basilare della composizione. Il significato che esso aveva acquisito nella memoria collettiva era talmente profondo che pur eliminandolo fisicamente avrebbe continuato ad esercitare il proprio peso negli edifici. Come abbiamo notato nei precedenti capitoli relativamente al tema del tempio, l'evoluzione del concetto di basamento subì modifiche sostanziali passando dall'architettura greca e romana, in cui esso costituiva elemento

una questione fin troppo trascurata. Oggi la situazione è cambiata. Oggi è l'architetto che agisce sull'ingegnere e il direttore tecnico; egli deve mostrare nuovamente la via verso i principi standardizzati e contemporaneamente valorizzare artisticamente i nuovi metodi costruttivi." Maria Annunziata Lima, Laura Bica, Daniela Brignone (a cura di), *Sigfried Giedion. Lo spazio in architettura. Grecia Roma la contemporaneità*. Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2001, pp. 80-81.

²⁷ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Parigi, 1903.



7. Leon Battista Alberti, Tempio Malatestiano, Rimini, 1453



8. Ludwig Mies van der Rohe, Casa Farnsworth, Chicago, 1945

che innalzava dal piano del suolo, all'architettura rinascimentale, in cui esso venne rielaborato a livello concettuale. Nel Tempio Malatestiano ad esempio Alberti, pur riproponendo in modo solo figurativo il basamento attraverso una struttura muraria esterna scolpita, sottolinea un distacco dal piano di calpestio della città che materialmente non si verifica, come già evidenziato precedentemente. L'architetto riuscì ad esprimere, mediante l'espedito tecnico della cintura muraria esterna, il significato teorico di un elemento della composizione, che però non trovava espressione diretta dal punto di vista materiale. Quello che si verifica nell'opera di architetti come Mies van der Rohe, o Le Corbusier non è molto lontano, a livello teorico, da quanto Alberti realizzò con la propria opera. Si trattò della traduzione sul piano concettuale di un elemento della costruzione, rielaborato attraverso una nuova sensibilità e nuove soluzioni tecniche. Il basamento del Tempio Malatestiano risulta comprensibile all'osservatore anche se non si manifesta in modo diretto poiché appartiene ad una memoria radicata nella cultura occidentale. Un'elaborazione di questo tipo presuppone necessariamente una separazione tra il significato ed il significante, e può essere spiegata attraverso il concetto di contesto in presenza e contesto in assenza²⁸. Quello che si verifica osservando la pianta libera di Le Corbusier, o il piano rialzato della casa Farnsworth di Mies Van der Rohe, non sminuisce affatto il significato di separazione

28 "Nel metodo autocritico entrano inevitabilmente altri due fattori, il contesto in presenza e il contesto in assenza. Il contesto in presenza è tutto ciò che fisicamente presente, in un caso specifico l'opera architettonica e il sistema delle relazioni che questa instaura con il suo intorno. Il contesto in assenza è invece l'insieme immaginario che una persona associa osservando un'opera. Tornando all'ambiente che il lume della candela genera, e ragionando per associazione di idee, penso al famoso dipinto di Vicent Van Gogh, I mangiatori di patate, una scena di contadini attorno al desco in una povera casupola illuminata dal lume della lampada dopo una giornata di lavoro. Lo spazio è definito dall'intensità della luce rendendo l'ambiente raccolto. Lo stesso ambiente illuminato a giorno distruggerebbe l'intensità del momento. In questo caso la ricerca mira a scovare il sistema di illuminazione capace di riprodurre le sensazioni cercate e la tecnologia dei materiali può essere di aiuto all'architetto. A questo punto si prendono quelle scelte che permettono di realizzare concretamente le volontà ricercate definendo i "Motivi" con i quali si riesce ad evocare l'immagine voluta precisandone materiali, strumenti e forme." Luca Conti, L'operaio dell'insegnamento, in Francesco Saverio Fera, Luca Conti (a cura di), Fabio Reinhart, Architettura della coerenza, Clueb, Bologna, 2007, p. 40.

dal suolo determinato dal basamento ma al contrario rafforza in maniera letterale l'idea di un distacco tra il mondo terreno e quello superiore. Il terreno in questo senso non viene inteso solo come supporto strutturale della costruzione ma considerato come elemento integrante dell'architettura e parte fondamentale del processo compositivo.

Il suolo ha rappresentato non solo l'elemento base su cui l'opera dell'uomo trova applicazione, ma con le sue caratteristiche mutevoli ha spinto l'architetto ad individuare soluzioni specifiche, riconducibili a precise concezioni dell'architettura. Architettura muraria e modellazione del suolo possono essere assimilate all'interno della concezione architettonica di Rossi sotto lo stesso ambito, poiché la percezione di uno spazio concluso e continuo tipico di una costruzione muraria risulta del tutto simile a quello determinato dalla modellazione del terreno. Anche l'aspetto tettonico della struttura è sin dall'inizio presente nei progetti di Rossi, seppur non manifesto in maniera esplicita. A prescindere dalla soluzione specifica, il rapporto col suolo determina nell'opera di Rossi una discriminante che viene qui analizzata e scomposta nelle sue differenti declinazioni, al fine di comprendere il significato che il rapporto col terreno riveste nel metodo compositivo dell'architetto. La definizione di questa griglia interpretativa dell'opera di Rossi deriva dal riferimento a una teoria architettonica fondata sul rapporto di reciprocità tra forma e costruzione.

Se sono state fin qui chiarite le peculiarità delle categorie secondo le quali la ricerca indaga l'opera di Rossi, è necessario spiegare a questo punto da dove deriva la struttura di un lavoro basato su tre parti definite e sequenziali. Le ragioni della *prima parte* sono piuttosto chiare, poiché essa è necessaria a delineare un vocabolario condiviso col lettore per affrontare le parti successive, oltre a collocare precisamente la figura teorico\progettuale di Rossi rispetto al tema del rapporto architettura suolo all'interno della storia. Risulta forse meno evidente la scelta della sequenza che interessa la *seconda e terza parte* della ricerca, arte muraria e tettonica. Se la teoria di Semper costituisce il punto di partenza delle categorie di indagine, e l'opera di Frampton un referente più vicino a livello temporale ²⁹, non si può negare che esista a livello teorico un ulteriore referente riguardo la struttura della

29 Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, op. cit.

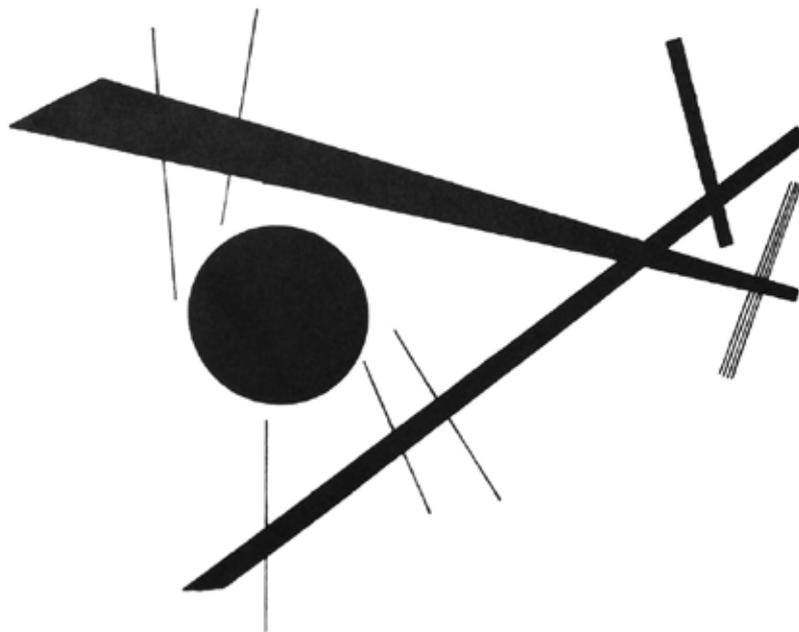
ricerca, rappresentato dall'analisi concettuale sull'arte di Wassily Kandinsky³⁰.

Per astrazione ad una concezione tettonica può essere assimilata la forma strutturale della colonna, che determina sul terreno una traccia riassumibile nel punto. Una concezione muraria invece può essere tradotta con una linea, come traccia sul terreno. Se il ragionamento relativo a punto e linea risulta inscrivibile nell'opera di Rossi come traccia del muro e del pilastro su un ipotetico suolo di riferimento, risulta più complicato motivare il tema della superficie, che non trova una traduzione diretta nelle forme dell'architettura di Rossi. Il riferimento alla ricerca teorica di Kandinsky è da considerarsi perciò una suggestione, un'idea che influenza in parte la scelta operata sulle categorie di analisi, che si è ritenuto necessario esporre in questa sede per chiarire in maniera completa i rapporti del presente lavoro con l'indagine teorica precedente in senso ampio.

La sequenza concettuale che vede il susseguirsi di punto e linea è stata ribaltata dalla ricerca, che antepone l'arte muraria, tradotta con una linea, alla categoria della tettonica, tradotta con un punto. Si è deciso in questo caso di operare una scelta precisa che ha origine nell'opera stessa di Rossi. In un sistema che va dall'elemento murario legato al concetto massivo e plastico del suolo ci innalza verso la colonna, struttura che assottigliandosi si allontana dal terreno per confrontarsi col cielo.

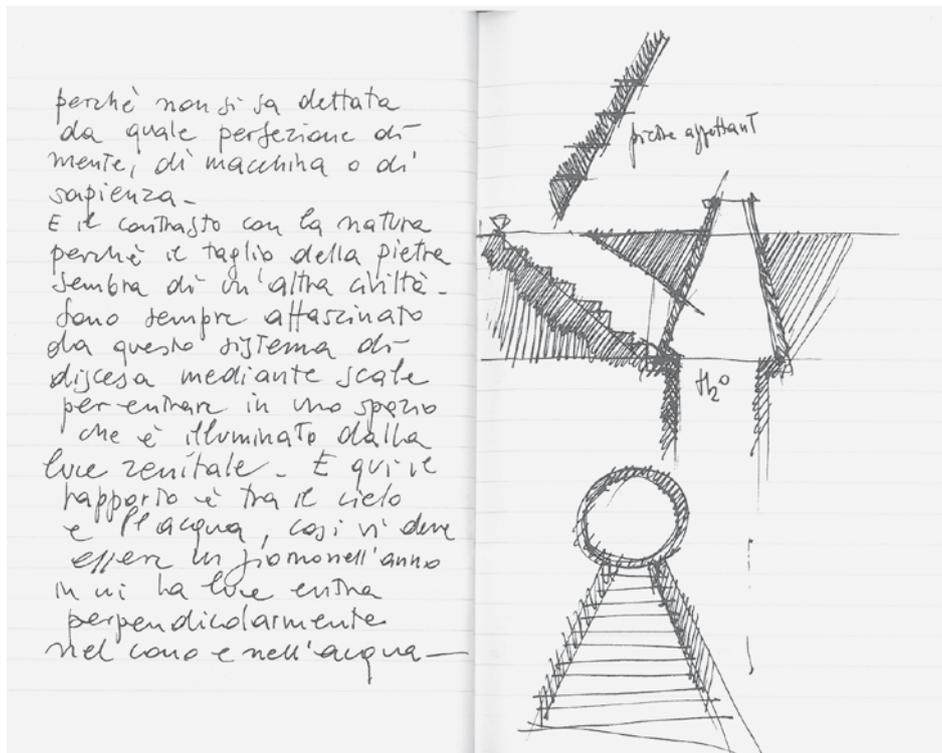
L'architettura di Rossi risulta legata contemporaneamente ai due aspetti della ricerca, in una continuità che appartiene inestricabilmente alla natura umana, posta su quella linea sottile che divide la profondità del suolo dalla levità del cielo.

30 Wassily Kandinsky, *Punto Linea Superficie*, Adelphi, Milano, 1968.



9. Wassily Kandinsky, *Linea con il punto al limite della superficie*, 1924

ARTE MURARIA



1. Aldo Rossi, Pozzo nuragico di Santa Cristina, Oristano, *Quaderni Azzurri*, n. 33

IV Lo scavo

Pure, durante le notti d'estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciara e la campagna circostante era nera anch'essa come la lava, ma Malpelo, stanco della lunga giornata di lavoro, si sdraiava sul sacco, col viso verso il cielo a godersi quella quiete e quella luminaria dall'alto;

Perciò odiava le notti di luna, in cui il mare formicolava di scintille, e la campagna si disegna qua e là vagamente - perché allora la sciara sembra più brulla e desolata.

- Per noi che siamo fatti per vivere sottoterra, - pensava Malpelo - dovrebbe essere buio sempre e dappertutto.

(Giovanni Verga, Rosso Malpelo)

Nel corso della storia la vita dell'uomo si è svolta prevalentemente sulla superficie terrestre dove la variazione della condizione luminosa nell'arco delle giornate ha costituito per millenni l'unico strumento di misurazione del tempo. Questa sequenzialità dello scorrere dei giorni e del ciclico alternarsi delle stagioni ha perso gran parte del significato originario rispetto alla vita dell'uomo moderno che oggi sviluppa la propria attività indipendentemente dall'alternarsi di giorno e notte, in funzione di ritmi dipendenti dai fattori della produzione. Risulta chiaro che la luce sia un primo fattore discriminante tra realtà di superficie e substrato ipogeo, che influenza in modo sostanziale il modo di vivere e le forme in cui esso si manifesta, tra cui in primis l'architettura.

La netta contrapposizione di significato che nella coscienza collettiva riveste ciò che si trova sopra la superficie terrestre e ciò che si trova sotto di essa si riflette nel concetto stesso di abitare dell'uomo. Il filosofo Gaston Bachelard definisce in modo puntuale tale contrapposizione di significato che costituisce l'ambito di una ricerca su Rossi fino ad oggi non investigato del tutto in questi termini.

La Casa è un corpus di immagini che forniscono all'uomo ragioni o illusioni di stabilità.

(...) Per riuscire a dare un ordine a tali immagini, è necessario, secondo noi, avere presenti due temi principali di collegamento:

1) La casa è immaginata come un essere verticale. Si innalza, si differenzia nel senso della sua verticalità, è un richiamo alla

nostra coscienza di verticalità;

2) La casa è immaginata come un essere concentrato. Ci richiama ad una coscienza di centralità.

Una simile enunciazione di temi è certamente molto astratta, ma non è difficile riconoscerne il carattere psicologicamente concreto facendo alcuni esempi.

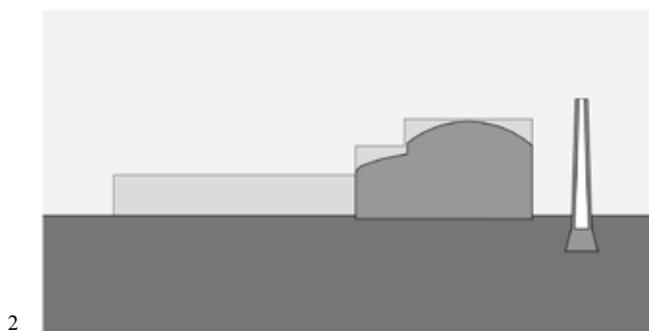
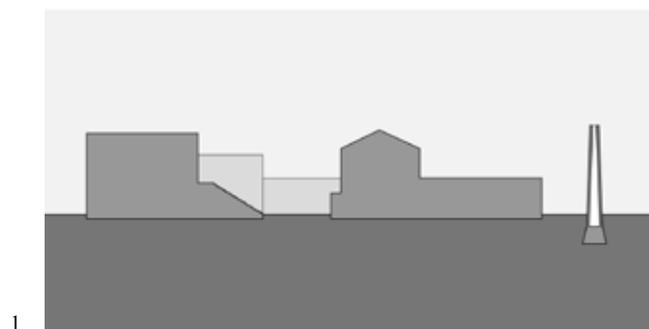
La verticalità è assicurata dalla polarità della cantina e della soffitta. I segni di una possibile polarità sono talmente profondi da aprire, in qualche modo, due direttrici assai diverse per una fenomenologia dell'immaginazione. In effetti, è possibile opporre, quasi senza bisogno di commento, la razionalità del tetto alla irrazionalità della cantina.

(...) Anche alla cantina si troveranno senza dubbio i vantaggi, la si razionalizzerà enumerandone le comodità, tuttavia essa è innanzitutto l'essere oscuro della casa, l'essere che partecipa alle potenze sotterranee.

(...) Nella soffitta, l'esperienza del giorno può sempre cancellare le paure della notte, nella cantina le tenebre dimorano giorno e notte.¹

Nel costante gioco tra razionalità ed irrazionalità, tra luce ed ombra, tra sotterraneo ed aereo agisce l'architettura di Aldo Rossi, radicata al suolo, ma che al contempo trascende il significato fisico del terreno, per innalzarsi ad un livello dove risulta sospesa, come nei progetti per una casa a Borgo Ticino o nei corpi dedicati alle residenze della Casa dello studente di Trieste. La tensione che si genera tra terra e cielo, tra tettonica e arte muraria, si legge ad un'analisi più approfondita nell'intero corpus delle opere di Rossi, in forme iconiche come il cono-ciminiera, tratto ricorrente delle sue composizioni. L'elemento verticale affonda le radici nel suolo, dove il significato della ciminiera accoglie un contenuto primordiale: il calore che sprigiona il lento bruciare del forno proviene dal sottosuolo, dalle viscere del terreno dove ha origine, nel sentire comune, il lento rimescolio delle magmatiche forze della terra. Al contempo, la ciminiera (Tav. I) si apre verso l'alto, verso il cielo, e mediante il lungo fusto genera un collegamento tra due mondi che si osservano vicendevolmente a distanza, complementari ed antitetici. Tale contrapposizione rappresenta uno degli aspetti caratteristici e forse meno rilevati dell'architettura di Rossi, che sceglie frequentemente soluzioni

¹ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975, pp. 45-47.



Tav. I La ciminiera nei progetti della Scuola elementare a Fagnano Olona (1), Municipio di Borgoricco (2), Landesbibliothek a Karlsruhe (3)

in cui i riferimenti fisici principali della vita dell'uomo, il cielo e la terra, sono partecipi della medesima situazione.

Diviene perciò fondamentale in questo studio cercare di comprendere il manifestarsi di questa relazione e le modalità con cui il progetto entra in relazione con essi.

Tutto questo nell'immediato acquisisce un valore ancora più significativo se si considera che le nostre città hanno quasi un corrispettivo speculare nel sottosuolo, costituito da un sistema di reti viarie e telematiche, di vuoti, di volumi che anziché costruiti sono ottenuti per sottrazione di materia.

Aldilà delle valenze tecnico funzionali del costruire sottoterra, l'abitare il sottosuolo ha un alto valore emozionale dovuto certamente alla rievocazione di forme abitative arcaiche, quasi un ritorno alle origini reso ancor più forte dallo stretto legame di continuità che l'architettura stabilisce con la terra e con il territorio, divenendone quasi una naturale estensione.

Il terrapieno rialzato del focolare contiene, contemporaneamente, il modello ideale del terreno rialzato che l'uomo sceglie ovunque, sin dalle prime manifestazioni culturali, e che allestisce o costruisce per distaccare, tramite esso, qualcosa dalla terra e dal mondo intero, come luogo sacro, per porvi un oggetto sacro. In quanto tale, il luogo è, per la costruzione che vi poggia, la rappresentazione della solida costruzione in pietre tagliate della terra. Esso rappresenta metaforicamente il mondo intero, in quanto contrasta, nella sua qualità di supporto della forma, con l'offerta sacra vera e propria che vi poggia e, contemporaneamente, interagisce con essa, così da formare un tutto isolato dal resto del mondo.²

La terra si trasforma da elemento naturale ad oggetto antropico mantenendo il significato intrinseco dell'architettura del suolo: il turbamento e l'insicurezza dovuta al buio, l'inquietudine che pervade l'animo dell'uomo al pensiero di trovarsi sotto il suolo, il senso del mistero legato alle civiltà che la terra nasconde risaltano

2 A.R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori (a cura di), *Gottfried Semper, Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica* (parziale trad. it. Dell'ed. tedesca: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, 2 voll., Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1977, ed. orig. In 2 voll.: Frankfurt am Main – München, 1860-63), Laterza, Roma-Bari, 1992, par. 160, pp. 262-263.

nel rapporto contrastante tra sotterraneo ed aereo, aumentando le potenzialità percettive dell'uomo mediante la suggestione che esse generano.

Analogie archeologiche

Bonnefanten Museum a Maastricht ³ e Cimitero San Cataldo a Modena ⁴

La relazione che si stabilisce tra l'architettura di Rossi ed il suolo trova sostanza nel significato rappresentato dalle forme che derivano dalla storia. All'interno di questo ambito l'indagine archeologica costituisce una sezione particolare, il cui aspetto peculiare trova nelle opere dell'architetto milanese un'interpretazione non letterale ma analogica del senso della rovina e della costruzione antica. Relativamente al tema più generale e caratteristico di Rossi della composizione per parti, il riferimento all'archeologia rappresenta un'alternativa molto interessante rispetto al rapporto tra suolo e progetto. L'archeologia non viene da Rossi interpretata in modo sistematico come riferimento diretto per i suoi progetti, ma costituisce quel substrato, quella serie di dati certi, tangibili e confermati dalla storia, necessari alla definizione di nuove architetture.

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 potrebbero distruggere e ricostruire, si possono ridisegnare o inventare; sono i frammenti di una realtà sicura. Gli stessi grandi progetti dell'architettura moderna (quelli a cui continuamente ci riferiamo di Le Corbusier, di Loos; di Mies Van Der Rohe, dei costruttivisti), offrono dei frammenti certi per una ricostruzione della città. Così a volte guardo con occhio archeologico le città moderne. (...). L'architettura, nata dalla necessità, è ora

³ Nuova sede del Bonnefanten Museum a Maastricht, Aldo Rossi con U. Barbieri, G. da Pozzo, M. Kocher, Olanda, 1990.

⁴ Cimitero San Cataldo a Modena, Aldo Rossi con G. Braghieri, Modena, 1971.

*autonoma; nella sua forma più elevata essa crea dei pezzi da museo a cui si rifanno i tecnici per trasformarli e adattarli alle molteplici funzioni ed esigenze a cui devono essere applicati*⁵

Per la natura atavica attribuita al sottosuolo, che rimanda alle origini della vita, numerosi spazi a forte carattere sacrale sono stati progettati in cavità sotterranee.

L'architettura del sottosuolo, esprime il significato di un percorso spirituale, che per analogia può essere identificato con il percorso dell'anima che si svolge verticalmente, in direzione ascendente o discendente. Il significato di questo percorso appartiene all'uomo da tempi remoti, e si ripete in forme codificate dell'architettura con varianti che si possono far risalire a matrici comuni.

I pozzi nuragici di origine sarda o ancora le sepolture etrusche a tumulo non sono che alcuni esempi di composizione basata su elementi fissi che si ripetono entrando in relazione diretta col suolo⁶. Sala a pianta centrale, scala e tholos rappresentano nell'ordine gli elementi ricorrenti di un sistema che attraversa il tempo e torna ciclicamente con significati differenti nella storia, pur mantenendo inalterato lo spirito sacrale della composizione. La rielaborazione dell'idea della forma archeologica si riconosce chiaramente in alcune soluzioni compositive ricorrenti in Rossi, che richiamano la precisa sequenza degli elementi sopra citati.

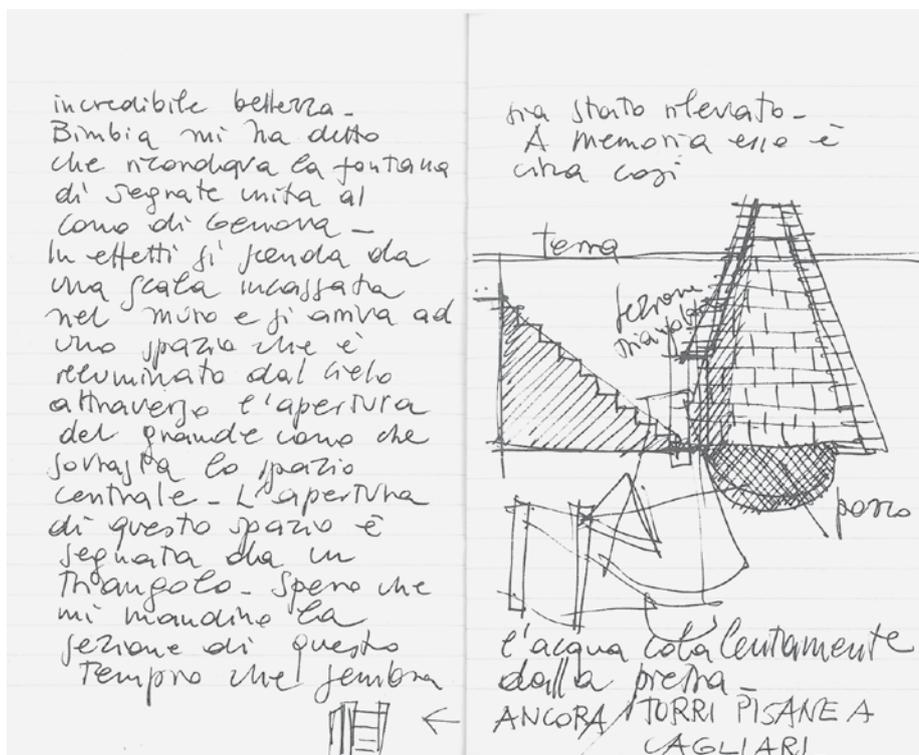
*Nelle note sulla Sardegna ho stranamente dimenticato il tempio nuragico presso Oristano e il tempio centrale che è di incredibile bellezza. Bimbia mi ha detto che ricordava la fontana di Segrate unita al cono di Genova. In effetti si scende da una scala incassata nel muro e si arriva ad uno spazio che è illuminato dal cielo attraverso l'apertura del grande cono che sovrasta lo spazio centrale. L'apertura di questo spazio è segnata da un triangolo. Spero che mi mandino la sezione di questo tempio che sembra sia stato rilevato*⁷

Se osserviamo l'esempio del pozzo sacro di Santa Cristina presso

⁵ Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, in Rosaldo Bonicalzi (a cura di), *Aldo Rossi: Scritti scelti sull'architettura e la città - 1965/1972*, CLUP, Milano, 1975, pp. 333.

⁶ AA.VV., *La civiltà nuragica*, Milano, Electa, 1990.

⁷ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 32, ripr. anastatica a cura di Francesco Dal Co, Electa/Getty Research Institute, Milano/Los Angeles, 1999.



2. Aldo Rossi, Pozzi nuragici, Sardegna, Quaderni Azzurri, n. 32

Oristano, è possibile associare la composizione, la forma e la sequenza degli spazi al progetto per il Bonnefanten Museum di Maastricht, come appuntato da Rossi stesso:

*Domani dovrò parlare del Museo di Maastricht che è così legato alla sua sezione che è forse ancora la sezione di Santa Cristina.*⁸

Il progetto olandese fa parte di un'ampia riqualificazione dell'ex quartiere industriale Ceramic di Maastricht, che si fonda sull'idea di non perdere il significato originario del luogo.

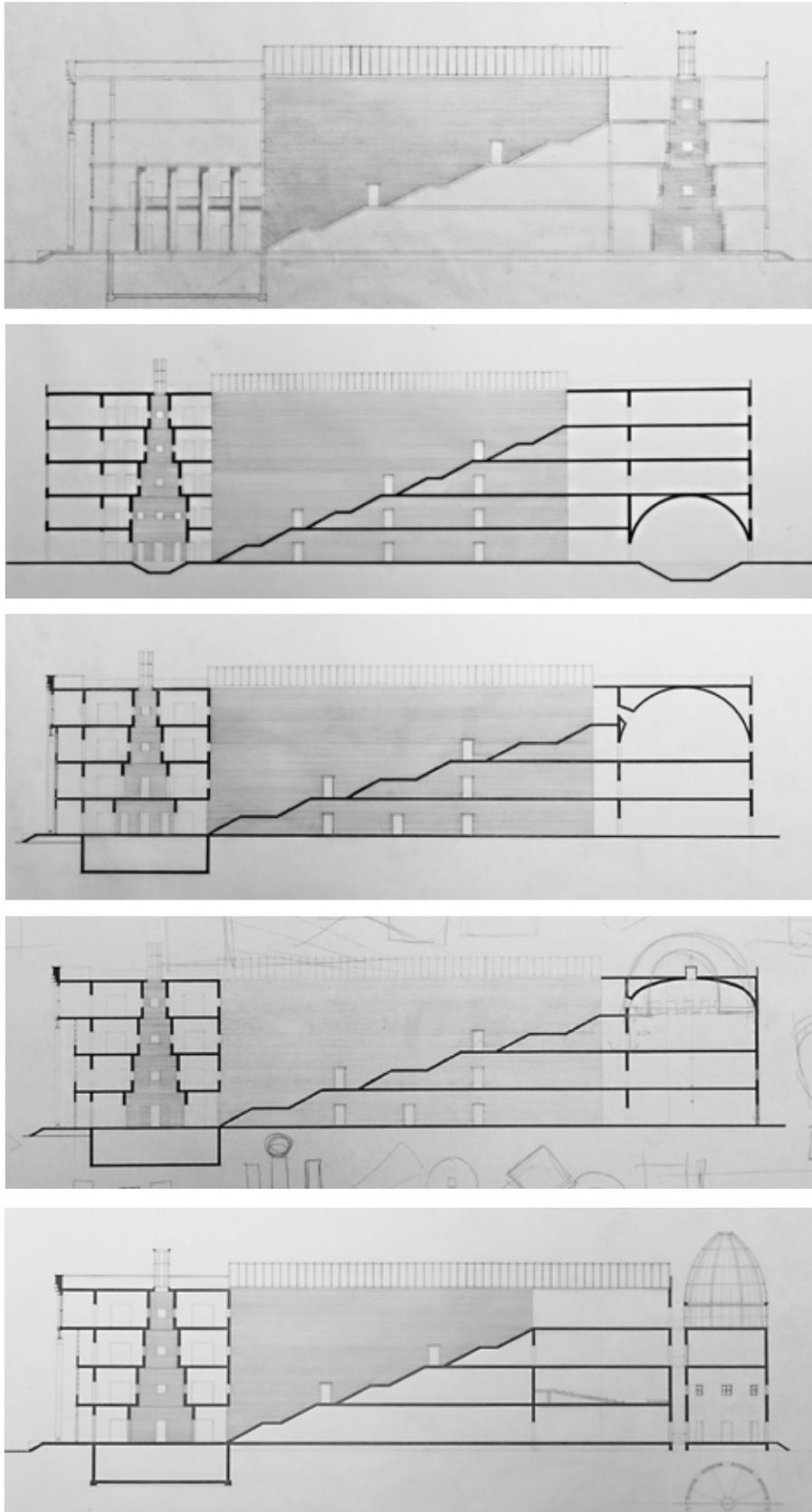
Senza soffermarsi sulle questioni del rapporto col contesto urbano, risulta subito chiaro come il contatto tra edificio e suolo sia in questo caso mediato da un basamento in pietra grigio scura chiaramente identificabile rispetto al paramento murario in laterizio che connota lo sviluppo longitudinale dei tre corpi dell'edificio e rispetto alla pietra rossa con cui è rivestito il volume aggettante in facciata.

La scelta formale di Rossi, nel rapporto edificio\città si pone dunque in modo analogo ad ulteriori soluzioni basamentali che caratterizzano molti dei suoi progetti, che meglio vedremo nel capitolo successivo, incentrato sul tema del basamento. La composizione degli spazi interni non si relaziona in maniera diretta con la distribuzione a corte aperta dei bracci che si estendono verso il fiume Mosa, ma richiama una sequenza planimetrica precedentemente utilizzata da Aldo Rossi, che si basa sulla successione di solidi geometrici allineati assialmente. Nel museo olandese il gioco degli elementi volumetrici non avviene nello spazio aperto, come nel Cimitero di Modena, ma in negativo attraverso lo scavo dello spazio interno che viene scolpito in senso stereotomico.

Il volume d'ingresso al museo, insieme agli ambienti che si sviluppano sopra di esso, viene tagliato verticalmente da una sorta di *cannocchiale*, secondo la definizione dello stesso Rossi, una specie di lucernaio a più livelli che sfonda il tetto per raccogliere la luce esterna, analogamente a quanto avveniva nel Foyer del progetto di ricostruzione per il teatro Carlo Felice a Genova.

Dalla documentata serie di schizzi preparatori (immagine 3) al progetto si evincono chiaramente i principali elementi ordinatori della composizione, che si basa essenzialmente sul

⁸ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 42, op. cit.



3. Aldo Rossi, Bonnefanten Museum, Maastricht, Evoluzione del progetto

Foyer e su un elemento circolare terminale a cupola, aperto alla sommità. Il raccordo tra i due volumi, il primo “scavato” ed il secondo evidente nello spazio libero, avviene tramite una rampa ascendente che consente la distribuzione ai differenti livelli, sino a giungere, mediante un elemento di raccordo, alla sala circolare. La rotonda finale, diversamente da quanto avviene nello scavo del Foyer percepibile solo internamente, si connota per una definita volumetria esterna, e per un rivestimento in zinco che manifesta apertamente il riferimento industriale della realizzazione.

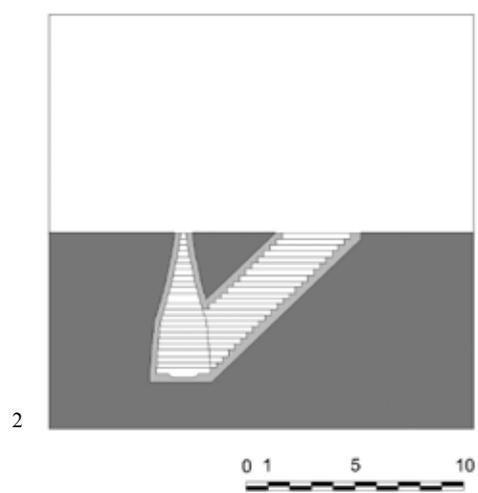
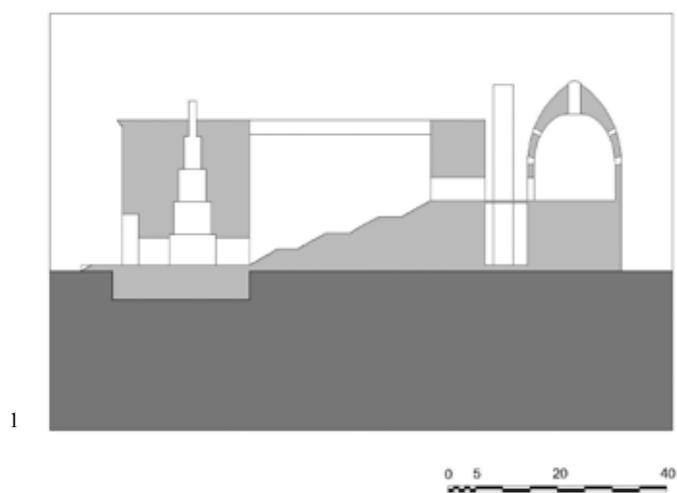
Tale spazio voltato è aperto al culmine, mediante un occhio vetrato che consente l'accesso della luce e idealmente connette lo spazio interno della volta con il cielo.

Il rapporto tra la direzionalità rettilinea e lo spazio circolare appartiene a Rossi da tempo, come egli stesso ha modo di sottolineare nei suoi appunti personali ⁹. La percorrenza dell'edificio può essere dunque intesa come una sorta di metafora dell'ascensione, paragonabile a quanto descritto nella prima parte della ricerca relativamente alla spazialità del Pantheon a Roma, in cui si passa da una direzionalità orizzontale ad una metaforica ascensione verticale determinata dall'oculo posto alla sommità dell'imponente volta del tempio ¹⁰. Il rimando all'archeologia, seppur non espressamente citato dall'autore, sembra in questo caso implicito e di carattere prettamente analogico (Tav. II). Ad una complessità stereotomica dell'interno, ottenuta tramite scavo, si aggiunge un'ulteriore ricchezza volumetrica esterna determinata dalla cupola che contrasta nettamente con la compostezza dei bracci delle sale espositive, perpendicolari al blocco del fronte principale.

La rotonda è cioè qui riaffermata nella sua qualità di luogo di memoria e di progressività scientifica, meno rotonda durandiana (quale “salle de réunion” posta al centro del progetto presentato nei Précis), meno “lieu de delectation et de fete” (nel senso proposto da Auguste Perret per il suo Musée Moderne), meno “foro” (secondo quanto inteso nel museo di Berlino dello stesso Rossi) bensì più, semperianamente, “casa dei grandi maestri”,

⁹ “Vi è sempre il desiderio di questa cupola che è come un centro e delle intersezioni tra il cerchio e l'impianto rettilineo.” Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 33, op. cit.

¹⁰ Christian Norberg-schultz, *Il significato nell'architettura occidentale*, Electa, Milano, 1974, pp. 51-52.



Tav. II Spazi ottenuti attraverso lo scavo, Bonnefanten Museum (1), pozzo sacro di Santa Cristina a Oristano (2), pozzo sacro di Predio Canopoli a Perfugas (3)



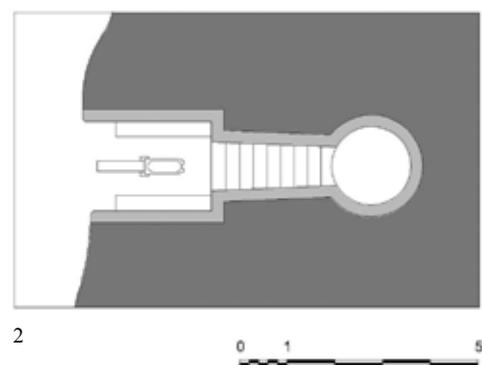
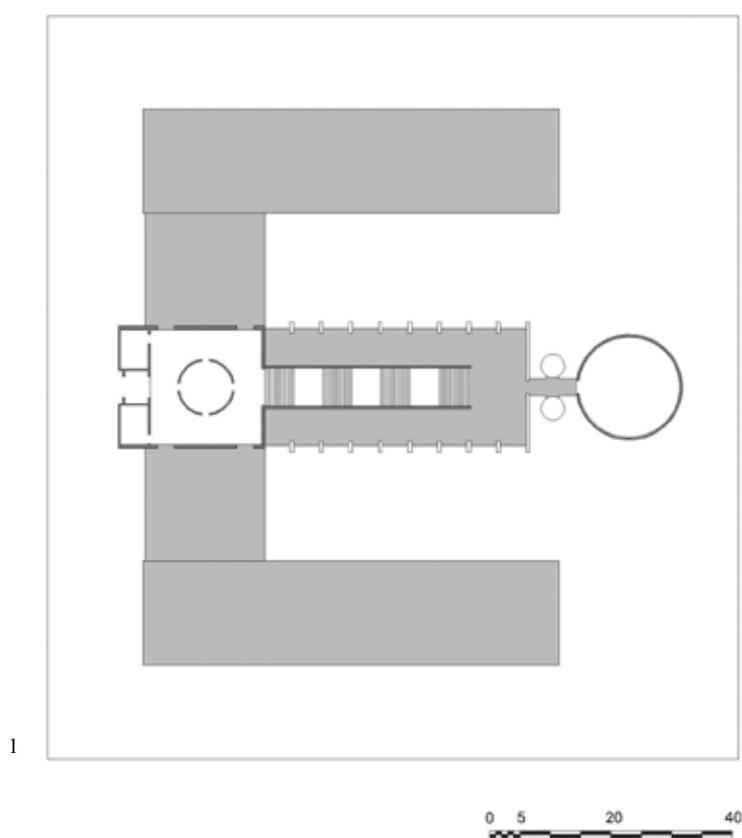
*come nel mausoleo della Dulwich Gallery di John Soane o nel cenotafio di Newton di Etienne Louis Boullée*¹¹

In linea con quanto descritto, se poniamo in parallelo la planimetria del progetto per il Museo Bonnefanten, in cui si evidenzia come il disegno si fondi sulla sequenza ingresso-scala-rotonda, con il rilievo del pozzo sacro nuragico di Predio Canopoli a Pérugas (età del bronzo) (Tav. III), riusciamo a leggere una corrispondenza diretta tra gli elementi della composizione. E' significativo notare come il rapporto tra gli elementi che costituiscono i resti archeologici in questione si basi essenzialmente su un sistema additivo di oggetti in sé formalmente identificabili: la sala d'ingresso a pianta quadrangolare, la scala-percorso longitudinale, la sala terminale a pianta circolare voltata.

Nel caso specifico il pozzo sacro si compone di una stanza di ingresso di forma rettangolare, al cui centro è posto un altare. La presenza centrale dell'altare è significativa: nel museo Bonnefanten la sala di ingresso di forma quadrata focalizza l'attenzione nel baricentro mediante un setto che definisce uno spazio di forma circolare. Una situazione analoga si verifica nei resti del pozzo sacro dove l'altare catalizza l'attenzione del visitatore contribuendo a rafforzare il carattere di centralità dello spazio. Sia nell'archeologia che nel progetto di Rossi la scala rappresenta l'elemento di connessione verticale che, nel caso del museo è ascensionale mentre nella soluzione archeologica determina è discendente. Se a livello formale discesa e risalita sembrano determinare soluzioni apparentemente antitetiche opponendo tra loro le categorie luce\ascensione contro buio\discesa, in realtà quello che conta davvero nel complesso della composizione è il movimento verticale, che sottende un significato sacrale. Ovviamente il significato varia se la parabola è ascendente o discendente, ma se analizziamo la questione è chiaro che entrambe le architetture suggeriscono una connessione con il divino, con il trascendente.

Ancora questo pozzo sacro di Santa Cristina di cui credo di aver già parlato in questi miei quaderni. Esso stava come una presenza antica, tanto antica da essere futura, perché non si sa se

¹¹ Luca Basso Peressut, *Maastricht/Berlino: i luoghi del museo nell'architettura di Aldo Rossi*, in Salvatore Farinato (a cura di), *Per Aldo Rossi*, Venezia, Marsilio Editori, 1998, p. 71.



Tav. III Sequenza compositiva basata sulla successione di quadrato - percorso lineare - cerchio, Bonnefanten Museum (1), pozzo sacro di Predio Canopoli a Perfugas (2)

dettata da quale perfezione di mente, di macchina o di sapienza. E il contrasto con la natura perché il taglio della pietra sembra di un'altra civiltà. Sono sempre affascinato da questo sistema di discesa mediante scale per entrare in uno spazio che è illuminato dalla luce zenitale. E qui è il rapporto tra il cielo e l'acqua, così vi deve essere un giorno nell'anno in cui la luce entra perpendicolarmente nel cono e nell'acqua. Anche la struttura dei nuraghi ha questo entrare dall'alto che mi impressiona. Ma il pozzo sacro è legato alle miniere del sale o Catedral del Cristo vicino a Bogotà, con questo cono di luce che attraversa la terra e rende la luce così preziosa.

*Dovremmo studiare meglio queste cose e sono sorpreso dalle civiltà preclassiche da cui sono stato affascinato ma anche spaventato o timoroso*¹²

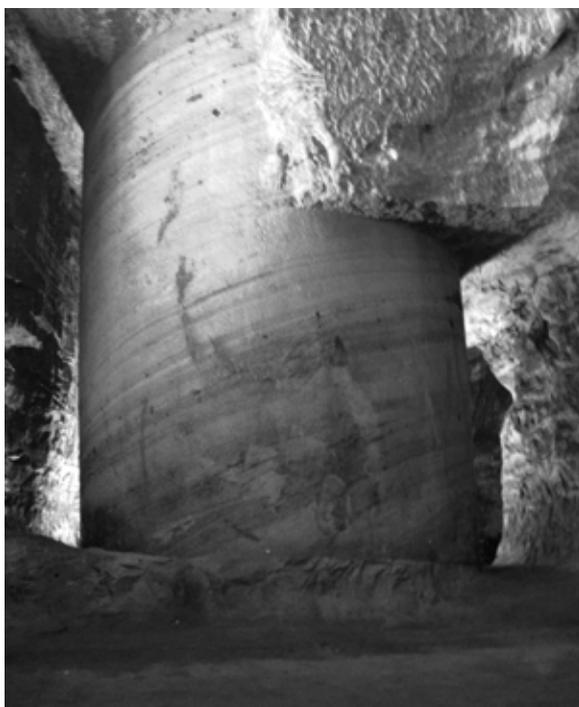
Nel caso dei culti arcaici il divino era idealmente situato nel sottosuolo e il ricongiungimento con la "Madre Terra" rappresentava il momento finale dell'esistenza mortale.

Con l'avvento del culto Cristiano si determinò un ribaltamento della situazione preesistente e la Divinità trovò collocazione, nel sentire comune, oltre il livello terrestre: in cielo.

In questa interpretazione del culto cristiano si può individuare la tendenza, nella cultura architettonica sacrale degli ultimi due millenni, ad una verticalità ascendente, senza dimenticare però che il legame verticalità\trascendenza divina costituì un principio consolidato a partire dalla preistoria.

Una situazione simile a livello compositivo a quella analizzata si verifica nella sequenza sacrario - ossari - fossa comune del Cimitero San Cataldo di Modena. A scale differenti si ripetono sequenze spaziali simili, tutte basate su un'assialità principale che porta da un ambiente quadrangolare d'ingresso ad un ambiente di forma circolare caratterizzato da un'apertura in direzione del cielo. In questo caso però i rapporti spaziali tra gli elementi non presuppongono lo scavo all'interno di un più ampio volume costruito. Tutti i volumi geometrici si confrontano sullo stesso piano, in una relazione dialettica. Il riferimento archeologico è in questo caso alla tomba della Montagnola di Sesto Fiorentino del settimo secolo avanti Cristo (Tav IV). Pur mancando di un atrio di ingresso a pianta quadrangolare, essa presenta due significative estensioni laterali che anticipano la conclusione del percorso

¹² Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 33, op. cit.



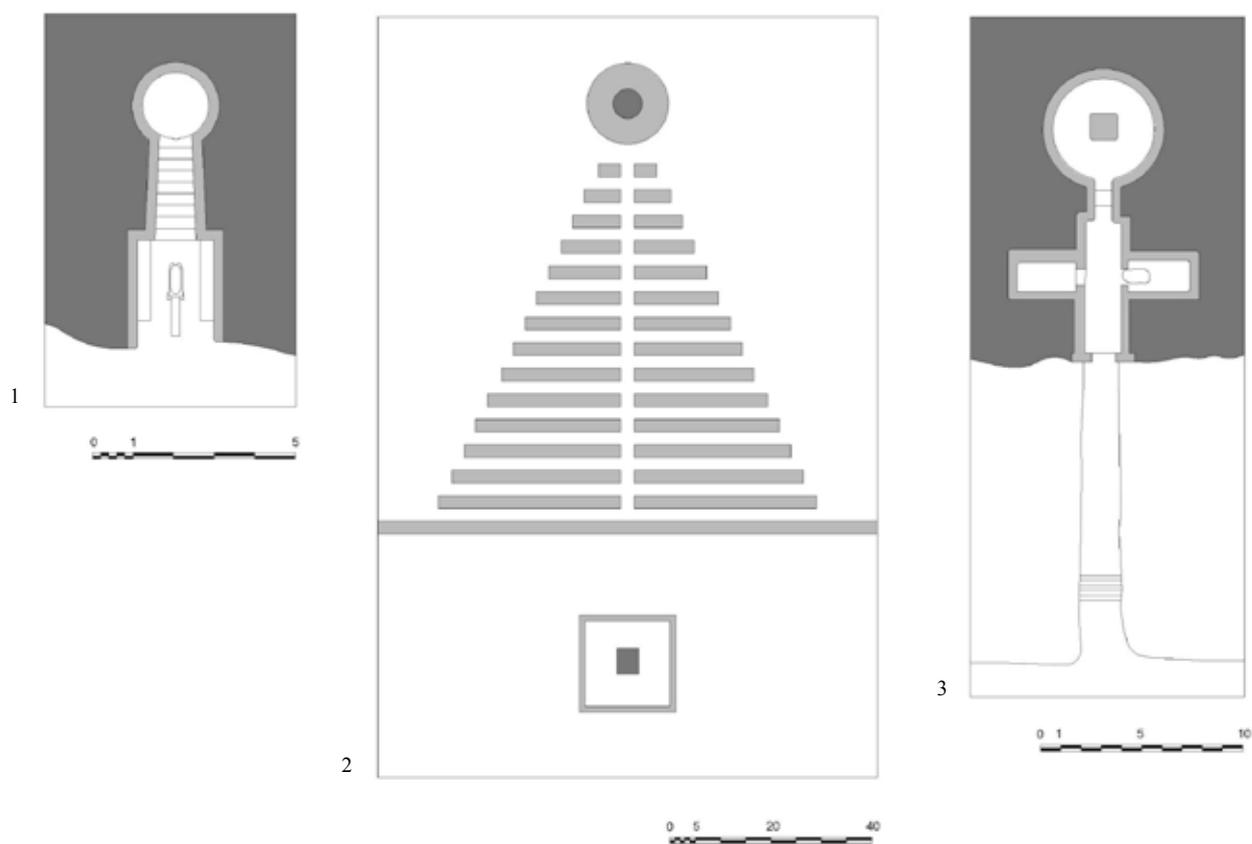
4. Catedral del Cristo, Bogotá

sacrale nella sala voltata finale. Queste sale non costituiscono l'estensione successiva di una prima realizzazione basata su testa ed un elemento di spina longitudinale, ma secondo le indagini archeologiche svolte costituiscono parte integrante della spazio sacro. I bracci laterali vennero realizzati contestualmente al sistema percorso centrale-sala terminale, ma si pongono in relazione gerarchica rispetto alla spina longitudinale che è il vero asse di simmetria della composizione. Se osserviamo la planimetria del progetto per gli ossari del cimitero di Modena, è semplice assimilare la composizione precedentemente descritta con il sistema basato su asse centrale e corpi perpendicolari che si vanno ad innestare sull'asse principale. Anche qui è stabilita una gerarchia tra gli elementi: le stecche planimetricamente più lunghe, poste in prossimità del grande cubo-sacrario, presentano un'altezza inferiore rispetto a quelle che maggiormente si avvicinano al grande cono-fossa comune. A loro volta queste ultime sono più corte ed il sistema genera, sia in pianta che in alzato, una forma triangolare. Senza entrare in questioni che potrebbero distogliere l'attenzione dal tema centrale è necessario qui ricordare che il simbolismo universale del triangolo si ritrova in tutte le tradizioni e rappresenta la manifestazione del ritorno all'unità primordiale.

Esso esprimeva sia l'idea della divinità, riscontrabile nella simbologia della trinità, sia l'idea dell'ascesi dell'uomo verso la trascendenza divina, l'Universale, quindi il microcosmo che si innalza verso un macrocosmo e viceversa, cioè la protezione Divina verso l'umanità e la natura.

Rossi rileva all'interno dei suoi quaderni di appunti il profondo significato simbolico rappresentato dalla sequenza formale in questione ¹³. Se osserviamo la sezione trasversale della tomba della Montagnola si può rilevare che la copertura del percorso di distribuzione longitudinale è di forma triangolare. La spiegazione tecnica della forma nasce senza dubbio dal fatto che i sistemi di copertura non erano ancora talmente sviluppati da consentire di realizzare volte circolari sul percorso centrale. Ciò non toglie che nel tempo la forma triangolare, espressa in modi anche molto

¹³ *“Il triangolo è la legge naturale fissa e inalterabile da cui nascono tutte le forme. Il quadrato è la prima forma che esso genera. Un quadrato è un triangolo raddoppiato. Questo processo di duplicazione procede all'infinito e abbiamo la molteplicità delle cose, compreso l'uomo.”* Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 6, op. cit.



Tav. IV Sequenza compositiva basata sulla successione di quadrato - percorso lineare - cerchio, pozzo sacro di Predio Canopoli a Perfugas (1), Cimitero San Cataldo a Modena (2), tomba della montagnola a Sesto Fiorentino (3)

differenti, abbia acquisito e mantenuto un significato sacrale che ha continuato ad esercitare un'influenza costante nella civiltà occidentale sino ai giorni nostri.

Si pensi per esempio al tumulo di Adolf Loos¹⁴ ed alla reazione che la sua forma determina in chi lo osserva. Il collegamento tra il carattere primordiale e magmatico delle viscere della terra e l'eterea astrazione della volta celeste è stato demandato per tempi lunghissimi alla forma triangolare che ha saputo declinarsi in soluzioni e scale anche molto differenti, si pensi alle piramidi Egizie o alle architetture "parlanti" degli architetti rivoluzionari francesi di fine settecento¹⁵.

Architetture ipogee

Cimitero di Modena¹⁶ e progetto per l'area di monte Echia a Napoli¹⁷

Gli elementi della composizione dei progetti considerati non solo trovano una relazione con l'archetipo archeologico, ma istituiscono essi stessi una relazione diretta col terreno, all'interno del quale scavano per individuare spazi significativi. Il rapporto dialettico tra elementi fuori terra ed il vuoto dello scavo risulta evidente nei volumi geometrici del Cimitero di Modena.

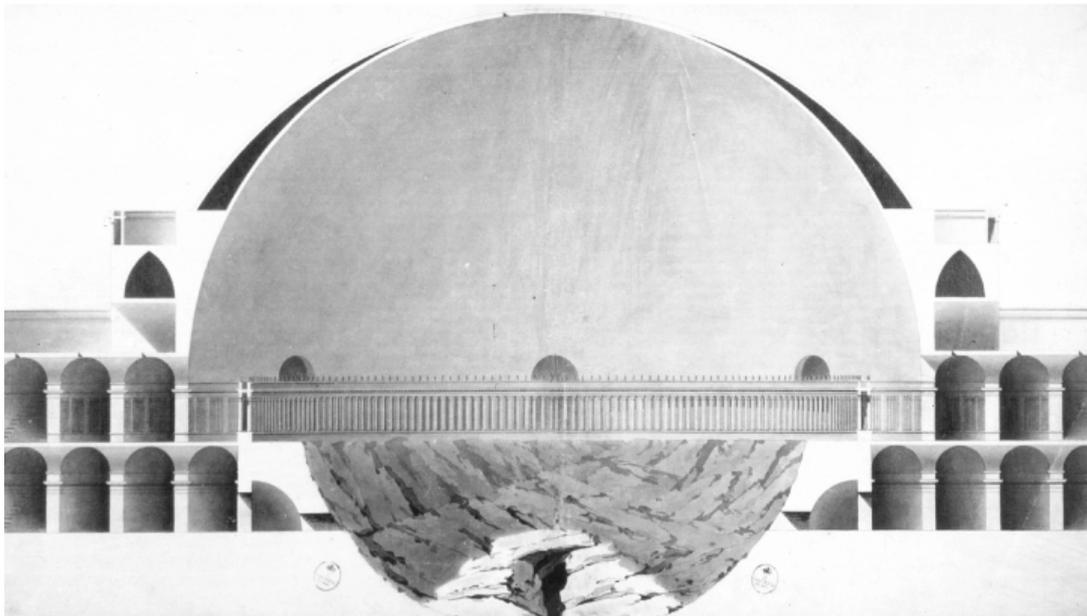
Il cubo ed il cono non presentano una relazione distratta rispetto alla superficie del suolo ma, almeno nella prima stesura di progetto, entrano in profondità nel terreno sino a cogliere il senso sotterraneo ed originario dell'inumazione. Non si tratta qui di corpi e spazi di servizio che per necessità distributiva

14 "e se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura." Adolph Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972. Si veda inoltre Marco Biraghi, *Das ist Architektur. Da Adolf Loos a Aldo Rossi*, in Annalisa Trentin (a cura di), *La Lezione di Aldo Rossi*, Bononia University Press, Bologna, 2008, p. 60.

15 Emil Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari. Boullée Ledoux Lequeu*, Franco Angeli, Milano, 1976.

16 Cimitero San Cataldo a Modena, Aldo Rossi con G. Braghieri, Modena, 1971.

17 Concorso per il laboratorio internazionale "Napoli Sotterranea", Aldo Rossi con S. Fera, Napoli, 1988.



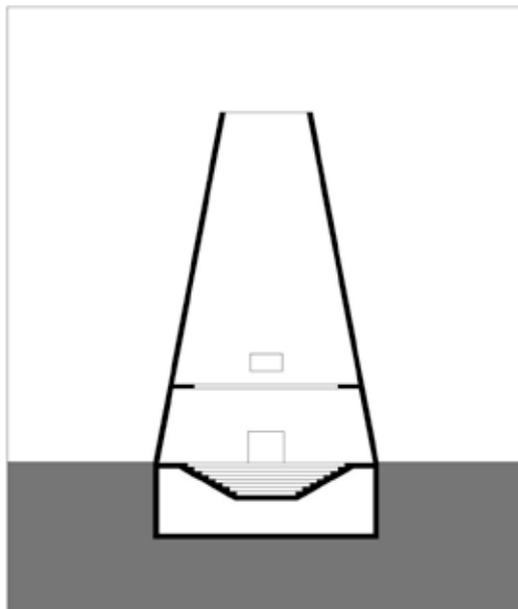
5. Etienne Louis Boullée, Tempio della ragione, 1793

vengono relegati ad un piano esternamente invisibile, ma di veri e propri spazi sacrali, il cui senso è reso ancor più drammatico dall'assenza di luce nella cavità in cui sono scavati, in linea con l'idea del rapporto "cantina-soffitta" postulata dal filosofo Gaston Bachelard. Vittorio Gregotti descrive in modo incisivo il significato che il rapporto suolo-costruzione da sempre riveste nella definizione del progetto d'architettura e individua in questa relazione uno dei riferimenti più significativi del costruire contemporaneo¹⁸. Nello stesso articolo si sottolinea come neppure il Movimento Moderno non abbia potuto fare a meno di confrontarsi col piano di appoggio, definendo un nuovo tipo di rapporto col suolo. E' questo un aspetto significativo all'interno della presente trattazione poiché chiarifica le motivazioni per cui a partire dalla modernità si sia determinato un distacco dal suolo prima soltanto teorico e poi, grazie all'avvento di nuove tecnologie, anche fisico.

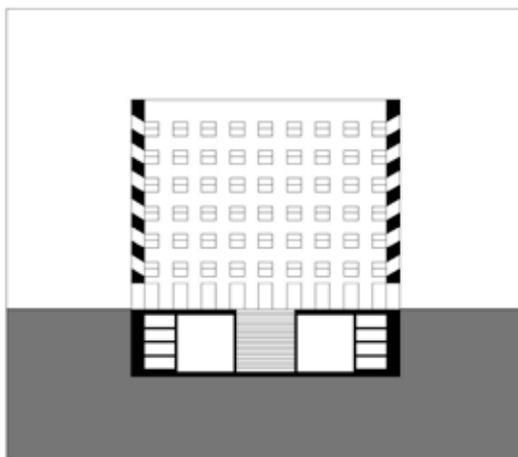
L'architettura di Rossi, con riferimento specifico al progetto di Modena, scende nel suolo caricandosi dell'angoscia che esso rappresenta, nel tentativo di conferire drammaticità al tema della morte. Il senso del lutto è reso ancora più incisivo dall'apertura dei volumi geometrici verso il cielo, eterno contraltare del suolo. Come nel Tempio della Ragione di Boullée, all'interno del cubo-sacrario del cimitero di Modena (Tav. V, 2) le due antitetiche condizioni dell'esistenza umana si trovano a diretto confronto. L'uomo si trova ancora una volta a vivere in una condizione che lo vede strettamente radicato al suolo, ma desideroso di elevarsi oltre esso. L'uomo di Rossi esattamente come quello di Boullée si trova tra cielo e terra, in quel limbo che l'umana esistenza

18 *"Nell'operare dell'architetto la fondazione è, nel modo più evidente, il principio, nascosto quasi sempre all'occhio di chi ammira e di chi usa l'architettura, principio su cui ogni cosa consiste, è appoggiata ed è in grado di durare. Ma quella superficie, prima e segreta, di contatto con il terreno, di appoggio, di connessione che distribuisce forze e carichi disperdendoli nel terreno, è anch'essa il risultato di un progetto. In qualche modo la fondazione non è un punto di partenza ma il prodotto di un processo di volontà, di una ricerca di compatibilità e dialogo; è forma dell'interrogazione intorno alle possibilità di un esistente di accogliere e sostenere modificandosi.*

Il progetto si propone quindi dal suo inizio, sin dalle sue fondazioni, come costituzione di un piano su cui si organizzano le interrogazioni ed i confronti, un piano da cui prende forma l'architettura." Vittorio Gregotti, *Fondazioni*, in "Casabella", n. 628, novembre 1995.



1



2

Tav. V Spazio sacrale interrato nel progetto del cimitero San Cataldo a Modena, Fossa comune (1), Sacristia (2)

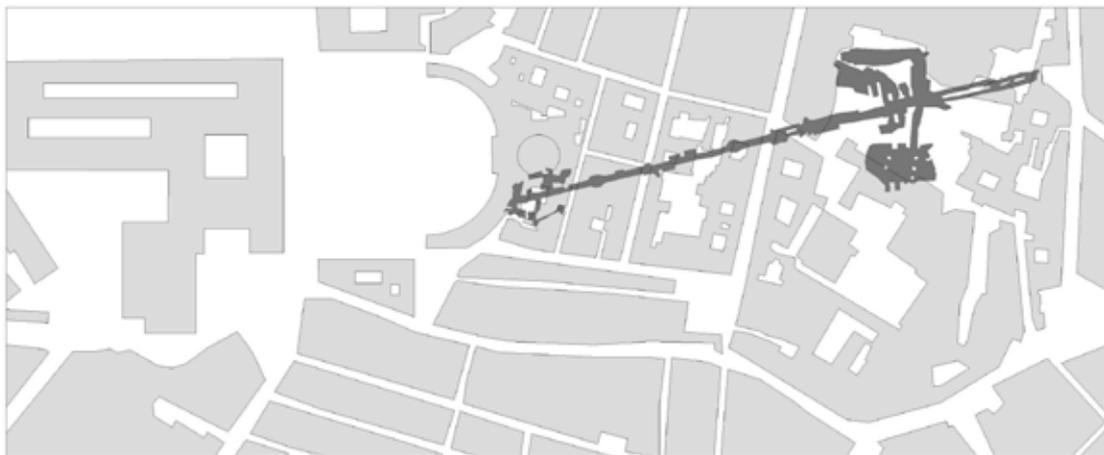
rappresenta. Gli stessi colombari sotterranei del cimitero di Modena, nella stesura originale del progetto, non costituiscono altro che una trasfigurazione della città sopra terra, con le proprie strade, i percorsi e gli affacci degli edifici sulle vie. In questo caso viene negato qualsiasi rapporto tra mondo superiore ed inferiore, ed i colombari, come veri e propri quartieri scavano lo spazio ipogeo, definendo una serie di quadre sotterranee, spazi di una città nascosta. Aldo Rossi va in questo senso molto oltre le asettiche prescrizioni dell'architettura Moderna, che dichiaravano la rinuncia al rapporto diretto col suolo in virtù di ipotetiche migliori condizioni di vita ed igiene, ed individua nel sottosuolo un nuovo locus, lo spazio di un'architettura profonda, lontana dal frastuono della città contemporanea, un'architettura della memoria. Nella storia recente delle città ciò che si trova al di sotto della quota di calpestio raramente è stato oggetto di un pensiero figurativo. Testimonianza di questa relazione tra sopra e sotto, concepiti come entità distanti e separate ad un'unica entità urbana, è la riflessione sviluppata da Aldo Rossi, invitato nel 1987 a elaborare un progetto per il sottosuolo di Napoli, in occasione del laboratorio internazionale "Napoli sotterranea"¹⁹.

Tra le città la cui radiografia è più straordinaria non può che emergere la più straordinaria delle città: Napoli. Quale altra città può avere mantenuto il senso dell'"antro", questo luogo umbratile e misterioso, sinistro e divino? Questo concetto della radiografia urbana è nato, non come invenzione poetica (e se poi si trasforma in tale cominceranno a comparire segni di architettura), ma quando, con Stefano Fera, ci chiedevamo il perché di questo progetto "Napoli Sotterranea".

E non nascondo da parte mia una certa insofferenza, come se i problemi stessero altrove, più importanti e in tante altre cose che non coincidevano con il sotterraneo. Ma anche cominciamo a vedere che non si può conoscere la città senza le sue sezioni, e come la vita di queste sezioni sia alternativa²⁰

¹⁹ Il laboratorio vide protagonisti oltre ad Aldo Rossi anche Carlo Aymonino, Oriol Bohigas, Mario Botta, Manuel de Solà-Morales, Paolo Portoghesi e Marco Zanuso.

²⁰ Aldo Rossi, *Progetto per l'area di Monte Echia*, in Vittorio Magnago Lampugnani (a cura di), *Sotto Napoli. Idee per la città sotterranea*, Electa, Milano, 1988, p. 98.



1



2

Tav. VI Laboratorio Internazionale "Napoli Sotterranea",
Stato di fatto (1), Progetto di Aldo Rossi (2)

La riflessione di Rossi va oltre la semplice osservazione oggettiva della realtà urbana, ed avvicinandosi al tema del sottosuolo inizia a percepire l'importanza di una lettura della città non soltanto "superiore", ma come elemento complesso, dalle molteplici sfaccettature spesso invisibili in superficie. L'interpretazione poetica che costituisce parte integrale del suo bagaglio culturale aiuta Rossi a penetrare profondamente le questioni indagate, spingendo l'architetto ad interrogarsi sul significato della città sotterranea e sulle sue implicazioni rispetto alla città fuori terra.

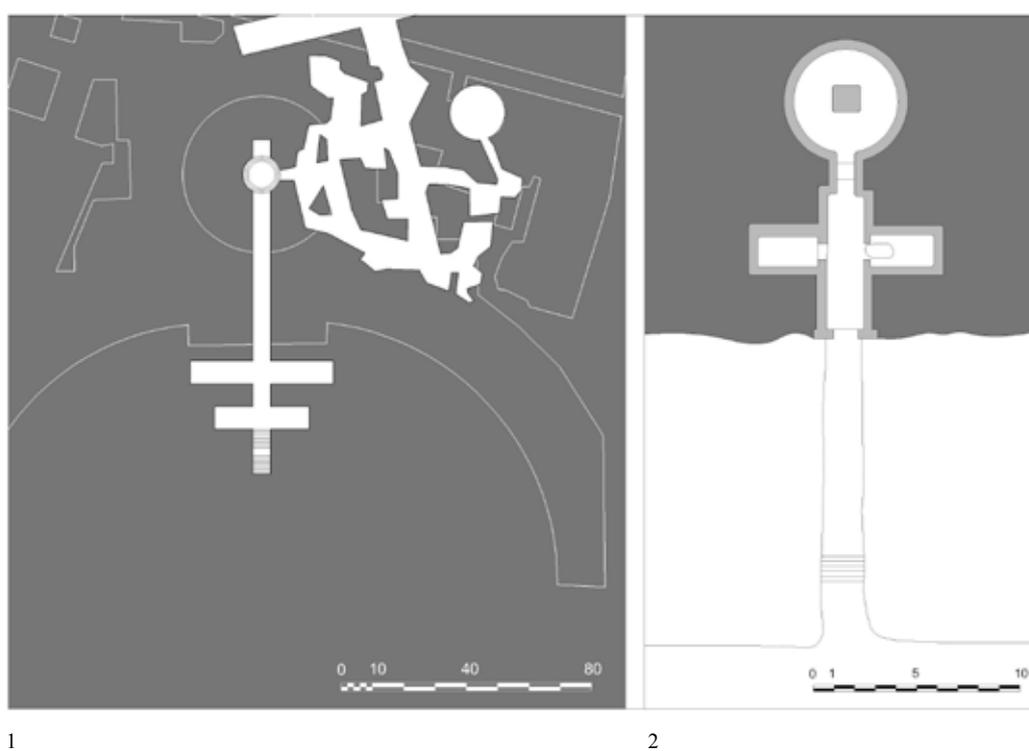
(...) E prima di vedere queste grotte, antri, anfratti, cave, ancora meno sapevamo di Napoli e di questa sua bellezza; bellezza di storia e di costruzione, e certamente di altre cose.

*Credo che ora si possa più positivamente dire che cosa è questo progetto e per prima cosa dire sì, che esso è un progetto. Non un progetto che si misura nei suoi elaborati che sono piuttosto tracce, indirizzi, sentieri. Il progetto esprime la coscienza che questa città sotterranea fa parte intima dell'altra città e che sarebbe inutile e sciocco scoprirne una qualche funzionalità immediata, infrastrutturale o turistica che sia*²¹

Il progetto per l'area di Monte Echia a Napoli costituisce per Aldo Rossi una sorta di disvelamento del significato nascosto di città; si tratta in questo caso di una soluzione in cui i volumi risultano scavati nel suolo. Secondo l'autentico senso del termine stereotomia lo spazio del progetto, quando non si presenti già scavato da antichi predecessori, viene prodotto attraverso un lavoro opposto alla costruzione. Invece di aggiungere volume Rossi sceglie di togliere al fine di generare nuovi spazi nel sottosuolo Napoletano, che già presenta gallerie e anfratti segreti. Entra qui in gioco la tematica osteologica, aspetto caratteristico dell'opera di Rossi, presente in molti suoi schizzi.

In questo caso però, contrariamente a quanto avveniva in altri progetti come per il Cimitero San Cataldo, la scuola elementare di Fagnano Olona o l'allestimento per la XV Triennale di Milano, la traduzione della forma osteologica avviene in negativo e costituisce la vera e propria spina dorsale della città, estendendosi lungo un percorso sotterraneo che si sviluppa da via Domenico Morelli sino al cuore pulsante della città: Piazza del Plebiscito. Il progetto è qui costituito da un percorso

21 Ibidem.



1

2

Tav. VII Confronto in pianta tra sequenze spaziali, Progetto di Aldo Rossi per uscita su piazza del Plebiscito a Napoli (1), Tomba della Montagnola a Sesto Fiorentino (2)

all'interno dell'architettura, delle membra urbane. Rossi decide di aggiungere nuove gallerie a quelle esistenti non certo per il desiderio di lasciare a tutti i costi una firma ma per consentire una migliore lettura delle tracce presenti.

Così il disegno non s'insinua, né ripercorre la topografia urbana, ma piuttosto, come si vede dal modello, la precipita, quasi per un brusco passaggio di stato fisico della materia. Quella materia che per sua addizione e sottrazione indica la genesi e lo sviluppo osteologico della città. Ed è questa complessità dello scheletro urbano che è bene salvaguardare da medici troppo maneschi o da amministratori troppo brillanti: certo, qualche operazione di igiene civica, una maggiore comprensione di queste strade sotterranee anche nei loro aspetti di ingegneria conservativa e per ora poco altro. Così gli accessi alla galleria, da via Morelli o da Piazza del Plebiscito, l'escavazione di nuove ramificazioni e nuovi ipogei, altro non sono che tracce per una migliore individuazione di quanto già esiste. Ciò che conta è che questo progetto, nella sua complessità, ha trovato un altro pezzo della grande costruzione urbana. Ed è un buon risultato.

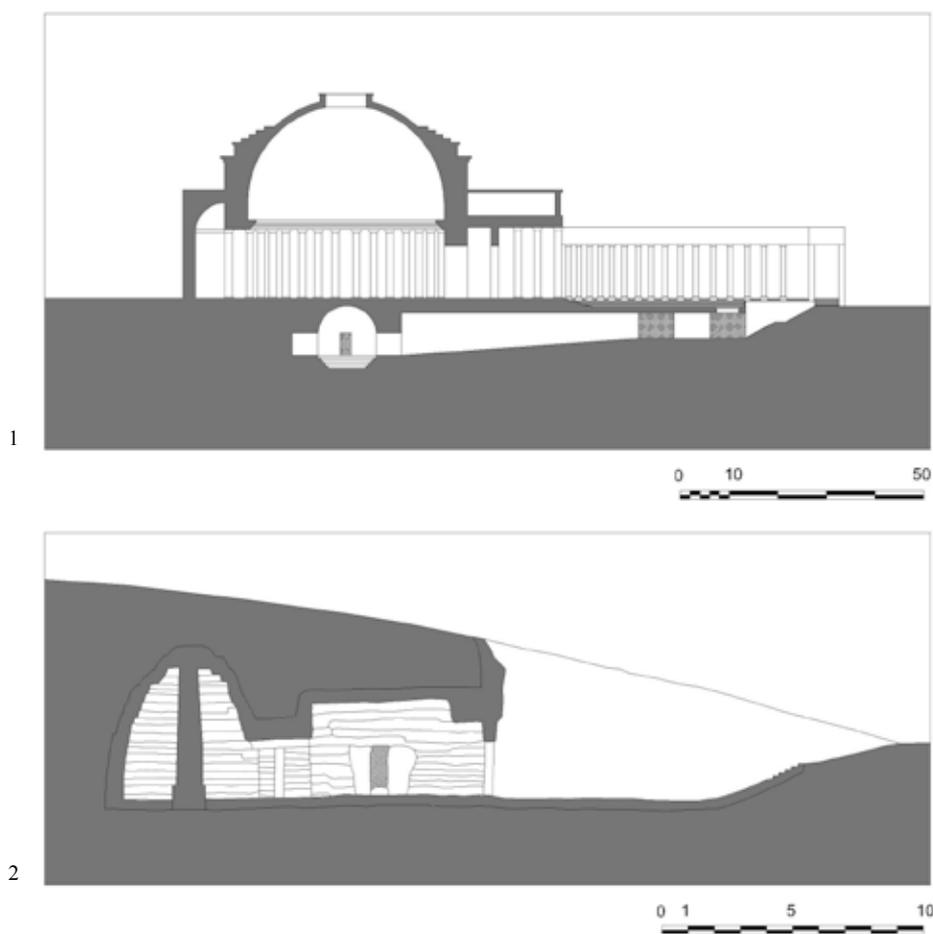
Il plastico di progetto chiarisce con estrema evidenza il distacco formale esistente tra il sopra ed il sotto ²².

Il rapporto che si stabilisce tra i due piani non è dunque di giustapposizione, ma di complementarità secondo l'interpretazione di Rossi, che ritiene di poter cogliere il vero significato della città superiore solo conoscendo ciò che si trova sotto la quota zero. La sezione della parte di progetto relativa a Piazza del Plebiscito mostra chiaramente come Rossi, pur negando nella relazione di progetto una corrispondenza diretta tra le due città, vada a cercare un riscontro formale ed assiale rispetto alle preesistenze in superficie.

L'ultimo tratto rettilineo di gallerie che fuoriesce al centro di Piazza Plebiscito infatti non costituisce parte dei percorsi preesistenti, ma viene progettato da Rossi che ricerca chiaramente un'assialità rispetto ai bracci colonnati della piazza Partenopea.

L'archeologo che ricostruisce una città o un'opera distrutta (compie, percorre) con più facilità e più certezza (in modo più manifesto) il percorso dell'architetto. Egli riconosce in base a

22 *ivi*, pp. 102-103.

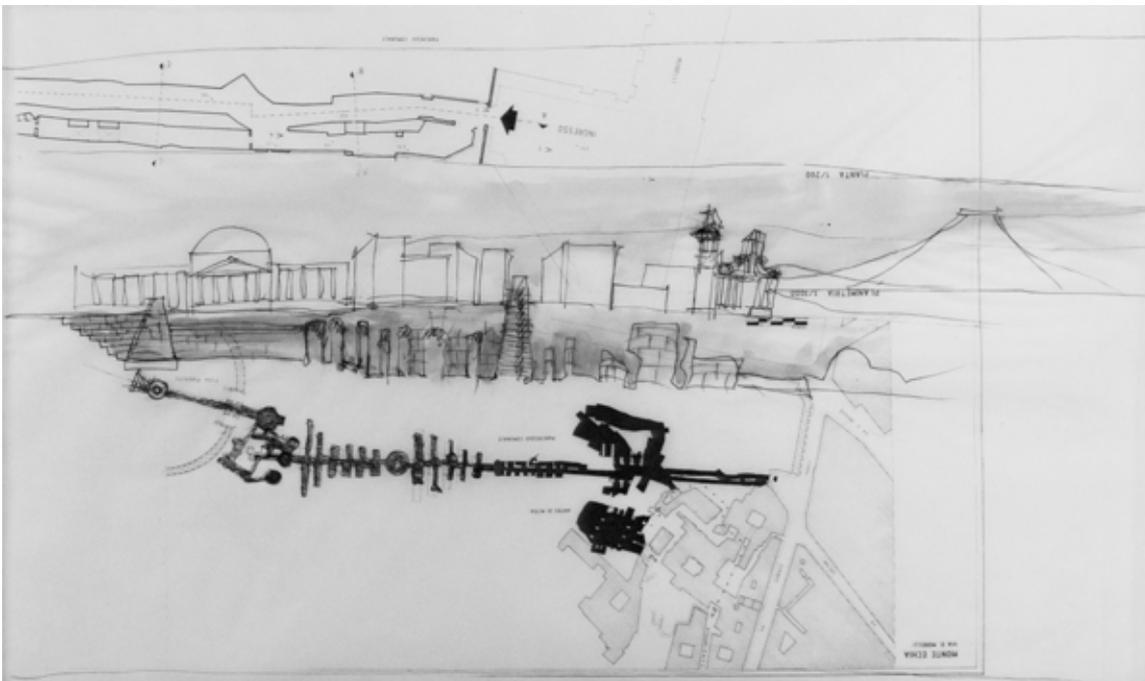


Tav. VIII Confronto in sezione tra sequenze spaziali, Progetto di Aldo Rossi per uscita su piazza del Plebiscito a Napoli (1), Tomba della Montagnola a Sesto Fiorentino (2)

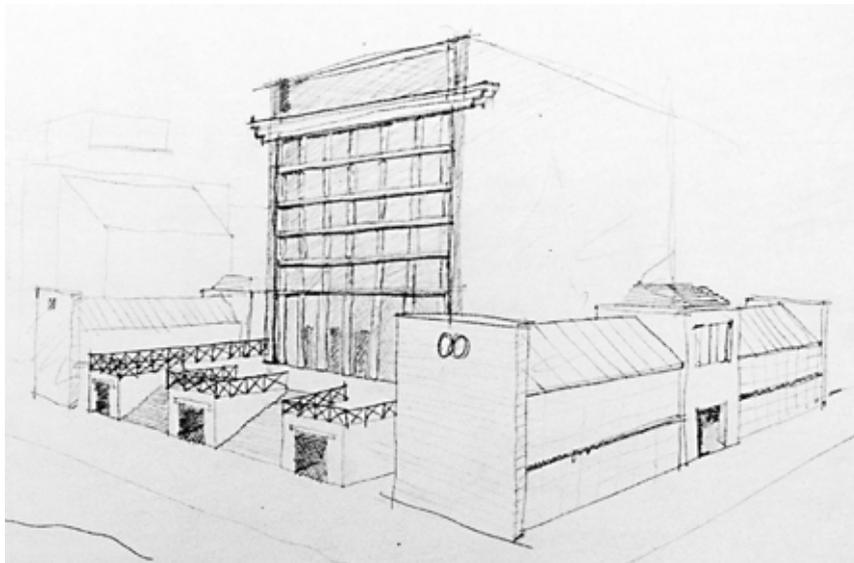
*delle leggi le operazioni che deve eseguire, anche l'architetto conosce queste operazioni, ma le scelte che deve compiere sono estremamente più impegnative. Possiede dei materiali, conosce l'uso e il luogo, ma non sa riferirsi ad una forma; intendo una forma tipologica. Egli deve invece assolutamente partire dalla forma, questo è il suo riferimento. Perché la forma stabilita permetterà solo di esprimere completamente il resto. L'architettura è più forte dell'uso nella forma non nella fruizione; la distribuzione non ha valore*²³.

La relazione di scambio tra i due piani della città è rafforzata dalla scelta di porre una sala a pianta circolare voltata esattamente sotto il centro della Basilica di San Francesco di Paola. Quest'ultima è caratterizzata da un'imponente copertura emisferica che risulta sfondata da un oculo centrale. Il rapporto che si genera tra la sala circolare ipogea progettata da Rossi e la grande sala superiore è inevitabilmente dialettico e sottolinea ancora una volta l'antitetico legame tra cielo e terra, parti avverse di un sistema unitario che segue le medesime regole in un gioco di ribaltamento dei piani. Se osserviamo la planimetria del tratto finale possiamo inoltre notare come l'articolazione ingresso - percorso principale - sala circolare tenda a ripetersi nuovamente, ricalcando lo schema relativo al sito archeologico della Montagnola a Sesto Fiorentino. Come per il Cimitero San Cataldo a Modena, anche a Napoli sono presenti, perpendicolarmente rispetto all'asse principale, una serie di percorsi secondari, che sottolineano in modo evidente il riferimento ad un archetipo comune, che nell'opera di Rossi tende a mostrarsi ripetutamente. Si potrebbe giungere dunque ad affermare che attraverso il rapporto con il suolo, mediato dal riferimento archeologico o da un contatto stereotomico col terreno, l'architettura di Rossi arricchisca le forme codificate della storia e studiate attraverso la lente tipologica, di una spazialità che da sempre appartiene all'uomo, e che in modo quasi automatico è stata ripresa dall'architetto e trasposta sia in ambito ipogeo che in progetti fuori terra.

²³ Aldo Rossi, *II*, in Gianni Braghieri, Francesco Saverio Fera, Giovanni Leoni e Gino Malacarne (a cura di), *Architettura 18. Aldo Rossi inediti*, Il Vicolo, Cesena, 2005, p.23.



6. Aldo Rossi, Schizzo di progetto per il laboratorio Internazionale "Napoli Sotterranea"



7. Aldo Rossi, Disegno prospettico preliminare per Hotel *Il Palazzo* a Fukuoka

V Il basamento

Salita la scala esterna del piedistallo, la ripida ascensione all'interno del corpo rivela la struttura muraria e le saldature delle grosse lamiera. Infine la testa è un interno-esterno: dagli occhi del santo il paesaggio del lago acquista contorni infiniti, come un osservatorio celeste ²⁴.

Il San Carlone di Arona è per Rossi depositario di molteplici significati: macchina della memoria, oggetto che ricorda l'infanzia. La risalita al culmine del monumento parte dal basamento murario e porta il visitatore verso un punto di arrivo sopraelevato, che si confronta direttamente con lo spazio infinito e rarefatto della volta celeste. Rossi paragona il San Carlone a una locomotiva, un carro armato fermo. Nel rapporto tra l'immobile basamento, sterotomico blocco di pietra che si adatta alla condizione naturale, e la statua del Santo, abile lavoro di carpenteria metallica, si stabilisce una relazione simile al rapporto di giustapposizione tra elementi metallici e parti murarie delle architetture di Rossi. Il basamento di solida pietra diviene quasi estensione naturale del terreno mentre la struttura in carpenteria metallica che sostiene la forma del Santo esprime l'artificio dell'uomo, istituendo una contrapposizione naturale-artificiale che sin dal Rinascimento appartiene all'espressione architettonica. Da tempi remoti l'architettura vede tradizionalmente affrontarsi due modelli primitivi che trovano nel dualismo naturale - artificiale una relazione significativa ed antitetica. L'antitesi che si stabilisce tra queste visioni contrapposte trova traduzione nel dualismo grotta – capanna, ossia nelle due primitive forme dell'abitare. La prima è inevitabilmente legata al suolo ed alla modellazione della roccia, mentre la seconda si esprime attraverso forme studiate per meglio rispondere alle necessità dell'uomo ²⁵.

²⁴ Aldo Rossi, *Scientific Autobiography*, Mit Press, Cambridge, Mass. 1982 (ed. italiana, *Autobiografia Scientifica*, Pratiche edizioni, Parma, 1990). op. cit., p. 21.

²⁵ “La capanna, prodotto artificiale della ragione, intervenuta su una condizione naturale per modificarla, rendendola disponibile alle esigenze e agli spostamenti, viene così anteposta alla grotta, abitazione radicata al sito, oggetto di una scelta istintuale che riconosce in una spontanea tettonica la condizione elementare dell'architettura. Se una diversa fortuna critica ha attribuito solo al modello culturale della capanna la proprietà di generare

L'opera umana, trasfigurata in forme naturali attraverso l'abilità

una catena di mimesi, e dunque di architetture, l'origine oscura della grotta accompagnerà costantemente la riflessione disciplinare in quelle parti dell'edificio non deputate a scopi rappresentativi, il basamento o supporto della costruzione, nelle quali si allenta la cesura razionale. Pur confinata in questa posizione secondaria, la grotta-basamento continua dunque ad affiorare quale idea di architettura laddove il momento espressivo fa appello a tutte le risorse della memoria, anche a quelle più recondite, apparentemente sepolte al di sotto di secoli di costruzione. Così sarà dal XIV secolo in poi, in seguito alla rinata attenzione teorica per l'uomo e per il suo ambiente, che gli interessi di architetti e trattatisti si amplieranno alle opere puramente naturali. E sarà Leon Battista Alberti il primo a rivalutare le forme casuali della natura e, in chiave mimetica, a porle quale principio delle arti. In questo periodo nasce pure l'esigenza di un nuovo tipo edilizio: l'abitazione del Signore. La sua potenza lo rende simile a una divinità in Terra: la sua casa dovrà rassomigliare alla casa degli dei. Immediati, dunque, i riferimenti ideali e morfologici alla grotta, casa della divinità del Tartaro, e al tempio, casa della divinità dell'Olimpo: l'una legata al mondo della natura e alle sue leggi di gravità, di peso, di robustezza; l'altra, al contrario, legata al mondo del soprannaturale e alle sue leggi di astrazione celeste, di purezza, di leggerezza. Così l'aspirazione dell'uomo a risollevarsi dalla propria condizione originale, peccaminosa, per guadagnare uno stato divino, superiore, si identifica con il tema principale dell'architettura: l'opposizione di materia e forma. La materia è pesante e vuole estendersi al suolo; la forma è la forza che reagisce. Il nuovo tipo di abitazione, richiesto dalle esigenze del dio-Signore, è definito. Il palazzo prevede una sovrapposizione di parti, simboliche per eccellenza: la casa del dio inferiore, il basamento, e la casa del dio superiore, il piano nobile. Questa idea di sovrapposizione viene sperimentata a cominciare dai palazzi fiorentini di Filippo Brunelleschi, che propongono un unico blocco, isolato, in cui si identificano chiaramente le parti sovrapposte. Ma tale prototipo progettuale diviene una vera e propria tipologia codificata, fortemente referenziata, solo con Raffaello (palazzo Caprini, Palazzo Alberini) e, più ancora, in pieno manierismo, con Giulio Romano. In questa nuova tipologia ogni elemento si formalizza chiaramente e si propone con un suo preciso significato sia simbolico sia strutturale. Dal basso verso l'alto, dal sottosuolo al cielo: il palazzo diventa inequivocabilmente il luogo simbolico del passaggio dalla natura all'artificio. A Roma, a palazzo Maccarani, Giulio Romano la esplica compiutamente. L'idea della grotta si formalizza al piano terra in un basamento rustico fatto di grandi pietre solo sbazzate, in alcuni punti anche sconnesse: le caratteristiche naturali sono simili a quelle della roccia emergente con i suoi anfratti. La fascia mediana, subito sopra al basamento, è caratterizzata da un ordine binato di lesene con sottocornici tuscaniche: l'origine antropomorfa di questo elemento architettonico segnala immediatamente il luogo della casa dell'uomo. In alto, nel piano attico, scompare qualsiasi elemento naturalistico e antropomorfo: qui, lontano dalla terra, le strutture si liberano da qualsiasi funzione pratica, dove non regna nessuna legge di gravità dove tutto è ricondotto all'essenza

dell'architetto, acquisisce un significato profondo, sino a divenire esso stesso elemento preesistente, sul quale è possibile innestare il manufatto riconosciuto come ordine artificiale, oggetto d'invenzione. Il basamento trae origine dalla forma naturale e si adatta alla situazione dei luoghi per predisporre l'intervento dell'uomo. La mente razionale però non si accontenta di adattare luoghi e situazioni difficili a proprio uso, ma agisce sull'ambiente in modo espressivo, articolando il contesto mediante gli elementi che fanno parte della costruzione. Nello studio del basamento, elemento essenziale nella composizione di Rossi, è necessario operare una distinzione tra le forme più ricorrenti, cercando di individuare il significato della specifica soluzione in relazione al luogo ed alla volontà espressiva dell'autore. Si possono in sostanza leggere, nell'opera di Rossi, due differenti modalità di approccio murario al suolo (Tav IX). Da una parte il basamento può essere inteso come opera di adattamento al terreno necessaria a determinare una situazione di orizzontalità su un'area di intervento posta in pendenza. Questo tipo di approccio si relaziona concettualmente ad un'idea di mitigazione della natura dei luoghi, al fine di consentire una più lineare realizzazione di strutture in elevato sul piano nuovamente raggiunto. Tra le soluzioni progettuali che presentano questo tipo di approccio ricordiamo il progetto per il Palazzo della Regione a Trieste del 1974 o ancora il progetto per l'area di Fontivegge a Perugia del 1982. Questa soluzione prende le distanze da una seconda idea di basamento, intesa come parte della composizione necessaria a definire un preciso distacco dell'opera dal suolo, riassumibile nell'elemento compositivo del podio. Esso si differenzia nettamente dalla prima poiché l'autore decide di inserire, tra l'architettura ed il suolo, una distanza non solo fisica ma anche

della forma. Esempi di ordine rustico, come di ordine ctonio, imitante la roccia, con i suoi anfratti, si ritrovano già in epoche assai più antiche: è il caso delle tombe etrusche di Cerveteri, in cui lacune della roccia sono colmate con una massiccia opera poligonale. Ed è il caso di Palestrina: nel contenimento della terrazza sottostante la doppia rampa del tempio della Fortuna, a fianco alla parete a piombo di roccia emergente scalpellata, è posta, nelle lacune, una muratura formata con la stessa pietra, la cui sapientissima orditura poligonale imita, continuandone il disegno, le fratture, gli strati inclinati, le rugosità della roccia adiacente". Paolo di Caterina e Cettina Lenza, La grotta quale idea di architettura in Vittorio Magnago Lampugnani (a cura di), Sotto Napoli. Idee per la città sotterranea, op. cit., pp. 18-20.

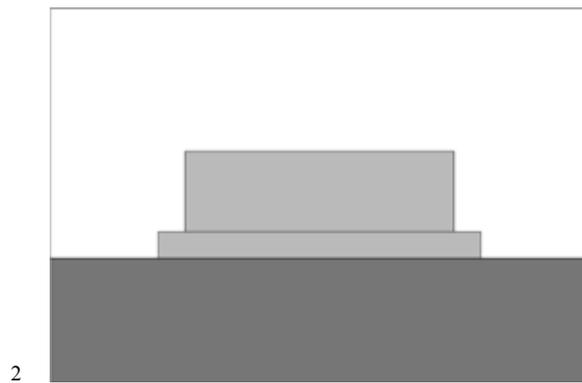
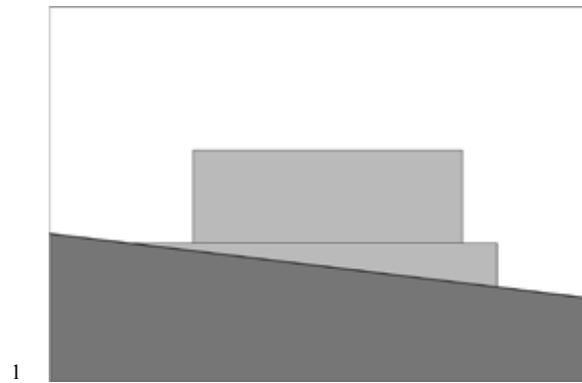
e soprattutto di significato. Nella realizzazione del basamento artificiale l'architetto sceglie consapevolmente di abbandonare l'adattamento al suolo per imporre un oggetto sopraelevato estraneo al *locus*, che gli consente esprimere nuovi significati. All'interno della prima parte della ricerca abbiamo verificato in differenti situazioni le diverse declinazioni in cui si è manifestato questo elemento della composizione nel corso della storia. E' sufficiente ricordare il podio scolpito del San Francesco a Rimini di Leon Battista Alberti o ancora il piano sopraelevato di Casa Farnsworth di Mies van der Rohe per comprendere la distanza che separa la prima tipologia di basamento dalla seconda.

Tra le opere di Rossi, che presentano questo tipo di approccio, ricordiamo il progetto per una palestra ad Olginate e il complesso alberghiero a Fukuoka, entrambi del 1987. Se il basamento di adattamento al suolo si giustappone alla situazione esistente, si potrebbe affermare che il podio si sovrappone alle caratteristiche di un determinato luogo senza di norma assecondare l'aspetto naturale del sito. Se volessimo individuare un parallelo del rapporto architettura-suolo rispetto ai due sistemi presentati, basterebbe pensare alla differenza che intercorre tra il teatro greco ed il teatro romano. Il primo si adatta alla situazione orografica interpretandola, il secondo sovrappone un nuovo livello a quelli esistenti. Entrambe queste configurazioni, sviluppate attraverso declinazioni differenti, appartengono all'opera di Rossi, che le utilizza in modo diverso a seconda della situazione orografica e dell'intenzione espressiva. Risulta chiaro infatti che un intervento di adattamento avrà un significato differente dalla realizzazione di un podio come struttura autonoma ed indipendente nello spazio.

L'elemento che accomuna le diverse declinazioni si può cogliere nel significato stesso del termine basamento, intimamente legato alla parola base e dunque al concetto di *stasi*.

Lo stare è incarnato dal trattamento della base e dei muri. Una base massiccia, o magari concava, collega l'edificio al terreno, mentre l'enfasi sulla direzione verticale tende a "liberarlo"²⁶.

²⁶ Christian Norberg-Schultz, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano, 1984.



Tav. IX Schema concettuale delle tipologie di basamento nell'opera di Aldo Rossi, Basamento di adattamento al suolo (1), Podio (2)



8. Area di progetto del nuovo palazzo della Regione di Trieste, edificio preesistente, Trieste



9. Stato attuale dell'area, Trieste

Continuità del suolo urbano

Il palazzo della regione di Trieste ²⁷, abitazioni al quartiere Gallaratese ²⁸

Tutto l'edificio sorge sullo zoccolo esistente e alla quota del coronamento del muro verso strada.

Il mantenimento di questo muro permette la continuità fisica con l'immagine della città e non altera la caratteristica di questo viale bellissimo che è data principalmente dalla regolarità delle piante e dalla pietra grigia dei basamenti delle case che caratterizza Trieste.

L'edificio è un accrescimento all'interno di questo zoccolo o basamento dove l'architettura è diventata elemento naturale, tettonico della città ²⁹

Il progetto per il palazzo della regione di Trieste nasce in occasione di un concorso indetto nel 1974 per la realizzazione di una nuova sede per gli uffici regionali. Il bando prevedeva la costruzione di un nuovo edificio su un'area in pendenza situata nella zona della stazione. Sul lotto scelto insisteva un preesistente edificio (immagine 8), di cui, al momento del bando di selezione della nuova proposta progettuale, permaneva solo il basamento. E' questo un elemento che influenzerà notevolmente alcune tra le venti proposte progettuali presentate in questa occasione, come quella del gruppo Rossi-Braghieri e quella del gruppo Grassi-Monestiroli. Si può senza difficoltà rilevare che, relativamente alle tipologie di basamento individuate all'interno dell'opera di Rossi, in questo caso il riferimento sia ad una struttura di adattamento alla situazione orografica esistente. La scelta di Rossi di mantenere il solido elemento di fondazione della struttura preesistente è significativo di uno specifico modo di intendere l'architettura. Il rapporto con la città storica rappresenta per Rossi una scelta ricorrente nel concepire il progetto. La relazione con la struttura fisica della città si definisce in quest'opera attraverso due piani differenti. In primo luogo l'edificio progettato da Rossi s'inserisce a livello planimetrico nella maglia urbana preesistente,

²⁷ Progetto di concorso per un palazzo amministrativo della regione a Trieste, Aldo Rossi con M. Bosshard, G. Braghieri, Trieste, 1974.

²⁸ Unità residenziale al quartiere Gallaratese 2, Aldo Rossi, Milano, 1971.

²⁹ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 16, op. cit.

cercando una relazione assiale col quartiere teresiano, la cui regola insediativa si espande sino agli edifici che affacciano su viale Miramare, boulevard parallelo alla linea ferroviaria ed alla linea di costa. In secondo luogo la relazione si stabilisce da un punto di vista materico appoggiando la nuova costruzione direttamente sulla preesistenza. L'intenzione dell'architetto di sottolineare il duplice rapporto che il progetto istituisce con luogo e città è evidente nella relazione di progetto.

Da un lato vi è un rapporto interno con la forma della città e particolarmente con la città teresiana e giuseppina. La forma dell'edificio ripete la maglia regolare della città teresiana e nel contempo i fronti lunghi e il ritmo dei grandi edifici pubblici del razionalismo settecentesco.

Anche gli spazi centrali si collocano nella tradizione degli edifici neoclassici triestini, come la Borsa, e l'intero progetto si propone come una città nella sua organizzazione tipologica e nella sua forma; Dall'altro vi è un rapporto diretto, fisico, con la città nella conservazione dello zoccolo di pietra dell'edificio preesistente considerato come una parte del nuovo edificio.

La conservazione di questo elemento è considerata necessaria per non alterare la continuità formale di questa parte di Trieste. La struttura del muro, con le piante poste di fronte ad esso, costituisce il disegno unitario della strada e della città arrivando a Trieste dalla strada di Duino.

La distruzione di questo muro significherebbe in ogni caso la negazione di questa continuità³⁰.

Il rapporto dell'edificio con la struttura urbana di Trieste è una trasposizione diretta del concetto di architettura analitica, secondo la definizione dello stesso Rossi. Il palazzo della regione s'inserisce in un lotto dalla proporzione rettangolare allungata (Tav. X), riprendendo le dimensioni e gli allineamenti degli edifici posti ai margini. La nuova costruzione non si limita a un adattamento planimetrico, ma assorbe il concetto stesso di città nell'articolazione di strade, spazi pubblici e privati. Tre grandi corti quadrate scandiscono lo spazio interno, generando quel procedimento analogico che tanto valore riveste nell'architettura di Rossi. Le ampie corti vetrate riportano alla memoria i momenti

30 Aldo Rossi, *Trieste e una donna*, in "Controspazio", anno VII, n. 2, ottobre 1975, p. 54.



Tav. X Aldo Rossi, progetto per il Palazzo della Regione di Trieste, planivolumetrico

trascorsi nella litchof dell'università di Zurigo tra il 1972 ed il 1974, anni in cui Rossi teneva un corso di progettazione nella città Elvetica. Il rapporto tra il carattere murario del basamento lapideo, ed il valore tettonico delle leggere coperture metalliche vetrate ³¹, è riassunto da questa architettura triestina che mette contemporaneamente in campo il duplice significato dell'esistenza umana: il legame con la terra e la tensione verso il cielo.

Infine vi è un rapporto preciso tra il peso dello zoccolo in pietra esistente e la copertura dell'edificio con le grandi superfici vetrate che a loro volta cercano di proiettare nello spazio interno il cielo e la particolare luminosità di Trieste ³².

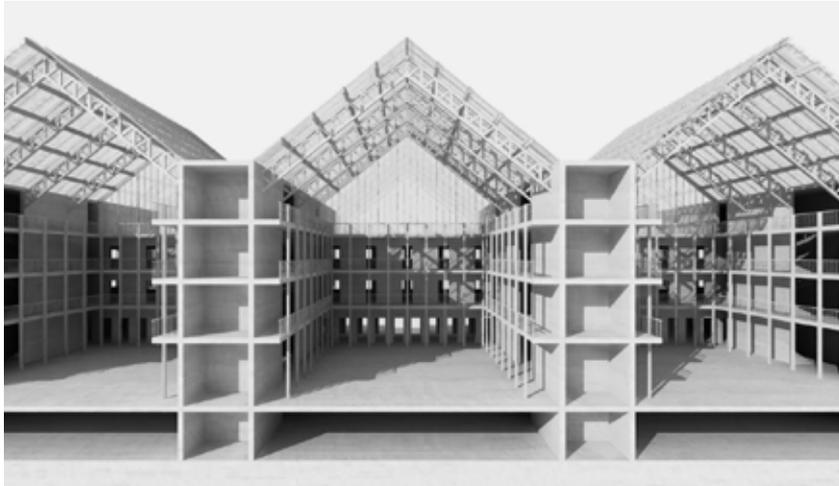
Il significato della città di Trieste, terra di confine tra Europa centrale e penisola balcanica, luogo conteso tra cielo, terra e mare, è condensato in un'architettura dai significati stridenti, in cui gli elementi si sovrappongono secondo un tipico metodo additivo. Se la tensione verso l'alto trova sostanza nei tetti-serra che lasciano intravedere il cielo e che richiamano le serre dell'invernadero di Barcellona ³³, l'uomo è riportato alla condizione terrena dal legame con il basamento, una sorta di molo rialzato della città di mare. Tale oggetto costituisce il substrato del nuovo progetto, strato archeologico che riporta alla memoria le parole di Henri Pirenne.

I nuclei antichi ed i borghi hanno tuttavia giocato, nella storia delle città, un ruolo fondamentale. Ne sono stati, per così dire, "Le pietre di attesa". E' intorno alle loro muraglie che le città si formeranno, non appena si manifesterà la rinascita economica

31 Kenneth Frampton, *Costruzioni pesanti e leggere. Riflessioni sul futuro della forma architettonica*, in "Lotus International", 99, 1998, pp. 24-31.

32 Aldo Rossi, *Trieste e una donna*, op. cit., p. 54.

33 Le fotografie scattate da Heinrich Helfenstein alla Lichthof dell'Università di Zurigo ricordano a Rossi l'invernadero di Barcellona in un passaggio dell'Autobiografia Scientifica: "Queste fotografie sono sospese rispetto alla vita che l'edificio potrebbe contenere, e solo osservando questa sospensione io ho visto con chiarezza le palme che si trovano nella corte vetrata e associato tutto ciò al senso di una serra, una enorme Palmenhaus; ricollegavo l'Università all'Invernadero di Barcellona, ai giardini di Siviglia e di Ferrara, dove trovo una pace quasi completa". Aldo Rossi, *Scientific Autobiography*, op cit, p. 31.



Tav. XI Aldo Rossi, progetto per il Palazzo della Regione di Trieste, spaccato prospettico



10. Invernadero, Barcellona

di cui si scorgono i primi sintomi nel corso del X secolo ³⁴.

Si stabilisce in modo quasi automatico un parallelo con le piranesiane vedute di Roma, in cui la città settecentesca si espande sulle antiche vestigia imperiali. Il progetto del Palazzo della Regione di Trieste trova nella vista del Tempio di Antonino e Faustina in campo Vaccino o ancora nell'immagine di Palazzo Savelli Orsini sopra il teatro di Marcello chiare immagini di riferimento che rimandano ad un concetto di stratificazione, ininterrotto palinsesto che rappresenta per Rossi il significato profondo di città storica. Sul preesistente basamento, oggetto a cavallo tra artificio natura, si attestano i bianchi volumi murari del nuovo edificio. In un gioco di sovrapposizioni linguistiche e di significato ritroviamo un'idea di razionalità che s'impone sulle multiformi vicende umane. Si tratta di un concetto già espresso da Rossi che trova formalizzazione grafica in uno schizzo presente all'interno dei suoi taccuini.

In questi ultimi tempi ho svolto questo tema: le due città. Incisione e tavole a colori.

Vale anche come un progetto architettonico in cui il fondo è all'incirca il centro antico. La nuova città circonda e si sovrappone alla parte antica lasciandone immutato il paesaggio all'orizzonte. Ricordo del libro "Die andere Seite". L'ingigantimento dell'edificio al Gallaratese ne accentua il carattere di ponte, di nave e di macchina.

Mentre facevo questa incisione, è comparso sopra via Maddalena, un enorme dirigibile grigio.

Era annunciato da un rumore fitto, sordo, continuo.

Il suo volume occupava completamente il cielo proiettando la grande ombra sulla strada. Quello che più mi ha colpito era il suo movimento / come di un grosso pesce nell'acqua.

Questo dirigibile ha girato poi qualche giorno nel cielo della città: era la reclame di una casa di gomme per automobili nel periodo della fiera ³⁵.

³⁴ Rossi cita in lingua originale Henri Pirenne ne L'architettura della città all'interno del paragrafo La città antica. La specifica citazione deriva da Henri Pirenne, *Les villes et les institutions urbaines*, 2 voll., Librairie Félix Alcan, Paris, et Office de Publicité, Bruxelles, IV ediz., 1939.

³⁵ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, op. cit., Quaderno 15.



11. Giovan Battista Piranesi, *Palazzo Orsini sopra il Teatro di Marcello*, 1757

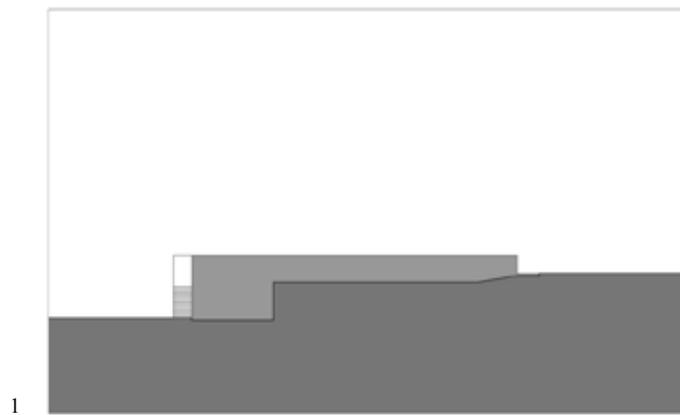


12. Giovan Battista Piranesi, *Tempio di Antonio e Faustina in campo vaccino*, 1770

La riflessione di Rossi sul rapporto tra le due città trova espressione nel progetto del Palazzo di Trieste, dove si verifica un confronto diretto tra differenti livelli urbani. La nuova città, sintesi di un processo razionale, cresce sulla città antica, composta di edifici non uniformi. Si avverte in questa stratificazione un sotteso concetto di classicità ampiamente rilevabile nel corso della storia, che vede nella tripartizione verticale dell'edificio un aspetto ricorrente della poetica di Rossi.

Se il basamento entra in diretto rapporto col suolo (Tav. XII), come rudere artificiale, e la fascia centrale si definisce come spazio della vita dell'uomo, le aeree coperture vetrate entrano in relazione diretta col cielo e con gli elementi che a esso appartengono. In questo gioco di rimandi trova sostanza il Palazzo della Regione che mette in scena l'antinomia caratteristica di Rossi del rapporto contrastante tra due mondi differenti, quello della terra e quello del cielo, lasciando all'uomo la posizione di spettatore. Il contatto col suolo costituisce dunque per Rossi un momento fondamentale della riflessione in architettura. Lo stesso edificio di abitazioni al quartiere Gallaratese, che Rossi utilizza come *macchina-ponte* sulla città storica, a prima vista può apparire un'architettura distante dai significati relativi al mondo terrestre. Se però non ci si lascia ingannare dalla razionalità del linguaggio omogeneo e dissolvente dei candidi volumi nello spazio si nota che esso costituisce l'elemento di unione tra due mondi differenti e complementari³⁶. Il corpo edilizio progettato da Rossi si sviluppa lungo un asse longitudinale che parte da via Enrico Falck per unirsi al complesso progettato da Carlo Aymonino secondo un rapporto variato col suolo. In prossimità dei due terzi dello sviluppo longitudinale, ed in corrispondenza della celebre "frattura", l'edificio si appoggia sopra un basamento che innalza la quota di calpestio di circa tre metri. Tale variazione avviene in corrispondenza di un basamento comune che unisce il presente volume ai corpi progettati da Aymonino. L'edificio

³⁶ "Nella stessa architettura, dal punto di vista compositivo, un piano viene interposto a quote progressive della costruzione per mettere in relazione fenomeni molto differenti; si pensi all'unità di abitazione al Gallaratese, dove dal piano inferiore si innalza un porticato degno di una preistoria megalitica e da quello superiore una casa razionalista in versione atonica. Non meno significativa è la funzione svolta dallo zoccolo di pietra negli edifici triestini, la scuola di San Sabba, e la sede della Regione: di offrire all'edificio posato lì sopra un tramite architettonico preciso con la città." Vittorio Savi, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli editore, Milano, 1978, p. 89.



Tav. XII Aldo Rossi, progetto per il Palazzo della Regione di Trieste, il basamento preesistente (1), il nuovo volume di progetto (2)

di Rossi si adatta ad una situazione pregressa e si appropria di questo elemento interpretandolo mediante una scala ascensionale che, come un'infinita scenografia teatrale inquadrata dalla cortina di setti allineati sotto l'edificio, diviene fondale della rappresentazione. Nell'abile elaborazione dell'architettura in relazione alle variazioni del suolo, indipendentemente dall'origine antropica o naturale della perturbazione³⁷, Rossi anticipa una soluzione che, come abbiamo visto a Maastricht o a Modena, fonde direzionalità orizzontale e verticale. Il riferimento alla forma osteologica risulta sino a questo momento solo accennato nella reiterazione planimetrica delle costole-setti dell'edificio. Mancano ancora l'elemento iniziale e terminale di un sistema che troverà completamento nei progetti successivi. Il mutamento dei rapporti che intercorrono tra progetto e piano d'appoggio, solo sporadicamente interpretato come elemento neutrale nella progettazione, ed in seguito diretto protagonista seppur raramente riconosciuto come tale, mette definitivamente in crisi l'idea di una razionalità assoluta dell'architettura. Tale primato, postulato nel documento programmatico della XV Triennale di Milano del 1973 elaborato da Rossi e ampiamente ribadito nel testo seguito alla mostra³⁸, perde progressivamente efficacia nelle successive soluzioni progettuali, alternandosi dal punto di vista teorico a quella variazione che porterà Rossi da una concezione analitica dell'architettura ad un'impostazione analogica. Sono già maturi i presupposti per il superamento di un modello di approccio al suolo in cui Rossi fa della variazione e dell'adattamento al luogo un punto di forza del progetto.

37 "L'edificio Monte Amiata, pur presentando uno sviluppo notevole in lunghezza, si deve considerare compositivamente come un edificio interrotto, come una parte di un edificio di lunghezza X dove questa viene determinata da fattori esterni – accidentali (una montagna, un fiume) o dai limiti imprenditoriali e di proprietà ecc." Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, op. cit., Quaderno 3.

38 Ezio Bonfanti, Gianni Braghieri, Rosaldo Bonicalzi, Franco Raggi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale (a cura di), *Architettura Razionale. XV Triennale di Milano. Sezione internazionale di architettura*, Franco Angeli editore, Milano, 1973.

Il basamento abitabile

Progetto per l'area Fontivegge a Perugia ³⁹

La costruzione di questa parte di città, o comparto, ha il suo centro in una grande piazza che segue la pendenza naturale del terreno, come è caratteristico delle piazze dell'Italia centrale.

La topografia del terreno è la prima forma dell'architettura.

L'andamento topografico del terreno, formato con pavimentazione di laterizio e pietra, costituisce la piazza o il centro del progetto, una piazza relativamente vasta che ha il suo centro o apice nella torre conica del teatro\centro di quartiere ⁴⁰

La riflessione di Aldo Rossi sull'importanza del significato rivestito dalla topografia del terreno come elemento di definizione del progetto di architettura viene espresso nel precedente passaggio. Scelte derivanti da una simile condizione orografica, come vedremo nella terza parte della ricerca, possono portare a soluzioni progettuali anche molto differenti. Quello che accomuna tutte le architetture è la primaria e inevitabile dipendenza dal contatto, più o meno esteso, con il suolo. La scelta di soluzioni caratterizzate da ampie superfici di contatto col suolo, come nel caso del progetto per l'area Fontivegge a Perugia, testimonia un desiderio di continuità col tessuto urbano e la tradizione del luogo, che secondo Rossi richiama aspetti caratteristici del costruire nell'Italia centrale. Come in un percorso ininterrotto che parte dal XVI secolo, il basamento inteso nella sua accezione di rovina moderna, elemento a cavallo tra natura ed artificio, torna ciclicamente nel corso della storia. Il richiamo di Rossi alle rovine dell'antica e ormai distrutta Rocca Paolina è evidente nella descrizione del progetto.

Dalla città medioevale nascosta e segreta nella rocca Paolina, alla città umanistica segnata tra Palazzo dei Priori, la Cattedrale, il corso, i vicoli, il tribunale, Perugia è quasi un modello ideale

³⁹ Edifici pubblici, teatro e fontana nell'area Fontivegge a Perugia, Aldo Rossi con G. Braghieri, G. Geronzi, M. Scheurer, G. da Pozzo, Perugia, 1982.

⁴⁰ La relazione di progetto per l'area Fontivegge a Perugia è riportata in differenti testi. Il frammento citato è stato ripreso da Bernard Huet, Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi, Tre città: Perugia, Milano, Mantova*, Quaderni di Lotus, Electa, Milano, 1984.

della città d'Italia ⁴¹.

La Perugia sotterranea si sviluppa lungo un percorso ipogeo che attraversa l'edificio della Rocca Paolina, tra i resti del quartiere medievale appartenuto alla Famiglia Baglioni. La roccaforte venne eretta da Paolo III Farnese nel 1540/43 su disegno di Antonio da Sangallo il Giovane e fu demolita nel 1860 dopo l'annessione della città al Regno d'Italia. Oggi rimangono i resti del quartiere medievale con le antiche strutture abitative, alcune strade, corti e piazze, forni, botteghe oltre alla duecentesca casa di Gentile Baglioni con la torre intatta e l'isolato di Ridolfo e Braccio Baglioni. Il ricorso a un'architettura che cerca le proprie radici nelle preesistenze sembra sottendere la necessità di ritrovare un ordine costante nel tempo, regole sempre valide poiché si relazionano a fattori costanti nella storia. Nel progetto di Karl Friedrich Schinkel per il palazzo del principe Wilhelm a Berlino (1832-33) le opere murarie a basamento della terrazza di fondazione richiamano il tema della grotta. Tale aspetto risulta manifesto in una grande apertura ad arco associata alla figura simbolica della sorgente, che richiama alla memoria la fondazione ancestrale, l'opera di natura, al di sopra della quale si eleva l'architettura vera e propria, in quanto opera di artefice. L'ordine nuovo, che subentra al caos, non cancella le tracce del passato, ma si fonda su di esse, ne accetta e sottolinea la compresenza: la grotta, con la sua volta scavata nella roccia, con il suo spazio ottenuto per via di levare, permane come memoria e a fondamento del tempio tettonico, che risulta viceversa da un processo di costruzione, dall'assemblaggio, dal montaggio in successione di elementi distinti e misurabili, in sé finiti.

Come nota Luciano Semerani, Schinkel crede

nella rifondazione di uno stile della nostra epoca, elaborato rileggendo le antinomie classico-romantico, gotico-pittoresco. Grotta e tempio sono compresenze (...) ⁴².

Va sottolineato come questo nuovo *stile della nostra epoca*, che si fonda sulla compresenza antitetica di opposti, che si

⁴¹ Bernard Huet, Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi, Tre città: Perugia, Milano, Mantova*, op. cit., p. 37.

⁴² Luciano Semerani, *Attualità di Schinkel*, in: AA.VV., *1781-1841. Schinkel l'architetto del principe*, Venezia, Albrizzi-Cluva, 1982, pp. 9-23.



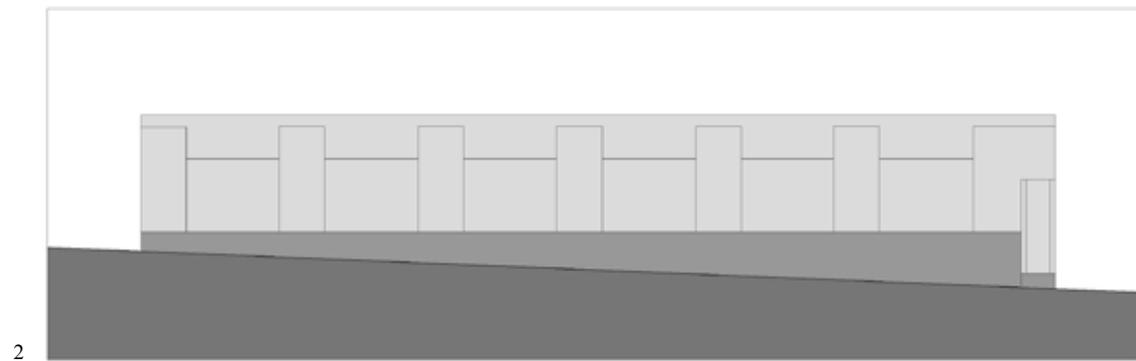
13. Vie sotterranee della Rocca Paolina di Perugia

manifestano come tali e non possono fondersi in una nuova unità e coincidenza ma solo aspirare a una composizione dialettica, trovi una evidente continuità nel moderno novecentesco. Questa coincidentia oppositorum trova espressione nel progetto perugino di Rossi. Se consideriamo il lungo corpo di fabbrica che fiancheggia lo sviluppo della piazza in declivio riusciamo a percepire con chiarezza la sovrapposizione del razionale volume superiore riservato alla residenza, intonato ed arretrato rispetto al blocco inferiore del basamento.

Quest'ultimo si presenta come uno stereotomico blocco in pietra, segnato ritmicamente da una sequenza di tagli verticali che connotano sia l'affaccio sulla piazza che il fronte opposto e rendono lo spazio abitabile. Alla pendenza del terreno della piazza si oppone dunque un elemento incisivo e resistente, di una lunghezza fuori dall'ordinario che si pone come nuova linea orizzontale nello spazio urbano ridefinendo il percorso pedonale mediante un ballatoio che corre lungo l'intero sviluppo dell'edificio. Il rivestimento in pietra a spacco marca notevolmente il significato compositivo dell'elemento inferiore che si carica di un ulteriore valore di rovina artificiale.

La classicità insita della composizione trova conferma nella tripartizione del fronte definita dalla copertura metallica del tetto, che intervallato da possenti torri si contrappone al blocco di fondazione (Tav. XIII). Quest'opera di Aldo Rossi, derivante dalla specifica condizione del suolo non costituisce un caso isolato del tentativo di superare gli assetti postulati della cultura architettonica Europea di inizio '900. Esistono vari esempi di una ricerca sul linguaggio del rudere e sul rapporto tra architettura e suolo. In questo frangente sembra interessante porre un parallelo con un'opera di Luigi Moretti. Nella palazzina il girasole, realizzata in viale Bruno Buozzi a Roma, Moretti affronta il tema del rapporto tra architettura moderna e rudere artificiale.

La nuova architettura, distaccata dal terreno su di un suolo artificiale, atterra sulla città concreta, esito di complessi processi di formazione storica non utopisticamente azzerabili, e vi si include parzialmente: i pilotis risultano per buona parte immersi all'interno di uno strato archeologico progettato, il quale tuttavia non giunge a toccare l'edificio in elevazione. Quest'ultimo rimane lievemente sospeso e sottolinea ulteriormente la propria differente natura non massiva, la propria nuova dinamica leggerezza volumetrica. Il basamento si presenta in forma di arcaico muro di pietra grezza, dall'apparecchiatura irregolare e tormentata e



Tav. XIII Il basamento nella composizione del progetto per l'area Fontivegge a Perugia, Arretramento del blocco superiore rispetto al basamento (1), scansione del fronte: basamento - corpo centrale - coronamento (2)

dai contorni casualmente interrotti, come se si trattasse della ricomposizione di una frammentaria rovina di antiche mura di una città distrutta da un evento bellico. Se tramite questo artificio viene testimoniata la recentissima esperienza della coesistenza del nuovo con gli esiti delle distruzioni della guerra, d'altro canto è la stessa complessa stratificazione storica dell'architettura di una città come Roma a essere messa in rappresentazione.

L'arretramento del volume superiore dell'edificio di Rossi a Perugia ricalca concettualmente la separazione nell'edificio di Moretti tra i due differenti strati della costruzione.

Il disassamento tra parte superiore ed inferiore non costituisce certo un espediente tecnico poiché il basamento è articolato in modo da funzionare in maniera autonoma. La scelta perciò è da attribuirsi ad un solo fattore compositivo, che fa del rapporto suolo – basamento un aspetto peculiare di questo progetto.

Basi nascoste

Teatro e sistemazione della zona della Pilotta a Parma ⁴³, Centro direzionale di Torino ⁴⁴

Esistono chiari esempi, come nei casi precedentemente analizzati, in cui risulta evidente il ruolo ricoperto dal basamento nella progettazione dell'edificio. Vi sono poi, nell'opera di Rossi, soluzioni progettuali più criptiche come nel caso del progetto del teatro e sistemazione dell'area della Pilotta a Parma, che trattano il tema del basamento in maniera sottesa (Tav. XIV).

Riccardo Palma individua nel progetto parmense di Aldo Rossi un distacco rispetto alla città, limitandosi però ad una visione esterna dell'architettura.

Nella costruzione scenica di questo spazio si svolge però un funzionamento del progetto che di nuovo mette in campo la tecnica della drammatizzazione dei suoi elementi. Una modestissima ma significativa differenza di quota separa l'attacco al suolo degli

⁴³ Progetto di concorso per il nuovo teatro Paganini e sistemazione di piazza della Pilotta a Parma, Aldo Rossi con L. Meda, Parma, 1964.

⁴⁴ Progetto per il centro direzionale di Torino, Aldo Rossi con G. Polesello, L. Meda, Torino, 1962.



Tav. XIV Basi nascoste, schema concettuale

edifici dal piano della pavimentazione esterna che diviene così esso stesso un'architettura autonoma, una sorta di foglio sopra il quale gli edifici vengono disegnati (o in-scritti). Non solo la città non partecipa con il suo disegno alla costruzione di questo piano che, come un prato, semmai appartiene ad una sorta di suolo primigenio, pre-urbano o pre-architettonico, ma questo stesso piano è anche altro dalle architetture progettate che vivono su di esso ma non con esso, come appunto personaggi di un dramma che si muovono su un palcoscenico ⁴⁵.

Se non ci limitiamo ad un'osservazione "esterna" del progetto, ma analizziamo la sezione longitudinale del binomio teatro-galleria, comprendiamo come l'idea di un'indipendenza dei singoli volumi nello spazio aperto perda di significato nei due livelli interrati di collegamento che uniscono come un basamento comune i corpi posti fuori terra ⁴⁶. Evidentemente non si tratta in questo caso di una primaria scelta espressiva dell'autore: gli elementi posti sotto la linea di terra possiedono un trattamento riservato unicamente a spazi di servizio e collegamento e non sono paragonabili a quelle parti autonome che vanno a comporre in maniera additiva il progetto delle architetture rossiane. Ciò non toglie che essi siano rappresentati nel progetto e abbiano un significato di nesso tra le parti. Si potrebbe a questo punto obiettare che tali spazi potrebbero essere la risposta a specifiche richieste del bando di concorso relativamente a collegamenti interrati tra i corpi esterni. Conoscendo però il significato che il disegno e la rappresentazione possiedono nell'opera di Rossi, è lecito rispondere che, se l'intenzione fosse stata semplicemente di soddisfare una richiesta del bando, senza dubbio la rappresentazione avrebbe fatto in modo di sminuire il "peso" dei solai di collegamento interrati, forse anche solo cambiando o eliminando la campitura. La scelta di non inserire il progetto per la sistemazione dell'area della Pilotta a Parma nel capitolo relativo al tema dello *scavo* si spiega proprio nel significato secondario attribuito all'aspetto sotterraneo dei livelli di collegamento tra gli edifici. Più che un

⁴⁵ Riccardo Palma e Carlo Ravagnati (a cura di), *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, Utet, Torino 2004, p. 138.

⁴⁶ A sostegno di questa ipotesi si vedano le riflessioni di Vittorio Savi nel paragrafo *Nessi architettonici*, compreso in Vittorio Savi, *L'architettura di Aldo Rossi*, op. cit., pp. 86-97.

espresso valore ipogeo, la necessità del collegamento tra oggetti esternamente autonomi fa percepire questi spazi come una sorta di basamento comune delle architetture poste in superficie, e dunque, contrariamente all'idea di basamento naturale analizzata precedentemente, si può intendere la soluzione di Parma come l'inserimento di un oggetto artificiale nel suolo. L'ipotesi di un basamento artificiale di raccordo dei volumi esterni non si limita all'esempio parmense ma trova sostanza nel progetto per il centro direzionale di Torino del 1962. L'edificio di enormi dimensioni si sviluppa su un'ampia corte quadrata al cui interno si articolano diversi spazi e funzioni. Se gli oggetti si dispongono nello spazio interno come plastici volumi autonomi, evidenziando un principio additivo ante-litteram non ancora formalizzato negli aspetti più significativi, i quattro livelli interrati che si allineano verticalmente sotto il sedime del quadrato della corte congiungono tra loro i singoli elementi della composizione, generando un substrato comune invisibile esternamente ⁴⁷. L'indipendenza degli elementi della composizione è ulteriormente marcata dal sollevamento dell'alto recinto quadrato della corte (alto 140 metri, sollevato 35 metri dal suolo) su enormi pilastri in calcestruzzo armato, che negando l'attacco a terra introducono il concetto di *basamento in assenza*, che sarà analizzato nella terza parte della ricerca. La negazione di un basamento fuori terra, in linea con i principi organizzativi e distributivi postulati dall'architettura Moderna, viene contraddetta qui dai molteplici livelli sotterranei non solo necessari al funzionamento dell'edificio. Rispetto a quanto postulato da Le Corbusier relativamente agli elementi interrati "funzionali" del progetto ⁴⁸, gli spazi progettati da Aldo

47 Relativamente al progetto per il Centro Direzionale di Torino del 1962 si veda Gianugo Polesello, *Ab initio, indagatio initiorum. Ricordi e confessioni* in Pisana Posocco, Gemma Radicchio, Gundula Rakowitz, Umberto Allemandi & C (a cura di), *Scritti su Aldo Rossi "Care Architetture"*, Torino, 2002. Si veda inoltre la relazione di progetto di Gianugo Polesello, Aldo Rossi, Luca Meda, *LOCOMOTIVA 2*, in "Casabella", n. 278, agosto 1963, p. 48.

48 "Invece di scavare per costruire spesse fondamenta, invece di scavare e riscavare continuamente sotto le strade per metterci (lavoro di Sisifo) i condotti dell'acqua e del gas, le fogne e la metropolitana, e doverci fare continue riparazioni, si sarebbe deciso di costruire i nuovi quartieri a partire dal livello del suolo, sostituendo le fondamenta con un gran numero di pilotis di cemento, sostegno del piano terra degli immobili e della pavimentazione in oggetto dei marciapiedi e delle strade. Sotto questo spazio guadagnato (da quattro a sei metri in altezza) circolerebbero i camion pesanti; le linee

Rossi, Gianugo Polesello e Luca Meda per Torino sviluppano notevoli superfici nel sottosuolo, di certo utili a livello tecnico, ma anche compositivamente legati agli elementi fuori terra. Questi spazi, pur non rappresentando l'apice del progetto, sono parte integrante della composizione, poiché non si limitano ad accogliere impianti e servizi, ma costituiscono veri e propri spazi interrati di connessione e raccordo tra i plastici volumi fuori terra. In questo progetto, come puntualizzato da Polesello, il riferimento va all'architettura del piano di Kenzo Tange per Tokio⁴⁹. L'attenzione è rivolta ad un costante collegamento tra ciò che si svolge sopra e sotto il livello del suolo. Lo sviluppo viabilistico, elemento necessario per il funzionamento del grande edificio, non costituisce aspetto esclusivamente funzionale, ma acquisisce esso stesso valore formale nella strada che attraversa l'enorme corte quadrata del centro direzionale, e conduce mediante le rampe a profondi silos sotterranei, senza i quali l'intera struttura non potrebbe sopravvivere. Proprio i grandi silos verticali per le auto costituiscono la continuazione dei pilastri che sorreggono l'intera costruzione fuori terra. Questi entrano in profondità trasformando

della metropolitana sostituirebbero gli ingombranti tram e così via, servendo direttamente il sotto degli edifici. Una rete di circolazione, indipendente da quelle strade riservate ai pedoni e alle vetture veloci, è stata guadagnata, con una propria razionale geografia, indipendentemente dall'ingombro delle case." Le Corbusier, *Vers une architecture*, Parigi, 1923, (ed. it., *Verso una architettura*, Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini (a cura di), Longanesi, Milano, 1973), pp. 44-45.

⁴⁹ "Proprio su Casabella era stato pubblicato il piano di Kenzo Tange per Tokio. Forse voi ricordate la viabilità che in questo piano veniva proposta: era un sistema ciclico, e proprio io lo avevo guardato con attenzione, studiato e proposto nel caso torinese. L'intersecarsi delle strade era quello che risolveva il problema del passaggio da una corsia a un'altra, del cambio di direzione. Pensavamo anche che i parcheggi, e così abbiamo fatto, dovessero essere non visibili, non a terra, non fuori terra, ma entro terra, in pozzi compresi tra i grandi pilastri di 100 metri di luce l'uno dall'altro. I Temi che costituivano il piano di Torino erano: il problema della tipologia edilizia, il problema dell'accessibilità e del rapporto fra suolo e parti fuori terra dell'edificio, l'organizzazione degli spazi interni considerati in base alle funzioni per l'esterno, e quindi il problema della viabilità, dell'accessibilità, il poter entrare con mezzi meccanici direttamente nel contesto edilizio, senza avere dei passaggi di carattere intermedio fra il momento dell'arrivare e il momento del collocarsi già in una funzione di lavoro", Gianugo Polesello *Ab initio, indagatio initiorum. Ricordi e confessioni* in Pisana Posocco, Gemma Radicchio, Gundula Rakowitz, Umberto Allemandi & C (a cura di), *Scritti su Aldo Rossi "Care Architetture"*, op. cit., p. 33.

gli elementi strutturali in parti della composizione. Le sezioni principali mostrano come il rapporto fra suolo e parti fuori terra dell'edificio si sviluppi in maniera dialettica, radicando l'edificio al terreno molto più di quanto strutturalmente necessario. Questa scelta non può essere spiegata in maniera semplicisticamente funzionale, ma lascia intravedere una volontà di forma anche per la parte di progetto che resta nascosta, in una sorta di equilibrio tra sopra e sotto.

Il podio

Hotel Il Palazzo a Fukuoka ⁵⁰

Nei paragrafi fin qui sviluppati abbiamo verificato come il tema del basamento abbia costituito parte integrante di importanti soluzioni progettuali di Rossi. E' stato possibile individuare in questi esempi un'idea di basamento inteso nell'accezione di oggetto antropico trasfigurato in elemento naturale. Abbiamo inoltre verificato che esistono alla base di alcuni progetti di Rossi invisibili spazi di servizio\collegamento che si configurano come basi unitarie di elementi che si manifestano esternamente. Esiste un'ulteriore declinazione di basamento nell'opera di Rossi, che possiamo ritrovare nella definizione di un ponderato distacco dal terreno, identificabile nel podio. Sarebbe qui possibile prendere in considerazione diversi esempi, ma si è scelto di concentrare l'attenzione su un progetto giapponese di Rossi ⁵¹: l'hotel *Il Palazzo*, realizzato a Fukuoka. Risulta utile approfondire questo tema poiché, come spesso avviene nell'opera di Rossi, i progetti nascono da una gestazione lunga, che affonda le radici in soluzioni precedenti. *Il Palazzo* di Fukuoka nasce infatti a partire dall'esperienza della palestra di Olginate, dalla quale acquisisce l'idea di contatto col suolo.

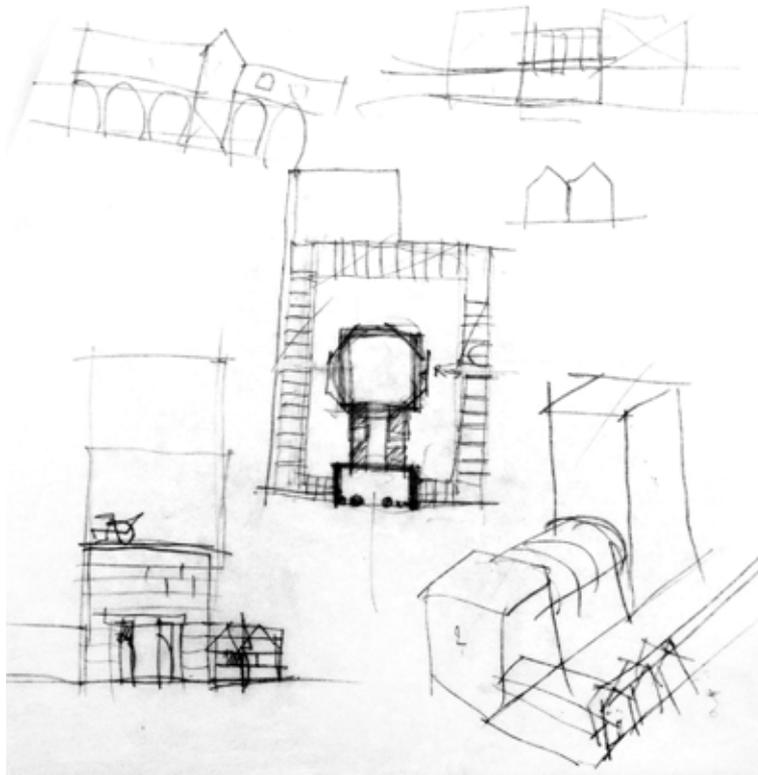
⁵⁰ Complesso alberghiero e ristorante "Il Palazzo" a Fukuoka, Aldo Rossi con M. Adjmi, T. Horiguchi, S. Uchida, Giappone, 1987.

⁵¹ Gli schizzi e i disegni di progetto su cui si è sviluppata l'analisi sono stati reperiti presso l'archivio del C.C.A. di Montreal e risultano essere ad oggi in gran parte inediti. Le immagini in questione sono contenute tra gli apparati della presente ricerca.

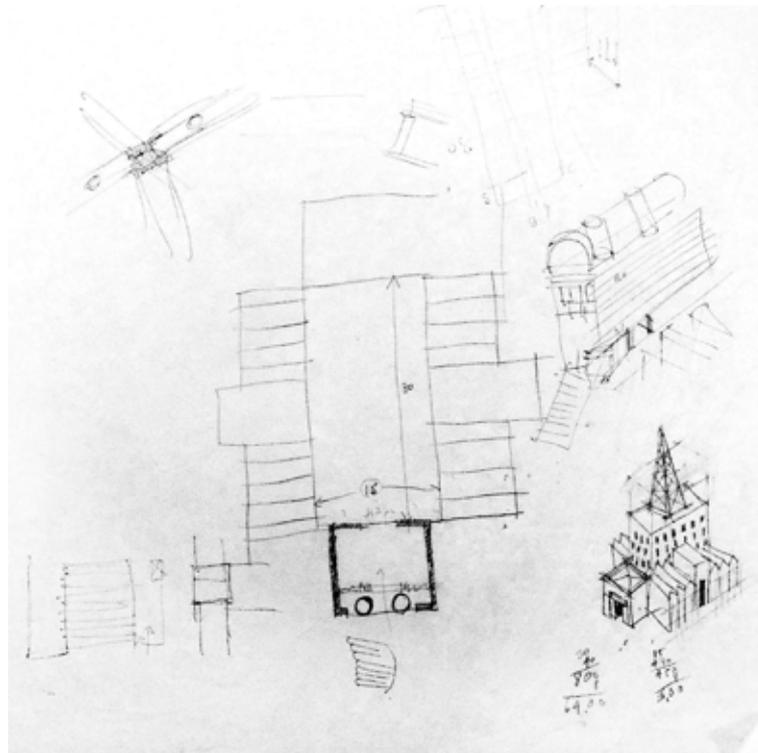
La nuova palestra di Olginate sorgerà in un'area posta tra il paese e il lago. Il progetto prevede l'appoggio su di un basamento che contiene i depositi e gli uffici e la costruzione di un portico colonnato che circonda su tre lati l'edificio. Il basamento del lato verso il lago è scavato da una larga scalinata, l'intera facciata assume così una conformazione che, moltiplicata in altezza, verrà affinata e riproposta per l'hotel "Il Palazzo" di Fukuoka.⁵²

L'attenzione rivolta a questo specifico elemento della composizione traspare chiaramente negli schizzi iniziali di Rossi del progetto per *Il Palazzo*, dove la soluzione finale è raggiunta solo mediante fasi intermedie. Osserviamo da un primo schizzo come Rossi lavori sul richiamo planimetrico al progetto della scuola media a Broni (immagine 14). Una corte rettangolare distribuisce perimetralmente le stanze, che sono di forma non dissimile alle cappelle realizzate sul perimetro del cimitero di Modena come integrazione al progetto originario. Al centro della corte viene posto un edificio a pianta ottagonale, che costituisce il fulcro della composizione. L'accesso all'edificio è garantito da un atrio cubico, in cui il portale d'ingresso è costituito da due grandi pilastri che sorreggono un architrave metallico. La composizione si gioca anche in questo caso su elementi geometrici, tenuti insieme da un recinto di stanze, che non trovano però conferma nella stesura finale. Se infatti analizziamo un secondo schizzo (immagine 15), comprendiamo come il vuoto centrale della corte sia stato colmato da un blocco rettangolare di quindici metri per trenta. Al blocco centrale si addossano i volumi secondari precedentemente descritti: le stanze laterali che richiamano le cappelle modenesi e l'atrio-cubo d'ingresso, segnato da due caratteristici pilastri cilindrici. In questo caso vengono fornite suggestioni anche riguardo alla copertura dell'edificio, che si sviluppa secondo due direzioni differenti: da una parte una volta a botte che segue la lunghezza dell'edificio, dall'altra un tetto piano su cui poggia un traliccio metallico. Successivamente Rossi abbandona le soluzioni di copertura descritte, approfondendo lo studio del blocco centrale delle stanze da letto, che risulta come un prisma forato da una sequenza ordinata di finestre rettangolari. Permane il cubo di accesso all'edificio, ma si aggiungono due ulteriori volumi cubici posti sui lati maggiori del piano terreno.

⁵² La relazione di progetto di Aldo Rossi è contenuta in Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, Electa, Milano, 1999, p. 169.



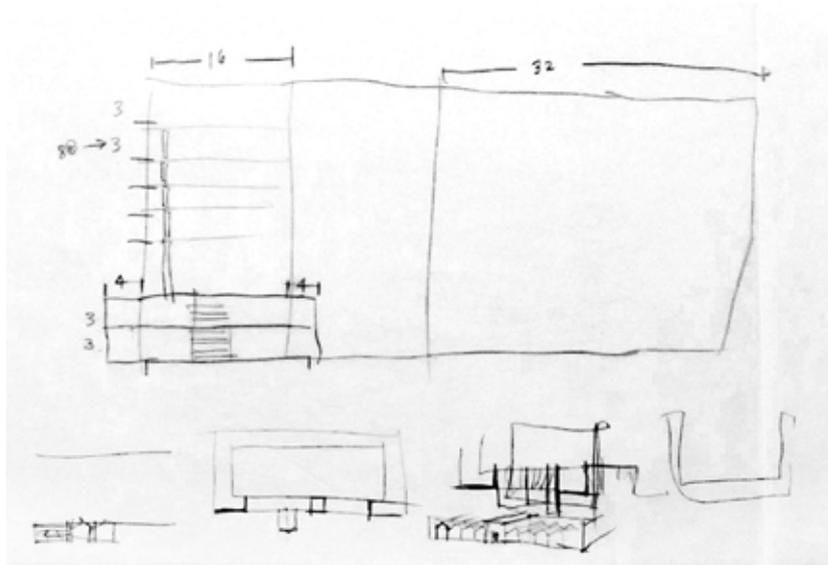
14. Aldo Rossi, Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, primi studi sulla forma, 1987



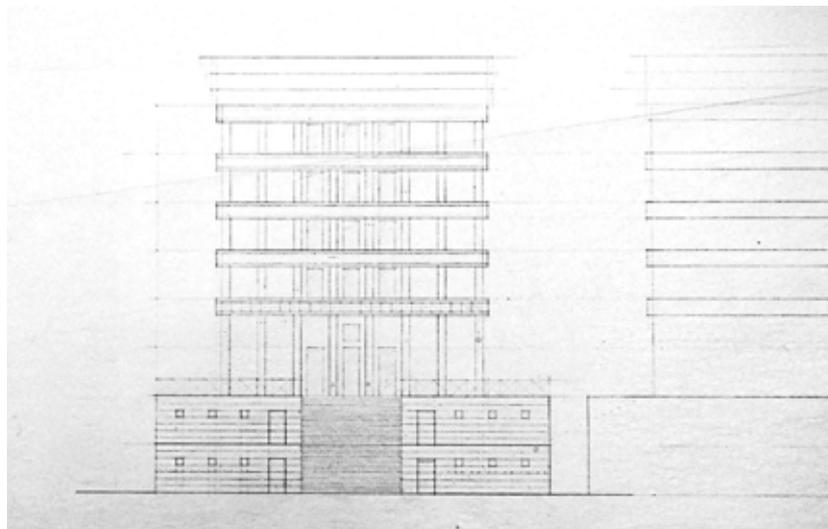
15. Aldo Rossi, Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, studio dell'atrio d'ingresso, 1987

Risulta evidente una prima visualizzazione dei materiali e delle tecnologie utilizzate, tra cui in primis una parete muraria in pietra di colore rosso e delle travi IPE come marcapiano. L'idea di podio trova origine nei disegni descritti, ma viene sviluppata in maniera approfondita solo attraverso soluzioni successive. Un schizzo (immagine 16) di progetto mostra come l'idea del blocco centrale si affermi in maniera preponderante. In questo caso però il prisma poggia su un basamento alto due livelli fuori terra, al quale sono addossate stanze laterali con copertura a falde, simili a piccole cappelle. Le dimensioni del volume principale crescono lievemente a sedici per trentadue metri ed il basamento sporge lateralmente di quattro metri rispetto al volume principale, lasciando maggiore spazio di fronte all'ingresso dell'edificio. Il podio non costituisce un'espedito di adattamento alle caratteristiche orografiche del sito, ma rappresenta una citazione diretta dell'idea rinascimentale italiana di palazzo, un inserimento di carattere metafisico, con il dichiarato intento di produrre la riqualificazione di un luogo degradato, attraverso un intervento migliorativo di una parte di città⁵³. L'inserimento, rafforzato dal colore rosso, dal fronte principale silenzioso e dalla difformità dell'edificio rispetto alla condizione dell'ambiente costruito, trova nel distacco del basamento dal suolo un'ulteriore accento, quasi si trattasse di un frammento trasportato da un luogo lontano sino a Fukuoka. Il podio, inizialmente solo abbozzato, rivela una conformazione più precisa in un disegno successivo (immagine 17) che mostra un rivestimento in pietra a fasce orizzontali, all'interno del cui ritmo ricade una sequenza di finestre quadrate e quattro porte in corrispondenza del prospetto principale. La struttura assiale della composizione viene inoltre rimarcata da una lunga scalinata centrale in linea che conduce all'ingresso dell'edificio, che si articola su cinque livelli posti al di sopra del basamento, per un totale di sette compresi i due inferiori. Il piano rialzato della lobby presenta un'altezza maggiore rispetto ai livelli delle stanze, e tre portali segnano l'accesso all'atrio. Questa soluzione del fronte principale dell'edificio, studiata in maniera accurata attraverso l'aggiunta di semicolonne addossate alla muratura che sorreggono importanti marcapiani metallici, presenta una soluzione basata su tre finestre in corrispondenza dell'ingresso al piano terreno, scelta poi negata nella versione definitiva,

53 Matteo Piazza, *Il Palazzo*, in "Abitare", n. 286, Giugno 1990, pp. 148-153.



16. Aldo Rossi, Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, inserimento del podio, 1987

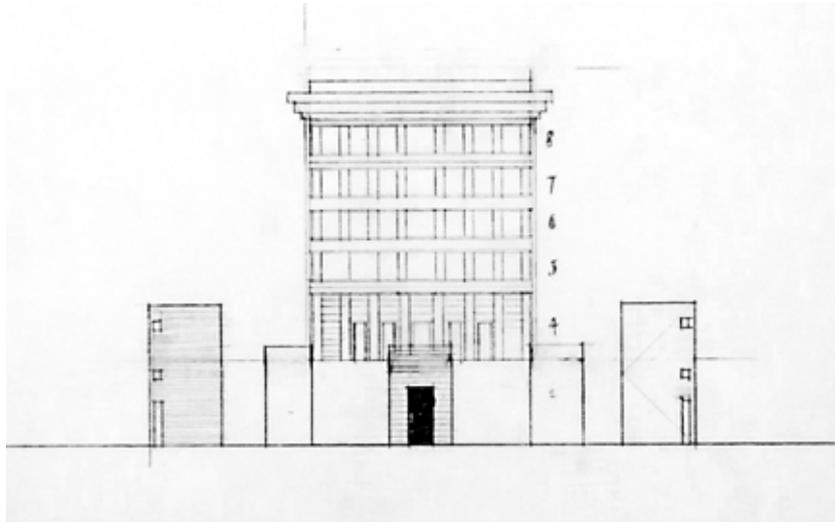


17. Aldo Rossi, Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, proposta per il fronte, 1987

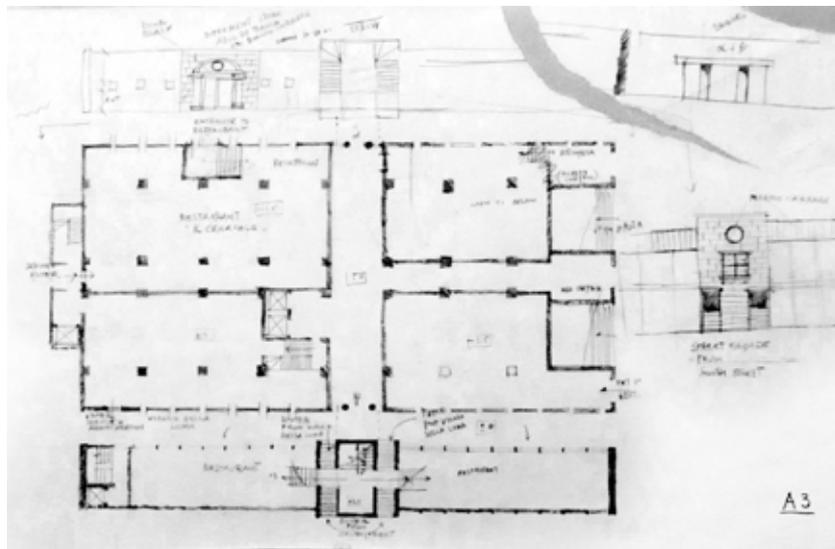
completamente cieca ai piani superiori. L'edificio termina con una copertura piana marcata da un cornicione apparentemente fuori scala, derivato dalla prima esperienza americana di Rossi, che troverà un ridimensionamento nella soluzione finale. L'assetto planimetrico descritto viene in seguito rivisto in un disegno successivo (immagine 18) a partire dal quale l'ampia scalinata posta in asse centrale viene suddivisa in due parti: il basamento alto due livelli dal suolo viene in questo caso spezzato in due punti sul fronte principale, garantendo un maggior afflusso alla piazza sopraelevata posta di fronte all'ingresso. Si genera in questa maniera uno sperone centrale nel basamento, che viene utilizzato da Rossi come accesso diretto ai piani inferiori dell'edificio. La composizione d'insieme del fronte principale, il più significativo dell'intero progetto, mantiene uno sviluppo simile alla stesura precedente, e si articola su cinque livelli al di sopra del basamento, tra i quali solo quello di accesso alla lobby risulta essere più alto e caratterizzato da cinque portali. In aggiunta rispetto alla soluzione progettuale precedente è possibile individuare due corpi lineari posti ai margini dei lati maggiori dell'hotel. Si tratta di due blocchi di servizio all'edificio, che contengono quattro ristoranti-bar, successivamente sviluppati internamente da Rossi, Ettore Sottsass, Gaetano Pesce, Shiro Kuramata.

L'articolazione degli spazi del piano terreno può essere letta in uno primo disegno d'insieme della pianta (immagine 19) che mostra il rapporto tra il volume principale dell'hotel e i due blocchi lineari dei bar ristoranti. Tale distribuzione planimetrica genera due vicoli, nominati vicolo della luna e vicolo del sole. L'attenzione di Rossi, pur in questa fase preliminare di progetto, è rivolta alla definizione dei materiali da costruzione. L'architetto individua specifiche tipologie di pietra nel disegno dei portali di ingresso ai corpi laterali dei bar, indicazioni successivamente variate nella soluzione definitiva di progetto. La planimetria dei volumi laterali dell'edificio è caratterizzata da un nucleo centrale di ingresso contenente le scale, rivestito in laterizio. Analizzando il fronte si osserva un tamponamento esterno in intonaco intervallato da lesene. In corrispondenza dell'ingresso su strada si staglia un portale sormontato da un grande orologio.

Questi successivi adattamenti portano alla definizione più precisa del fronte principale dell'hotel, vero cuore dell'intervento. Uno schizzo riprende nel dettaglio il podio (immagine 20) e due livelli sopra esso, segnando in maniera precisa il taglio delle pietre della facciata, il rivestimento delle colonne addossate al



18. Aldo Rossi, Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, rottura del podio, 1987



19. Aldo Rossi, Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, pianta del piano terra, 1987

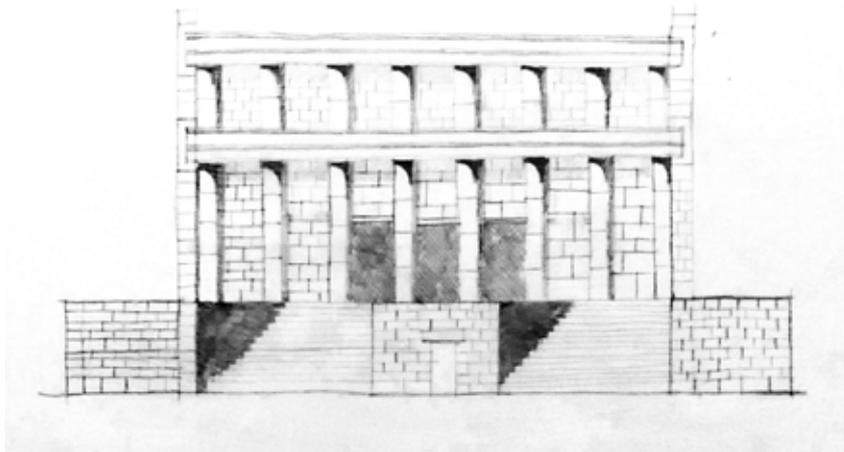
fronte compatto e l'inserimento di marcapiani metallici realizzati mediante la sovrapposizione di travi IPE di dimensioni differenti. Dal disegno in questione si legge chiaramente la contrazione in altezza del podio da due livelli ad uno, aspetto significativo nel rapporto dell'edificio col suolo.

Il fronte laterale dell'edificio poggia anch'esso sul medesimo podio. Contrariamente a quanto avviene per il prospetto d'ingresso, privo di aperture, i prospetti laterali presentano ampie finestre quadrate sormontate da architravi metallici, in corrispondenza di ciascuna stanza. Il podio è bucato da una sequenza di piccole finestre quadrate ed è sormontato da un ringhiera metallica, in seguito sostituita dalla muratura in pietra del basamento che prosegue in altezza. L'ampia cornice di copertura del fronte principale dell'hotel piega sui fronti laterali e si interrompe prima di raggiungere le finestre.

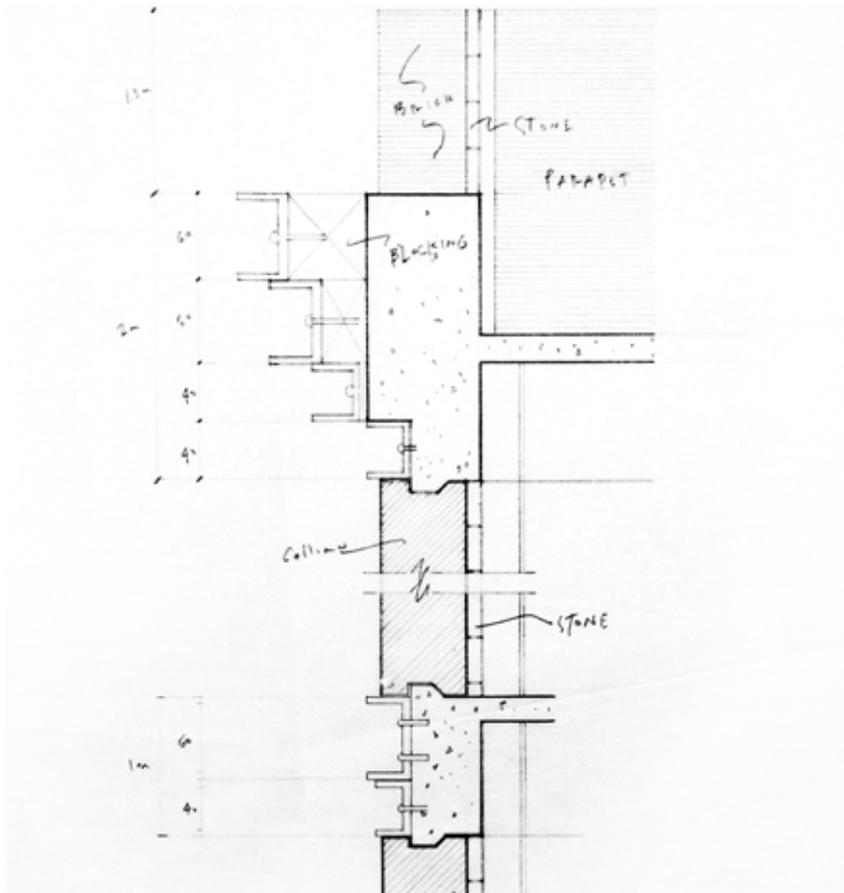
Il fronte principale dell'hotel subisce, nei disegni successivi ulteriori variazioni, determinate soprattutto dall'ampliamento o riduzione del numero di finestre e di portali di ingresso alla lobby, mantenendo però inalterata l'idea del contatto col suolo mediante un podio di altezza costante.

Particolarmente interessante è il dettaglio costruttivo della grande cornice di coronamento dell'edificio, costituita, come tipico delle architetture di Rossi, dalla sovrapposizione di travi ipe poste in orizzontale (immagine 21). La definizione di particolari costruttivi anche all'interno di una fase iniziale della progettazione dimostra una particolare attenzione di Rossi relativamente a scelte costruttive e di cantiere, al contrario di quanto spesso si ritiene.

Tale concentrazione relativa alle scelte linguistiche e di dettaglio del progetto non deve però far dimenticare che l'architetto lavora sempre nel tentativo di generare una relazione costante con la città, finalizzato alla crescita ed al miglioramento della situazione del luogo. Di particolare interesse in questo senso è l'osservazione dei primi schizzi prospettici d'insieme (immagine 22), che non prevedevano unicamente la riqualificazione dell'area mediante la realizzazione di un singolo edificio, ma intendevano svilupparsi attraverso la realizzazione di locali, bar e servizi inseriti all'interno di edifici a palafitte aggettanti sul fiume. Se analizziamo dunque l'opera in maniera complessiva, senza limitarci alla parte dell'hotel, che è l'unica effettivamente costruita, possiamo comprendere che il progetto di Fukuoka si compone di una parte solida, muraria, poggiata sul terreno



20. Aldo Rossi, Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, dettaglio di facciata, 1987



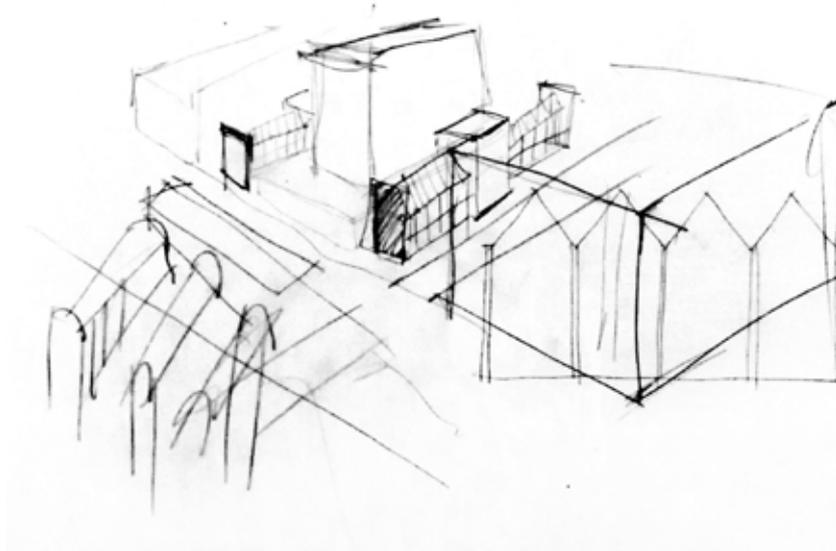
21. Aldo Rossi, Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, dettaglio del cornicione di copertura, 1987

mediante un podio, e di una parte più mobile, effimera, di carattere tettonico non molto dissimile a livello formale dal progetto per casa a Borgo Ticino.

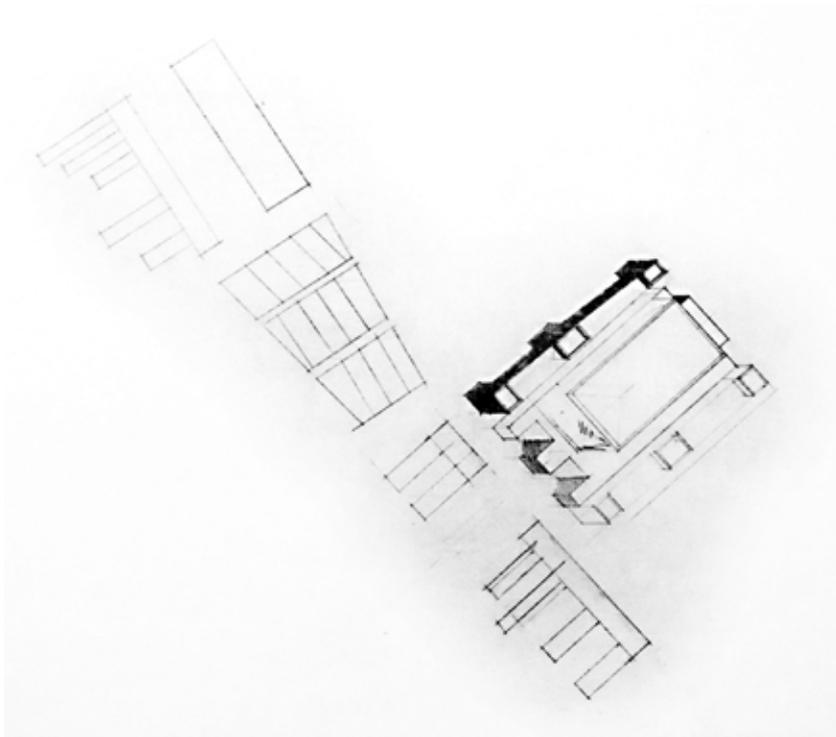
Tale antinomia, come vedremo nel proseguimento della ricerca, costituisce un aspetto peculiare dell'opera di Rossi in senso trasversale.

La scelta dell'architetto di far emergere, anche solo in fase progettuale, la duplice anima dell'opera è confermata da un planivolumetrico (immagine 23) che mostra l'hotel insieme a una serie di edifici a pettine affacciati lungo il corso del fiume.

Attraverso l'analisi dei materiali d'archivio, che ricostruiscono in maniera integrale l'iter progettuale, è stato dunque possibile individuare una lettura complessiva del progetto, che se interpretato solo in relazione alla parte costruita, risulterebbe parziale e non esaustiva delle intenzioni dell'architetto riguardo a questo luogo.

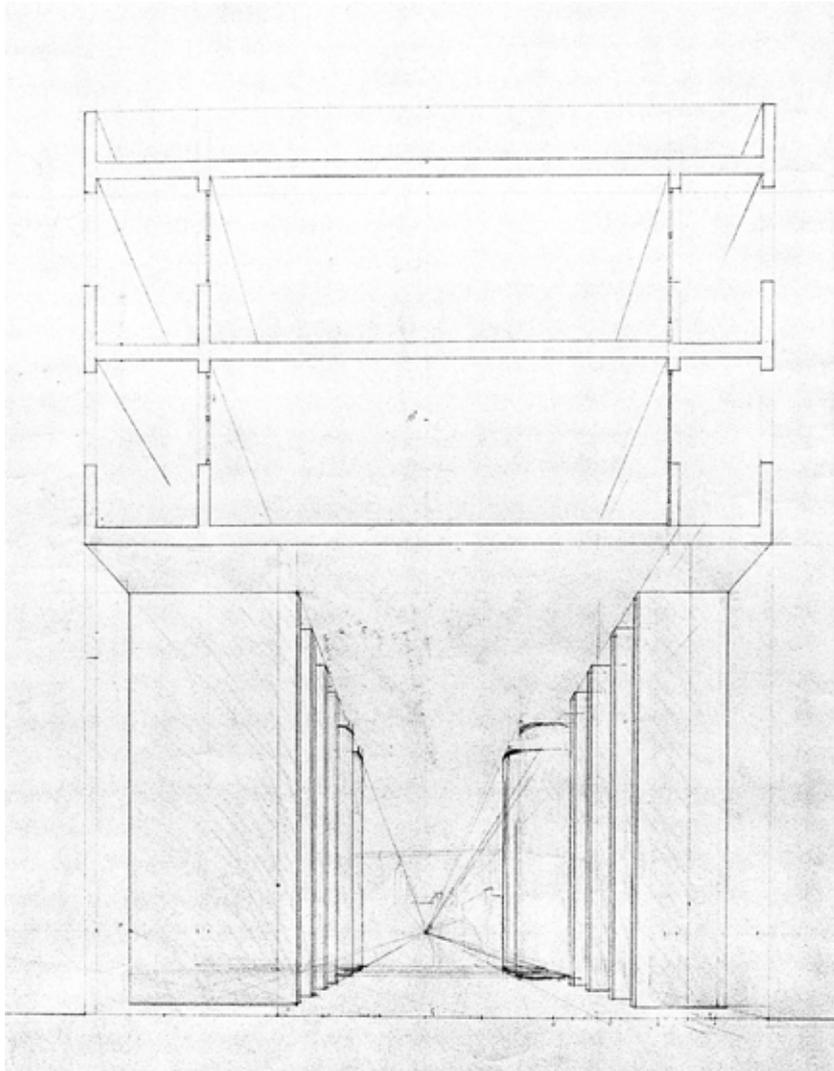


22. Aldo Rossi, Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, disegno prospettico d'insieme, 1987



23. Aldo Rossi, Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, planivolumetrico, 1987

TETTONICA



1. Aldo Rossi, prospettiva del portico del Gallaratese

VI Basamento in “assenza”

Abbiamo potuto osservare nei precedenti capitoli le differenti declinazioni attraverso le quali l'architettura di Rossi è posta a contatto diretto col suolo. Lo scavo del progetto sotterraneo di Napoli, il basamento del Palazzo della Regione di Trieste ed il Podio dell'Hotel il Palazzo a Fukuoka, solo per citare alcuni esempi, dimostrano come Rossi in molte occasioni si sia confrontato in maniera massiva col terreno. La terza parte della ricerca prende in esame i progetti di Rossi che trovano nella distanza dal suolo una specifica caratteristica espressiva.

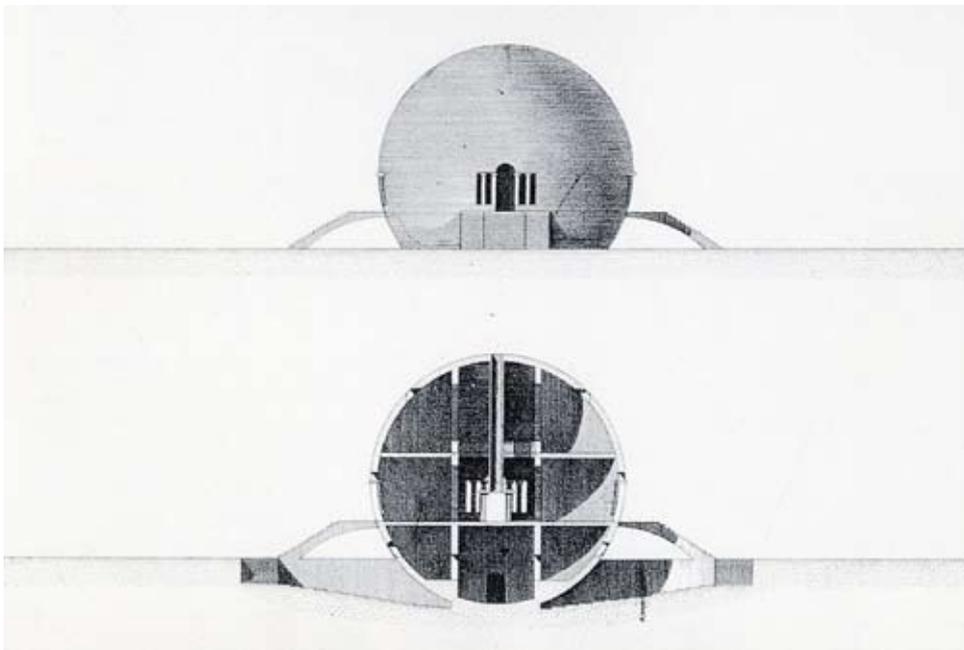
La scelta di raggruppare sotto il termine *Tettonica* i capitoli che seguono, deriva dalla definizione data all'interno del primo capitolo. Volendo qui riassumere in sintesi il significato del termine diremo che esso si riferisce ad un'architettura in cui ciascun elemento della composizione è definibile come oggetto autonomo. Tale sistema, grazie alle caratteristiche dei materiali con i quali è costituito, consente di raggiungere luci libere che sgravano l'edificio dal contatto col suolo, al contrario di quanto avviene in architetture di tipo murario dove il peso è distribuito su tutto lo sviluppo del sostegno lineare che poggia a terra. Lo studio dei diversi casi presi in esame all'interno di questa ultima parte della ricerca ha permesso di classificare i progetti di Rossi mediante gli elementi della costruzione, e di conseguenza della composizione, che meglio definiscono le opere considerate. Setto e pilastro costituiscono relativamente a questo ambito, gli elementi strutturali mediante cui si articola il tema del distacco dal suolo, che secondo un andamento ciclico porta a soluzioni che variano nel tempo, attraverso un linguaggio anche molto differenziato. Nel presente paragrafo viene affrontato il tema del distacco dal suolo, secondo una prima declinazione: il setto. Tale interpretazione compresa all'interno di un sistema più ampio definito *Basamento in “assenza”*, sottolinea come, nelle opere osservate, sia ancora presente un'idea del radicamento al suolo, che in questo caso però vira in senso concettuale. Il basamento, principio compositivo costante nel vocabolario dell'architetto, trova in questo caso una definizione nuova, che prende in prestito forme e concetti appartenenti all'architettura moderna. L'individuazione di alcuni riferimenti di Rossi, che partono da un passato recente sino a giungere al principio dell'epoca moderna, consente di comprendere le radici del tema trattato,

così da posizionare i singoli progetti all'interno di un contesto culturalmente e storicamente ampio, che si riferisce in primis all'architettura razionale¹. La definizione planimetrica di volumi puri nello spazio ed il tentativo di conferire un ordine esatto nella pianificazione della città moderna portò gli architetti della prima metà del XX secolo a considerare il suolo come un piano astratto su cui lavorare senza limitazioni di sorta. Il modello di città ideale messo a punto nelle sue varie figurazioni dal Rinascimento in poi si costruisce su di un ordine geometrico astratto, restio a modificare la propria purezza nel confrontarsi con il supporto, con il luogo della fondazione.

Da Palmanova a Chaux, da Sforzinda alla Ville Radieuse, la città si definisce sovrainponendo il proprio disegno geometrico a prescindere da un luogo, su un suolo ideale, liscio, e privo di asperità. Questo modello geometrico astratto costituirà, seppur ridotto in frammenti, il riferimento nella progettazione dei piani della città e delle espansioni negli ultimi due secoli. Il suolo di questo modello ideale, la cui aspirazione è realizzare un ordine artificiale a misura d'uomo in grado di contrapporsi all'ordine naturale, non può che configurarsi come supporto anonimo, privo di connotazioni, che va perdendo progressivamente consistenza, spessore, matericità, altimetrie, per trasformarsi in un piano bidimensionale dove vengono applicate una serie di norme e principi stabiliti a priori. La città si va costruendo attraverso la giustapposizione di tipi progettati a prescindere da un luogo, che nel calarsi nella realtà urbana non sempre ravvedono la necessità di attivare il proprio radicamento.

I progetti visionari di Boullée e i nuovi tipi edilizi messi a punto da Ledoux codificano la contrapposizione tra suolo e sottosuolo. La perfetta regolarità dell'oggetto architettonico è messa a punto senza che questo entri in relazione con il suolo. La casa delle Guardie Campestri di Ledoux evita qualsiasi forma di contaminazione con il terreno. L'edificio, nell'insediarsi nel paesaggio dei campi, sottrae materia. Si assicura in tal modo una geometrica quota d'imposta per il proprio attacco a terra, sottolineando la diversità del proprio piano di fondazione dalla mutevolezza della campagna circostante. Il recinto scavato crea un vuoto tra sé e l'intorno. Se

¹ Ezio Bonfanti, Gianni Braghieri, Rosaldo Bonicalzi, Franco Raggi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale (a cura di), *Architettura Razionale. XV Triennale di Milano. Sezione internazionale di architettura*, Franco Angeli editore, Milano, 1973.



2. Claude-Nicolas Ledoux, casa delle guardie campestri, 1790

in prospetto l'edificio sembra fondersi con la terra, in sezione è evidente la volontà di non entrare in relazione con gli imprevisti del piano di fondazione. Il basamento rovescio mette in opera una sorta di kit-costruttivo, di scatola di montaggio atta a fondare la casa sferica in ogni luogo ed in qualsiasi suolo. L'estrema definizione con cui gli elementi della composizione sono studiati a livello tipologico-formale trova respiro nel metodo additivo², che per la prima volta in modo sistematico ridefinisce i limiti della composizione architettonica intesa nel senso di disciplina trasmissibile, costringendo gli architetti della rivoluzione a conferire ad ogni elemento un proprio carattere specifico.

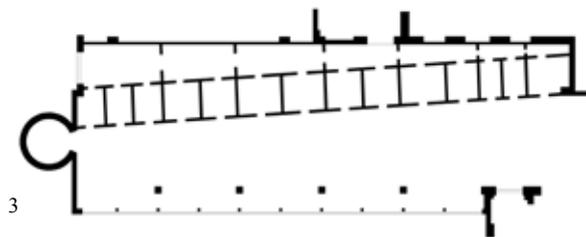
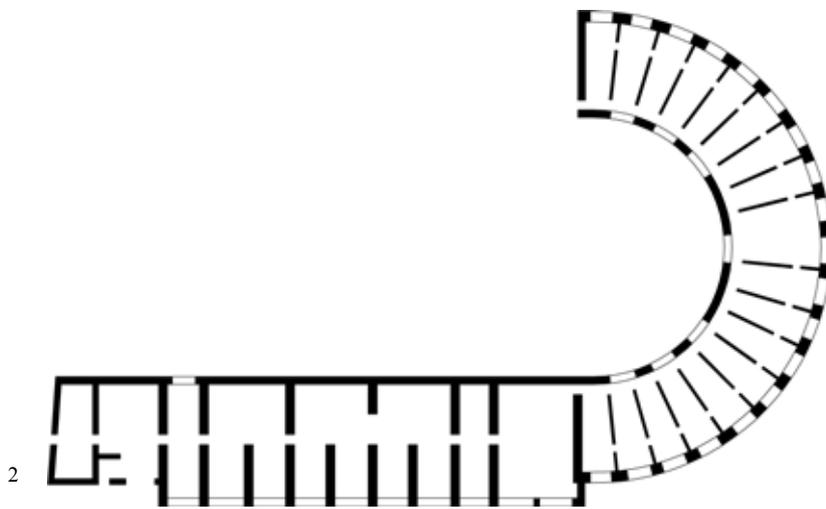
In sostanza si chiarisce il senso degli elementi che entrano nel gioco di relazioni determinato dal metodo, ed è necessario distillare senza possibilità di equivoci il carattere dei singoli elementi in gioco. Si viene perciò a definire in coda al diciottesimo secolo una sorta di vocabolario di oggetti caratterizzati talvolta da connotazioni antitetiche. Il rapporto tra concreto ed astratto, suolo e cielo, trova qui una definizione contrastante ed accesa, che viene riproposta in differenti progetti nel tentativo di istituire un'opposizione tra mondo naturale ed artificiale, che rimanda agli esperimenti manieristi del basamento-grotta.

Negli edifici disegnati da Boullée, l'architettura, abbandonato il criterio di mimesi di un ordine naturale, fa riferimento ad un nuovo ordine artificiale. Nei disegni del Tempio della Ragione, Boullée contrappone due semisfere di dimensione differente, quella superiore di raggio maggiore racchiude una inferiore più piccola, in cui è scavato un cratere artificiale. Il terreno roccioso viene sezionato unicamente per far risaltare la componente astratta, geometrica dell'Architettura, per evidenziare la forza del pensiero razionale, capace di offrire riparo e sicurezza rispetto allo stato di natura primitivo evocato dall'avvallamento roccioso.

Suolo, soprassuolo e sottosuolo, ma più in generale natura ed artificio rimangono giustapposti quali elementi separati, complementari ma inconciliabili.

² “Che l'isolamento della parti fosse frutto di una precisa intenzione, si può dedurre dalle stesse parole di Ledoux. In maniera significativa, parallelamente allo sviluppo storico-sociale, subentrò al posto dell'unità, il Pavillon system – divenuto poi dominante – la libera associazione di singoli elementi”. Emil Kaufmann, *Da Ledoux a Le Corbusier. Origini e sviluppo dell'architettura autonoma*, Mazzotta, Milano, 1973, p. 35.

A una lettura superficiale gli elementi qui definiti potrebbero apparire non perfettamente centrali rispetto alla poetica di Rossi, poiché l'attenzione dell'architetto sembra principalmente rivolta ad articolare una riflessione sui temi della tipologia – morfologia e sulla scienza urbana. In realtà, se poniamo la nostra valutazione in maniera lievemente disassata rispetto a questi temi classici è possibile scorgere una seconda chiave di lettura nella sua opera, che si gioca sulla modalità con cui le architetture si relazionano al suolo, la quale varia di volta in volta generando soluzioni diverse a seconda del sito, accomunabili all'interno di categorie generali. L'incipit del lavoro di Rossi è chiaramente l'isotropo suolo del Razionalismo, ambiente ideale per la nascita dei primi progetti, come nel caso del quartiere San Rocco a Monza, dove riusciamo immediatamente a percepire l'astrazione della risposta rispetto al dato fisico reale, in un luogo che viene percepito come un piano unico privo di asperità o variazioni. Come si è già potuto rilevare nella parte della ricerca relativa all'arte muraria, il terreno a cui Rossi si riferisce è però solo teoricamente la superficie piana e omogenea dell'architettura razionalista. Il contrasto tra il terreno naturale disomogeneo, irregolare, e la pura razionalità dei volumi che su di esso mediante il diaframma del basamento si vanno ad innestare, risulta ancor più stridente nel confronto con la realtà costruita. La distanza che si stabilisce tra il suolo ed il volume costruito viene colmato da uno spessore inconsistente che non rappresenta l'annullamento del concetto di basamento. La base, nelle opere studiate, continua a permanere, ma questo avviene secondo un nuovo linguaggio, non più riferibile solo all'antichità ma anche alla modernità.



Tav. XV Confronto tra i progetti di allestimento di Aldo Rossi realizzati per la Triennale di Milano del 1964 (1), del 1973 (2), del 1981 (3)

Il setto: la parete pilastro
Progetti per l’allestimento della Triennale di Milano ³

L’architettura di Rossi presenta caratteri distintivi ricorrenti segnati da un’estrema invarianza funzionale. Il tema della residenza è un riferimento ricorrente nel suo lavoro, e torna costantemente nei suoi progetti, con forme e significati spesso molto differenti. La casa dell’uomo, come i luoghi pubblici e tutti gli spazi adibiti alle funzioni umane, è centro di vita, in cui l’esistenza scorre come in una scena teatrale. Lo stesso Rossi riconosce in maniera evidente il significato di permanenza delle forme del vivere.

*Credo sia necessario, nonostante le difficoltà che si presentano, parlare di questo riferimento a cui prima ho accennato. Si tratta delle antiche tipologie residenziali, viste sotto l’aspetto delle sezioni archeologiche con la loro libertà ordinata, o quel disordine compreso in un ordine non più rintracciabile completamente nello scavo. Questa sezione archeologica, e in gran parte proprio quella delle antiche abitazioni, ha la capacità concreta di porsi come un fatto legato all’immaginazione.*⁴

L’espressione massima di desolazione può essere rappresentato, secondo Rossi, attraverso l’assenza di vita nel luogo in cui essa normalmente si svolge. La “casa vuota” determina nello spettatore un effetto di straniamento molto intenso, e proprio l’assenza di vita è alla base del significato di alcuni luoghi dell’architettura civile, come il cimitero. In questo senso viene trascesa ogni interpretazione strettamente religiosa per riallacciarsi ad un significato più ampio della morte, letta nella sua manifestazione più diretta. L’uso di elementi costruttivi ripetuti si iscrive in una precisa logica Rossiana in cui l’elemento compositivo fa parte di

³ Ci si riferisce agli allestimenti, interni e del parco, di tre edizioni della Triennale di Milano:

Ponte e sistemazione del parco per la XII Triennale di Milano, Aldo Rossi con L. Meda, 1964.

Allestimento della sezione architettura internazionale della XV Triennale di Milano, Aldo Rossi con G. Braghieri, F. Raggi, 1973.

Allestimento della mostra Architettura/Idea, XVI Triennale di Milano, Aldo Rossi con L. Meda, 1981.

⁴ Aldo Rossi, *Due progetti*, in “Lotus”, n. 7, 1970, p.45.

un preciso repertorio di forme, derivate allo stesso tempo dalla storia e dall'uso che l'uomo ne ha fatto nel corso del tempo.

La razionalità dell'arch. è proprio nella sua capacità di costruirsi mediante elementi determinati che fanno parte di tutta la sua storia. Questi elementi sono determinati da fattori statici, tecnici, di materia ecc. ma essi appartengono all'architettura soprattutto dal punto di vista formale/ un muro è soprattutto un elemento dell'arch. indipendentemente dal materiale con cui è realizzato anche se questo può costituire un'accentazione importante. Mediante questi elementi essa costruisce e si costruisce. Sono gli elementi formali che precostituiscono un'architettura, una città o un edificio.⁵

L'analisi del progetto di allestimento elaborato da Rossi per il parco della XII Triennale di Milano nel 1964 e poi riproposto nelle linee essenziali nel 1973 e nel 1981 come allestimento interno, consente di leggere il legame tra l'istituzione museale, il cimitero e l'abitazione secondo un'unica partitura compositiva, segnata da una sequenza di stanze in successione che non varia nella forma a seconda dell'uso proposto. Attraverso setti murari che richiamano una composizione "osteologica" secondo la stessa definizione di Rossi, viene messo in scena il passaggio tra un passato antico, archeologico, e la condizione attuale.

L'architettura era uno dei modi di sopravvivere che l'umanità aveva ricercato; era un modo di esprimere la sua fondamentale ricerca della felicità.

Questa ricerca mi commuove ancora nei reperti archeologici, nel materiale fittile, negli utensili, nei frammenti dove la pietra antica si confonde con l'osso e dove nell'osso si è perso il disegno dello scheletro. Per questo amo i musei di paleontologia e le ricostruzioni pazienti dei pezzi senza significato nel significato della forma.⁶

Le varie epoche sono accomunate da un denominatore comune: l'inalienabile relazione definita dal dualismo vita-morte costituisce

⁵ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 8, ripr. anastatica a cura di Francesco Dal Co, Electa/Getty Research Institute, Milano/Los Angeles, 1999.

⁶ Aldo Rossi, *Scientific Autobiography*, Mit Press, Cambridge, Mass. 1982, ed. it., *Autobiografia Scientifica*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p. 19.

il dato eterno che permane costantemente nel tempo, e la rovina archeologica, come uno scheletro di civiltà del passato, resta a memoria di un tempo che fu ⁷.

Lo stesso Rossi, in uno scritto di presentazione all'allestimento della mostra Architettura/Idea nel 1981, indica la coerenza di un modello che non intende cambiare, indipendentemente dalla situazione contingente, perché ritenuto costantemente valido e rappresentativo del significato della vita dell'uomo e del suo manifestarsi nell'ambiente urbano.

Non cambio il mio schema espositivo perché non vi è motivo: un muro con parecchie porte, da ogni porta si accede ad un corridoio e da questo ad una sola stanza. Nella stanza vi è l'oggetto ricercato. Questo percorso che ha richiami archeologici e psicologici ed è la forma di un Mito, è anche il più logico dal punto di vista distributivo; lo ritroviamo appunto nelle piante greco-romane, negli edifici pubblici per le comunità come caserme, conventi, ospedali, alberghi.

Il corridoio è la strada, la camera è la casa; ma la vita del corridoio ha una sua autonomia fatta di incontri, attese, la sigaretta fumata nervosamente davanti ad una porta che si deve aprire, tempo perduto, parole dimenticate, un percorso compiuto velocemente e tante altre cose. Tutto questo si incontra anche in un Museo, che per sua natura è un luogo singolare, e prima che restaurassero troppi musei secondo una museografia purista o igienista, di spazi vuoti apparentemente umili ma che in realtà si sovrappongono all'oggetto in mostra, il museo era fatto di questi

⁷ Relativamente all'allestimento della sezione “Architettura” della XV Triennale di Milano: “*Nell'allestimento lo schema di fondo è lo scheletro. Un setto ritagliato – già visto lungo un lato della piazzetta di Segrate adibito a quinta; nel disegno assonometrico di progetto, simile ad una stele – viene iterato lungo l'intera ala del palazzo della Triennale.*

(...) L'asse di percorrenza che interseca i setti è analogo alla spina dorsale. Tra setto e setto lo spazio dell'esposizione è smangiato. Gli espositori non riescono a riempire la struttura espositiva. L'esito è per tutti disarmante, perché ci si accorge che il modello iconografico dello scheletro presiede l'allestimento. Così se nella casa dei morti Rossi raffigurava l'architettura abbandonata dalla vita, qui raffigura l'architettura abbandonata dalle cose. Solamente l'infilata delle stanze di un'abitazione deserta dà la medesima sensazione. Rossi sente che il vero museo è vuoto e che quindi il museo simboleggia l'isolamento e che ogni volta che pensiamo al museo in realtà ci attardiamo sulla museificazione, cioè sul vuoto, sullo squallore.” Vittorio Savi, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milano, 1976, pp. 126-127.

corridoi e di sale cariche di quadri accostati senza un apparente significato ⁸.

Rossi lavora in modo silenzioso attorno ad un tema che sin dal 1964, dal progetto di allestimento per il parco della Triennale, utilizza l'articolazione del muro che genera stanze a cielo aperto come elemento della memoria, come traccia di un passato ancora in parte visibile, sotteso.

In quel periodo scrive un'importante contributo per il seminario "Teorie della progettazione architettonica" tenuto presso l'istituto universitario di Venezia, dal titolo *Architettura per i musei* ⁹.

Utilizza qui l'immagine della pianta del Mausoleo di Adriano a Roma, in seguito posta sulla copertina della quarta edizione de *L'architettura della Città*, curata da Daniele Vitale ¹⁰ nel 1978. Il riferimento archeologico al setto, che sino a quel momento non aveva trovato uno specifico modello di riferimento, viene identificato da Rossi nella pianta del Mausoleo, dove la strada, il corridoio, il percorso che attraversa le stanze della vita arriva fino ad un luogo centrale inaccessibile, la stanza della morte. Il setto, costituisce l'elemento basilare attraverso cui si costruisce l'intera composizione. Esso può variare nelle proporzioni pur mantenendo il proprio significato compositivo e costruttivo. Se analizziamo la planimetria del mausoleo è possibile individuare gli elementi caratteristici dei progetti di Rossi disposti in maniera concentrica rispetto ad un baricentro comune. L'ingresso nel basamento a pianta quadrata, il percorso ascendente verso la sala terminale, il tutto compreso in uno stereometrico volume cilindrico, ricalcano gli elementi compositivi primari del Cimitero di Modena o del Museo Bonnefanten di Maastricht. La sala terminale del Mausoleo di forma circolare viene trasposta da Rossi nel cono di Modena o nella sala voltata terminale del museo Olandese. La ricorrenza di forme geometriche pure tra cui cerchio, quadrato e triangolo, costituisce un aspetto rilevato dalla presente ricerca che più avanti approfondirà l'argomento. E' interessante notare, all'interno dei progetti di allestimento di Rossi

⁸ Daniele Vitale (a cura di), *Architettura/Idea*, Alinari, Firenze, 1981, p. 15.

⁹ Aldo Rossi, *Architettura per i musei* in Rosaldo Bonicalzi (a cura di), *Aldo Rossi: Scritti scelti sull'architettura e la città - 1965/1972*, CLUP, Milano, 1975, pp. 333.

¹⁰ Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, (prima ed. Marsilio, Padova, 1966), CLUP, Milano 1978.



3. Pianta del mausoleo di Adriano, Roma

per la Triennale di Milano, come la composizione sia generata dal setto che conforma lo spazio, mediante la realizzazione di vere e proprie stanze, a cielo aperto nel caso dell'allestimento del parco della Triennale del 1964 ¹¹, o all'interno di un involucro preesistente come nel caso dell'allestimento per la Triennale del 1973 ¹². Questo approccio all'uso del setto non solo come forma strutturale ma anche e principalmente come elemento compositivo risulta molto diverso rispetto all'uso che ne fecero, nei decenni precedenti, alcuni tra i più famosi architetti della Modernità. Se consideriamo ad esempio i setti di separazione interna degli ambienti di Mies van der Rohe nel padiglione Tedesco a Barcellona comprendiamo immediatamente che i rapporti spaziali che si vengono a determinare sono completamente diversi rispetto alle stanze della Triennale progettate da Rossi. Una situazione del tutto diversa invece coinvolge i setti che Rossi utilizza nel cimitero di Modena, dove il richiamo è alle alte e sottili lame in calcestruzzo del convento di Santa Maria de la Tourette di Le Corbusier, confronto che verrà approfondito più avanti.

Il setto costituisce in sostanza per Rossi un oggetto che richiama al contempo un passato antico e recente, che l'architetto reinterpreta nella propria opera non solo come elemento strutturale ma come strumento espressivo necessario a conformare il carattere e la spazialità dell'architettura.

11 Ernesto Nathan Rogers, *Il Percorso espositivo*, in "Casabella", n. 290, 1964, pp. 30-32.

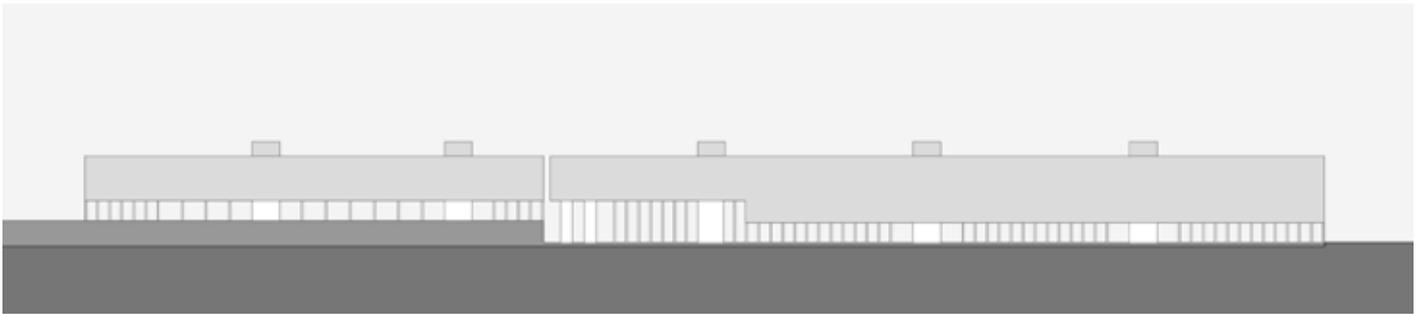
12 Ezio Bonfanti, Gianni Braghieri, Rosaldo Bonicalzi, Franco Raggi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale (a cura di), *Architettura Razionale. XV Triennale di Milano. Sezione internazionale di architettura*, op. cit.

La rappresentazione

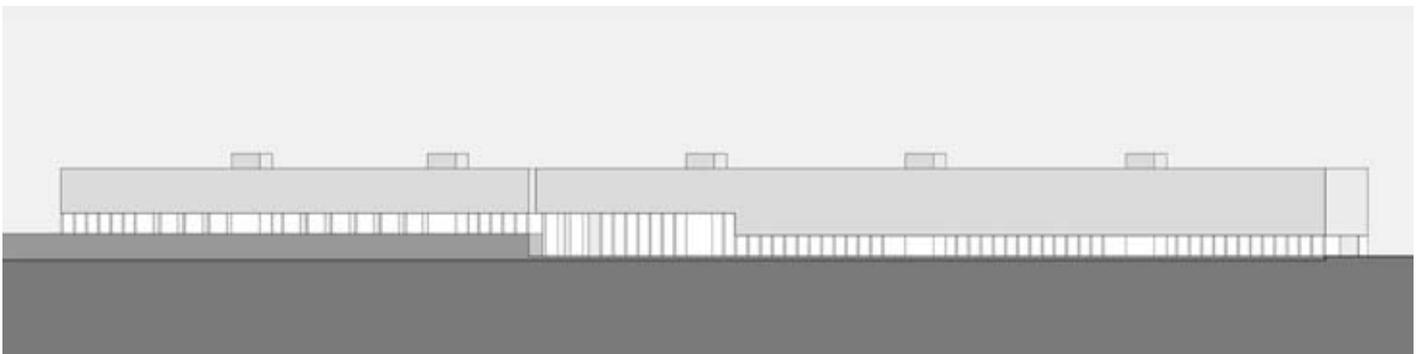
Se nei progetti precedentemente analizzati il setto costituisce un elemento discriminante rispetto al piano orizzontale, e dunque regola i percorsi e la fruizione finale dell'opera, tale elemento costruttivo risulta diversamente significativo in altre opere. In questo caso il setto non determina più percorsi e ritmi orizzontali, ma si pone come elemento di cesura tra il costruito ed il suolo.

Il setto di Rossi è un oggetto reiterato, che dalla ripetizione trae forza e diviene regola, lama che taglia il paesaggio della pianura modenese o diaframma strutturale che solleva i volumi del Gallaratese dalla contaminazione del terreno della periferia. Sebbene il richiamo linguistico agli elementi dell'architettura razionalista sia diretto, l'attenzione non è rivolta all'elemento strutturale in sé. Il setto costituisce quel diaframma necessario per opporsi alla forza di gravità, il sostegno che consente all'edificio di abbandonare la confusione della città antica, sovrapponendosi ad essa. L'operazione di distacco non inficia il significato dell'idea di basamento che per Rossi rimane elemento espressivo costante. Se proviamo ad osservare ad esempio la raffigurazione con cui frequentemente viene rappresentato il progetto per le abitazioni al quartiere Gallaratese a Milano, riusciamo immediatamente a percepire una esplicita volontà materica nel basamento.

Questa realtà materica è in verità essenzialmente concettuale e si manifesta nella rappresentazione: la scelta di Rossi di esprimere attraverso disegni in assonometria cavaliere la profondità dei volumi del Gallaratese, consente mediante l'espedito tecnico - rappresentativo, di restituire coerenza materica al basamento, che non risulta più, come nella realtà, il vuoto che si interpone tra la sequenza dei setti ripetuti. Esso si manifesta come volume pieno o meglio come piani e superfici sovrapposti in sequenza, che non consentono di “vedere attraverso” la forma costruita, impedendo di fatto quello che nella realtà avviene se ci si pone ortogonalmente rispetto al volume dell'edificio. L'espedito rappresentativo diviene perciò esso stesso elemento della composizione, e pone su carta in maniera razionalizzata un determinato punto di vista, che non coincide con quello frontale. Ovviamente la visione reale non è una perfetta proiezione ortogonale e dunque l'idea insita nell'assonometria cavaliere, ossia quella di evitare l'attraversamento visivo dell'oggetto, è sostituita nella realtà da una visione prospettica che seppur



1

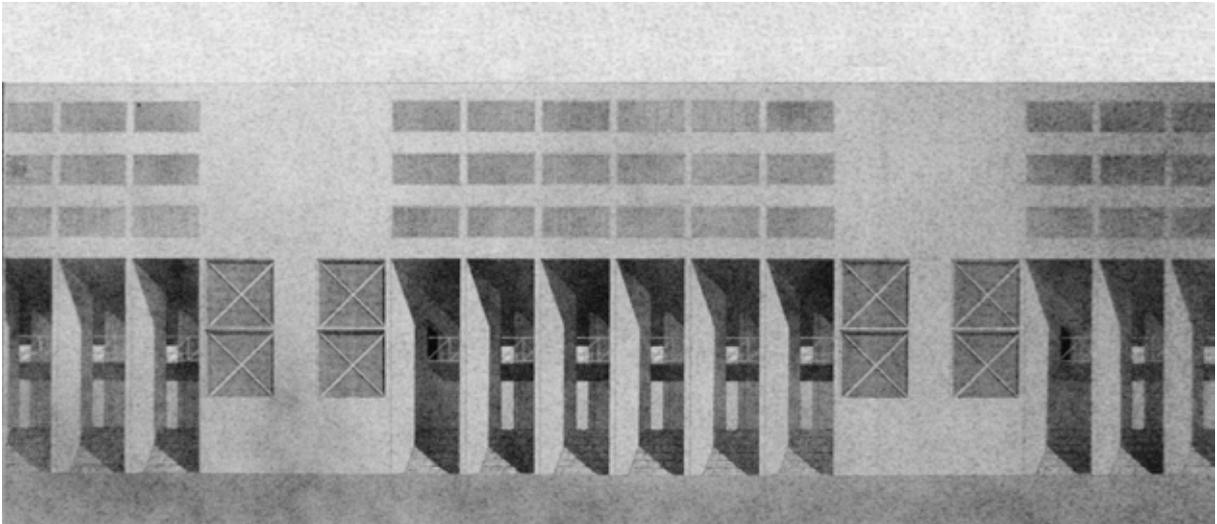


2

Tav. XVI Il basamento e la rappresentazione, vista frontale del Gallaratese (1), vista di scorcio (2)

con qualche approssimazione, fa percepire il basamento come oggetto pieno, materico, costruito, e non come elemento aereo (Tav. XVI). La sensazione, l'effetto che l'edificio genera sullo spettatore dipende perciò dal punto di vista scelto e si alterna dunque una visione materica del basamento ed una percezione smaterializzata dello stesso. Nuovamente torna quell'alternarsi di materia e rarefazione attorno a cui si è articolato il discorso relativo alle figure del cubo e del cono nel cimitero di Modena. In questo caso però la materia in questione non è quella naturale del suolo ma quella artificiale del calcestruzzo armato dei setti, ed inoltre l'orizzonte non è segnato dalla volta celeste ma dal volume delle residenze. E' interessante notare come la rappresentazione per Rossi non sia semplicemente la riproduzione grafica di un edificio, ma costituisca il mezzo attraverso il quale esplicitare il significato insito all'interno di un'idea progettuale, che non soltanto mette in mostra quello che nella realtà si percepisce, ma soprattutto consente di individuare una sottesa chiave di lettura dell'idea. La particolarità della scelta dell'assonometria cavaliere che privilegia il fronte principale dell'edificio rimandando alle fughe diagonali a quarantacinque gradi il compito di interpretare la profondità dell'oggetto, non si esaurisce in schizzi preparatori, ma si articola anche nei disegni definitivi. Tale aspetto è significativo perché fa comprendere come la scelta della rappresentazione non sia servita unicamente nella fase preliminare del progetto a portare in luce e sviluppare un'idea, ma sia stata utilizzata a pieno titolo anche nella fase finale e nella rappresentazione ufficiale del progetto. Tutto questo risulta evidente nelle tavole dei fronti del Gallaratese ¹³, dove è possibile rilevare una serie di studi di particolari di facciata che riprendono l'idea del “basamento in assenza”. Questo aspetto rimarca in modo significativo l'importanza della rappresentazione, e nello specifico la presenza del basamento nella composizione. L'ipotesi qui esposta risulta inoltre suffragata dal fatto che Rossi, negli anni immediatamente successivi alla definizione del progetto per le abitazioni al quartiere Gallaratese, insegnava presso il Politecnico di Zurigo. In questo particolare frangente, nel periodo

13 I disegni necessari per comprendere le fasi iniziali del progetto per il Gallaratese sono conservati presso l'archivio del D.A.M. di Francoforte ed in copia anastatica presso l'archivio del C.C.A. di Montreal. Nella sezione della ricerca relativa agli apparati sono riportati le immagini a cui si fa riferimento.



4. Max Bosshard, progetto per unità residenziale al quartiere Letten di Zurigo, 1973

compreso tra il 1972 ed il 1974, Rossi per la prima volta ha modo di esprimere le proprie idee sull'architettura all'interno di un corso di composizione che svolge da titolare al di fuori dei confini Italiani ¹⁴. L'intento che Rossi insieme ai suoi collaboratori si prefigge, è quello di trasmettere agli studenti elvetici un metodo valido con cui affrontare il progetto d'architettura.

Il metodo comprendeva sia lezioni teoriche, con riferimento ai concetti di tipologia e morfologia, aspetti ampiamente verificati nei corsi di caratteri distributivi degli edifici negli anni precedenti in Italia, sia insegnamenti che esprimevano il costante rimando agli esempi della storia ¹⁵.

La scelta di un modo unitario di rappresentazione dei progetti degli studenti divenne uno strumento di ordine, che basandosi su un linguaggio condiviso consentiva un maggiore confronto all'interno di un bacino comune, rappresentato dal progetto didattico di Rossi ¹⁶. Gli assistenti al corso, Fabio Reinhart, Bruno Reichlin ed Heinrich Helfestein, misero a punto, sotto indicazione del Maestro, una didattica di estrema efficacia, che consentì agli studenti di elaborare materiali significativi dal punto di vista dell'analisi urbana, come il rilievo del piano terreno dell'intero centro storico della città di Zurigo, o come il rilievo di alcuni quartieri periferici degni di menzione e sui quali Rossi aveva deciso di incentrare una fase progettuale successiva a quella analitica. Risulta qui interessante osservare il confronto tra il progetto del Gallaratese e la soluzione residenziale realizzata dall'allora studente Max Bosshard per il quartiere Letten di Zurigo. In particolare la rappresentazione del fronte dell'unità residenziale studiata da Bosshard, tipologicamente conformata

14 Akos Moravanszky, Judith Hopfengärtner, *Aldo Rossi und die Schweiz*, gta Verlag, Zurigo, 2011. Si veda inoltre Alessandro Pretolani, *Aldo Rossi in Svizzera*, in Raccolta degli abstract del convegno “L'architettura della Città” di Aldo Rossi nel 45° anniversario della prima pubblicazione, I.U.A.V., Venezia, 2011.

15 Il metodo di insegnamento può essere compreso dalla lettura di sei quaderni di dispense che trattano il tema della residenza sul quale il corso di Rossi lavorava. La dispensa più significativa tra le sei in questo senso è la quarta, della quale si riporta negli apparati la traduzione di alcuni passaggi salienti. Aldo Rossi, ETH Zuerich ws 73/74 architekturabteilung lehrstuhl Aldo Rossi, *Texte zur architektur*, ETH Verlag, Zurigo 1973.

16 A tal proposito si veda l'intervista a Bruno Reichlin in data 20/07/2010 presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio all'interno della sezione Apparati.

su corti realizzate mediante corpi di fabbrica a ballatoio come nel caso del Gallaratese, è la trasposizione diretta dell'idea di basamento in "assenza".

Nella soluzione dello studente il progetto del Gallaratese viene rielaborato e fuso tipologicamente con le corti del progetto per l'unità residenziale San Rocco a Monza ¹⁷. A riprova di questa unione l'articolazione planimetrica dei due blocchi residenziali autonomi e lievemente ruotati l'uno rispetto all'altro.

Nel progetto dello studente i volumi puri della città sovrastante vanno ad innestarsi sulla preesistente città antica, rappresentata da un piano in declivio segnato da uno scabro bugnato.

L'opposizione tra le *due città*, tra il mondo etereo del cielo e quello irregolare del suolo, trova nei progetti degli studenti una declinazione analoga a quella del maestro, mediante una rielaborazione del tutto personale che dimostra la possibilità di trovare soluzioni differenti pur partendo dallo stesso vocabolario di base.

Le due città

Unità residenziale al quartiere Gallaratese ¹⁸ e Progetto per unità residenziale a Setùbal ¹⁹

Il rapporto che un edificio stabilisce col suolo non si risolve unicamente nella situazione contingente dei confini del lotto di terreno su cui insiste. L'aspetto forse più significativo dell'opera di Rossi risiede proprio nel tentativo di stabilire un collegamento non soltanto fisico ma spesso analogico con la forma urbana. La città è intesa da Rossi come un deposito di materiali per l'architettura, forme che si ripetono nel tempo per generare nuove soluzioni a problemi urbani, mediante un linguaggio che si mantiene costante. Come la lingua è costituita da un numero limitato, seppur ampio, di vocaboli, così l'architettura si svela come la rielaborazione di forme conosciute. I riferimenti di Rossi, relativamente all'ambito trattato, spaziano nel repertorio formale della storia, ed in special

¹⁷ Aldo Rossi, *Due progetti*, in "Lotus", op. cit.

¹⁸ Unità residenziale al quartiere Gallaratese 2, Aldo Rossi, Milano, 1971.

¹⁹ Progetto per unità residenziale a Setùbal, Aldo Rossi con G. Braghieri, M. Bosshard, A. Cantafora, J. Charters, J. Da Nobrega, Portogallo, 1976 -1978.

modo nel bacino dell'architettura razionalista. Si vedrà in seguito come Rossi non si fermi a legami ormai assodati dalla critica, ma con la propria opera entri in relazione diretta con alcuni gruppi d'avanguardia, come ad esempio Superstudio e Adolfo Natalini, con i quali si confrontò su temi analoghi. La ricerca di un'architettura razionale costituisce senza dubbio uno dei punti fermi dell'opera teorica di Aldo Rossi. Questo non significa però che l'architetto non prendesse in considerazione aspetti meno ponderabili della forma costruita, come testimonia l'attenzione verso certe manifestazioni arcaiche della vita dell'uomo sulla Terra. L'origine dell'architettura nasce da archetipi che Rossi individua ed immette nel proprio linguaggio attraverso citazioni indirette:

(...)Menhir_ parola Bretonica composta da Men – pietra / hir – luogo

Dolmen_ parola Bretonica composta da tol – tavola / men – pietra

Struttura architettonica di origine preistorica basata sul sistema trilitico, con destinazione sepolcrale

Il d. compare in età eneolitica (area atlantica) e sussiste fino al III secolo dopo Cristo (nord Africa)

Tipologia varia – camera quadrangolare spesso coperta da tumulo, rotonda o quadrangolare preceduta da corridoio o da galleria terminante in una cella con pseudovolta (Dizionario arch)

E' quindi una tomba

Tipologia - corridoio e sala –

Allineamento dei Menhir – sequenza di elementi – vi è compresa tutta l'architettura.

La forma tipologica si pone qui prima della forma geometrica / la geometria ne è ricavata.

(...) il cimitero è per l'architettura la casa dei morti / tanto che all'origine il concetto di casa è derivato dalla tomba e la tipologia del dolmen e delle costruzioni sepolcrali diventa la tipologia della casa. Percorso rettilineo, spazio centrale, luce dall'alto, terra e pietra ²⁰

Menhir e dolmen sono alla base delle due concezioni dell'architettura individuate all'inizio di questa ricerca mediante

²⁰ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 9, op. cit.



5. Menhir bretoni

le definizioni di stereotomia e tettonica. Rossi riconosce distintamente queste forme, che ha modo di osservare durante i suoi viaggi e che lo colpiscono particolarmente, ricordandogli un significato originario della forma-costruzione che va aldilà della tipologia e che costituisce un retroscena meno noto nella sua ricerca teorica, ma di cui è ben consapevole e da cui è profondamente affascinato²¹. Nel tentativo di approfondire le relazioni che il setto murario stabilisce all'interno dell'opera del maestro milanese in relazione al suolo, risulta importante indagare non solo i nessi più espliciti dichiarati dall'autore, ma anche i riferimenti meno noti.

Rossi nei primi anni '70 lavora alla realizzazione della sezione “Architettura Internazionale” della quindicesima Triennale di Milano, che si svolse nel 1973. Il titolo scelto per la mostra d'architettura di cui fu curatore era *Architettura Razionale*, nome utilizzato anche per l'omonimo testo pubblicato da Franco Angeli²². La scelta fu di esporre opere di architetti provenienti da vari paesi d'Europa e del Mondo, legati tra loro da un punto di vista comune che vedeva nella razionalità del procedere architettonico un aspetto inalienabile del progetto e della ricerca²³.

Tra gli invitati ad esporre, oltre ai Five Architects²⁴, Robert Venturi, James Stirling e altri architetti di fama internazionale, erano presenti alcuni architetti italiani, tra cui Adolfo Natalini del gruppo fiorentino Superstudio. In Triennale Natalini presentò

21 “Dovremmo studiare meglio queste cose e sono sorpreso dalle civiltà preclassiche da cui sono stato affascinato ma anche spaventato o timoroso.” Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 33, op. cit.

22 Ezio Bonfanti, Gianni Braghieri, Rosaldo Bonicalzi, Franco Raggi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale (a cura di), *Architettura Razionale. XV Triennale di Milano. Sezione internazionale di architettura*, op. cit.

23 “La sezione Internazionale di Architettura della XV Triennale ha offerto il quadro di una nuova situazione che da tempo andava maturando in Europa e nel Mondo permettendo di cogliere con maggior precisione alcuni caratteri alternativi, di fissare delle scelte, di permettere delle valutazioni di scuola, personali, di gruppo. La mostra ha indicato soprattutto le principali direzioni di sviluppo odierne; e particolarmente quelle scelte dove il rapporto con la città e con i problemi urbani sono intesi come fondamento dell'architettura.” Aldo Rossi, *Perché ho fatto la mostra di Architettura alla Triennale*, in “Controspazio”, anno V, n.6, dicembre 1973.

24 Furono invitati ad esporre Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk, Richard Meier. Significativo nella riflessione relativa a questa ricerca è stato il lavoro di Peter Eisenmann, *La Base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2009.

i progetti relativi al *Monumento Continuo* ed il Catalogo di Ville, che trovarono la prima notorietà nella pubblicazione su riviste di Architettura nei primi anni settanta²⁵. Se all'apparenza i progetti in questione si distaccavano linguisticamente rispetto alla maggior parte delle proposte italiane presentate, con riferimento specifico ai piani per Venezia, Trieste, Bologna, Napoli, Rossi riuscì senza dubbio a percepire un substrato comune tra l'opera del gruppo fiorentino e la sua sensibilità architettonica.

Il 17 marzo 1971 venne inaugurata una mostra di Superstudio presso la Galleria di Milano in via della Spiga, dedicata principalmente al *Monumento Continuo*.

Rossi si recò in visita a questa mostra come testimoniato da una lettera di risposta ad Adolfo Natalini²⁶, nella quale sottolineava l'interesse per il lavoro di Superstudio. Il periodo in cui la lettera venne scritta, durante il quale il progetto del Gallaratese era in fase di sviluppo, fa desumere che quest'ultimo stabilì delle relazioni rispetto al lavoro di Superstudio di quel periodo. Certamente non si tenta qui di dimostrare la dipendenza di un sistema rispetto ad un altro, ma si cerca di comprendere quale fosse il bacino comune da cui entrambi attinsero e che costituiva evidentemente un sistema di riferimento più ampio per la generazione in questione. Se Rossi in principio agli anni settanta

25 Superstudio, *The continuous Monument series. An Architectural image for total urbanization*, in "Japan Interior Design", n. 140, novembre 1970. La prima versione italiana è visibile in Superstudio, *Il Monumento Continuo, Storyboard per un film*, in "Casabella", n. 358, 1971.

26 Milano 27 marzo 1971

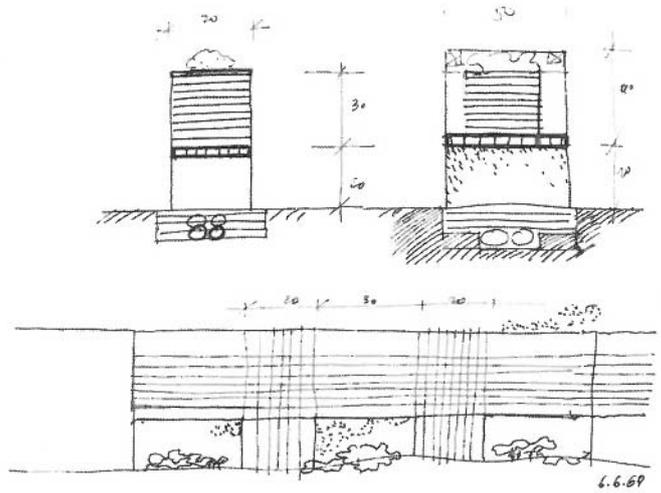
"Caro Adolfo,

Da parecchio tempo volevo rispondere alla tua lettera del dicembre scorso. Non pensare quindi a trascuratezza o dimenticanza ma piuttosto a difficoltà: difficoltà anche verso l'architettura così che anche certi progetti, pensati o disegnati, mi appaiono nel rimorso. La tua mostra di Milano mi ha spinto a scriverti finalmente poichè alcune opere hanno destato in me un interesse autentico; cosa che mi accade sempre più raramente. Che poi tu ti sia soffermato sul progetto di Scandicci parlando di un rapporto di luogo è per me di singolare importanza; nella formazione della mia architettura, come nella mia biografia, Firenze è sempre un riferimento. Nel progetto del Municipio di Scandicci la misura con questo riferimento è stata dominante. Ti ringrazio per quello che dici nella lettera e spero anch'io di vederti e di parlare di quanto stiamo facendo.

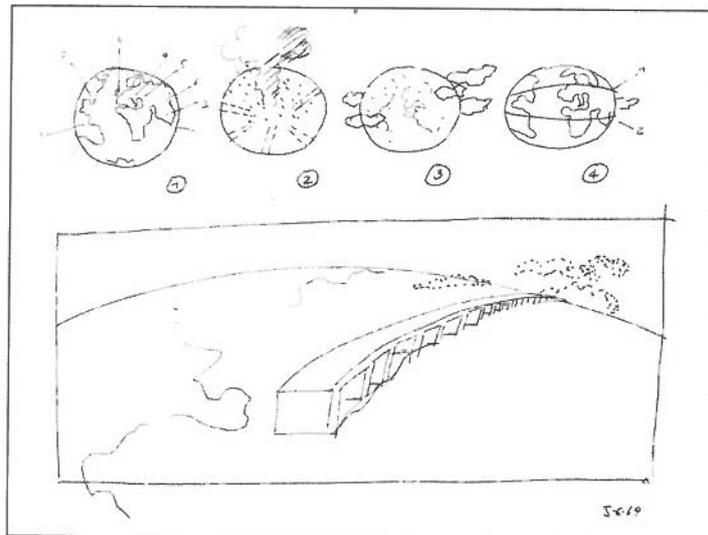
A presto. Con amicizia.

Aldo."

Archivio privato Adolfo Natalini



6. Superstudio, genesi del Monumento Continuo, 1970



7. Superstudio, genesi del Monumento Continuo, 1970

annotava spesso sui propri quaderni azzurri questioni relative al tema delle *due città*²⁷, in modo analogo Superstudio lavorava su un tema, quello del *Monumento Continuo*, che possedeva alcuni punti di convergenza rispetto ad un'idea di città su livelli differenti. Pur con notevoli differenze a seconda dei casi, permaneva tra le *due città* ed il *Monumento Continuo* un'analogia idea di fondo che consisteva nella sovrapposizione di una struttura aerea caratterizzata da volumi puri e forme geometriche elementari, alla città sottostante rappresentativa della storia o più in generale del passato. Lo scavalcamento messo in atto da entrambi i progetti induce a sostenere un simbolico significato comune che prevede il superamento dei contrasti interni alle città attuali mediante un edificio-ponte, una sorta di grande viadotto abitabile che consenta di elevarsi al di sopra delle mere questioni materiali. L'ipotesi di un bacino culturale comune è rafforzato da un'analogia di riferimenti tra l'architetto Milanese ed il gruppo fiorentino. Nello *Storyboard del Monumento Continuo* pubblicato per la prima volta nel 1970, è possibile vedere una serie di architetture d'affezione di Aldo Rossi:

(...) Nelle vignette ricompaiono i monumenti iconici dell'universo di riferimenti di Superstudio: i dolmen e i menhir, le piramidi egizie e precolombiane, la Ka'ba, il vertical Assembly Building, la muraglia Cinese, gli acquedotti, i ponti Romani.

(...) La luce intermittente delle lampade si irradia su comunità hippies che vivono tra i monumenti della storia dell'architettura moderna, dal Cenotafio di Boullée al Christal Palace di Joseph Paxton e traversano archi trionfali. (...) Queste figure alludono al traguardo di un'architettura senza sorprese, che si conserva costante e uguale a se stessa, che non distrae, nella linea delle figure banali predilette da Rossi, Archizoom, Venturi e Warhol²⁸

L'aspirazione ad una geometria essenziale del Superstudio si pose sulla stessa linea del Razionalismo esaltato di Rossi, come testimoniato dalla lettera che Natalini inviò a Rossi nell'ottobre del 1970²⁹. I volumi geometrici e simbolici che Superstudio

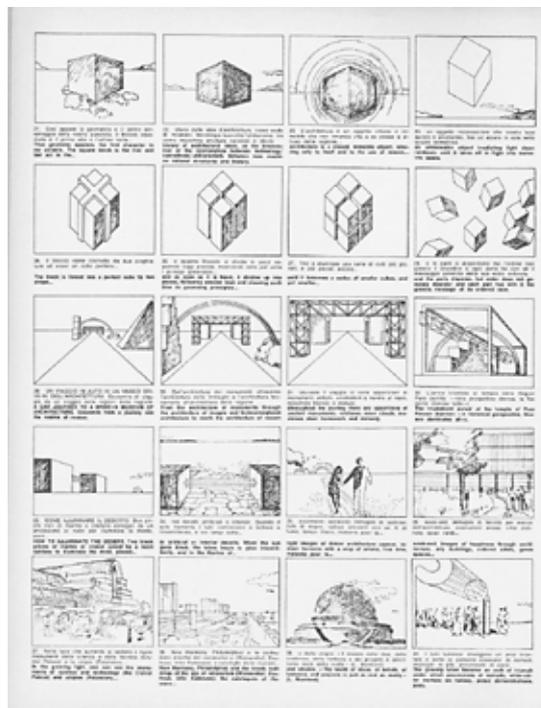
²⁷ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 15, op. cit.

²⁸ Roberto Gargiani, Beatrice Lampariello, *Superstudio*, Editori Laterza, Bari, 2010, pp. 52-54.

²⁹ "L'ultimo numero di *Controspazio* (Ezio Bonfanti, Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi, in "Controspazio", n.10, ottobre 1970,



8. Superstudio, Storyboard del Monumento Continuo, 1970



9. Superstudio, Storyboard del Monumento Continuo, 1970

utilizzava nei propri progetti a partire dalla fine anni sessanta occultavano la tecnologia della macchina che non era dominabile altrimenti. Le analogie tra le forme geometriche utilizzate dal Superstudio a cavallo tra anni sessanta e settanta (Studio per Villa Paganelli a Firenze e Progetto di concorso per il padiglione Italiano all'esposizione Universale di Osaka del 1970) e alcune delle opere più significative di Rossi (Il cubo del cimitero di Modena, la copertura voltata di Casa a Borgo Ticino) rafforzano ancora di più l'idea di un linguaggio che deriva da una comune esperienza sull'architettura.

Un parallelo tra le esperienze descritte meriterebbe di certo un approfondimento ulteriore, spostando però eccessivamente il baricentro della presente ricerca su un tema diverso da quello originario. Si ritiene tuttavia che aperture a temi e relazioni meno note dell'opera di Rossi siano fondamentali nel proseguimento di un lavoro di ricerca che non si limita alle pagine del presente scritto.

Per questo motivo, dopo aver istituito un confronto tra il *Monumento Continuo* di Superstudio e l'idea delle *due città* di Rossi, intesa secondo la definizione di roofwork di Kenneth Frampton³⁰, è necessario trovare e meglio specificare le radici del linguaggio architettonico mediante il quale Rossi espresse tali concetti nelle proprie opere.

L'originario rapporto trilitico e tettonico dei Dolmen, da cui si evince l'applicazione di un principio statico-costruttivo in cui a due elementi portanti verticali si associa una copertura orizzontale, entra in netta contrapposizione rispetto alla

pp. 19-42.) con i tuoi lavori è la ragione di questa lettera, una lettera che vuole semplicemente dirti la nostra stima e in un certo senso ringraziarti per il tuo continuo insegnamento. Ogni tanto troviamo un tuo progetto più o meno misterioso, un tempo su Casabella, ora altrove su libretti o libri. Ogni volta è come un miracolo che rafforza la nostra fede in un'architettura serena e immobile la cui immagine è la nostra più lucida speranza. Nei nostri anni di viaggio e istruzione abbiamo spesso guardato i tuoi disegni. (...) oggi passando in quella squallida Piazza (di Scandicci) ci vedevo la tua costruzione grigia, col triangolo, i cilindri, la semisfera. (...) I tuoi enunciati dell'architettura ci hanno molto aiutato nella ricerca di una calma ragione (un ragione della ragione) dove gli atti sono misurati e precisi, dove anche l'ambiguità sia priva di sbavature e i grigi siano colore. Adolfo" Roberto Gargiani, Beatrice Lampariello, *Superstudio*, op. cit., pp. 48-49.

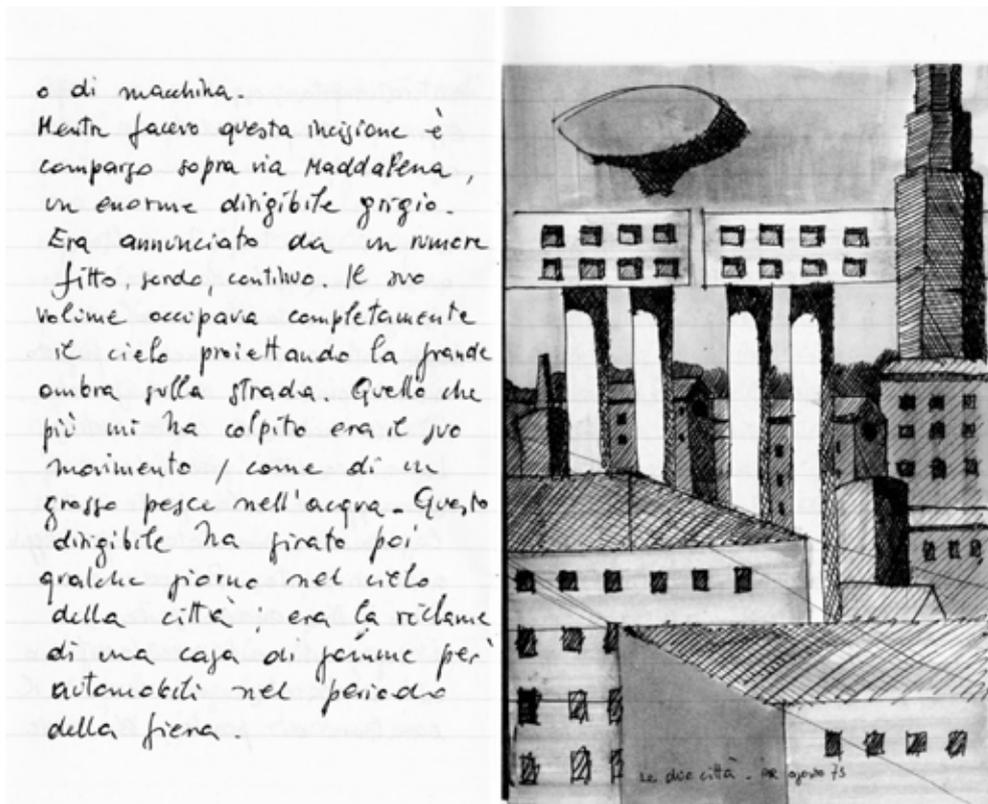
³⁰ Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano, 1999.

stereotomica concezione dei Menhir che si inserisce verticalmente nel terreno, generando un'ideale connessione tra la terra ed il cielo. Rossi coglie in modo autentico, nella propria architettura, il significato di questi riferimenti, ed il trilito costituisce un elemento cardinale della sua poetica. Il sollevamento del piano orizzontale ad un'altezza maggiore del suolo consente di liberare quest'ultimo. Il piano del suolo dunque, occupato dall'architettura preesistente, diviene una metafora del palinsesto urbano, della stratificazione che caratterizza la città moderna e la pone in relazione dialettica con quella antica. L'analogia che lega la sovrapposizione dei volumi puri dei progetti di Aldo Rossi rispetto all'imprevedibilità ed alla confusione del terreno sono chiaramente percepibili negli schizzi e nei disegni riguardanti le *due città*. Qui Rossi mette in evidenza la relazione che si genera tra la recente evoluzione della forma urbana e la conformazione dei nuclei storici ³¹. Questa sovrapposizione di elementi e parti di città non considera come immutabile lo scenario sottostante, che è necessario per dare credibilità e vita alla scena. Quello che resta immutabile all'interno della rappresentazione è il nuovo progetto, isolato nell'assolutezza della posizione aerea, che lo allontana dalle questioni terrene.

(...)Anche nella composizione “Le due città”, penso al progetto come un elemento fisso, di riferimento. Il fondo si ricompone dietro un elemento immutabile.

In ogni composizione aumenta lo spazio del cielo. Anche esso è

³¹ “Tra tutte l’incisione e il bozzetto le due città. Proprio perché qui emerge questo problema del diverso rapporto dimensionale delle due città/dove la nuova città si caratterizza con altezze e spazi diversi o solo contrapponendo strutture diverse. Le due città possono essere considerate anche in modo simbolico per tutta la carica attribuita ai termini contrapposti ecc. La città del Cerano ha certamente sempre la dimensione in primo piano del fatto emergente che si costituisce contro una realtà di lazzaretti, capanne, fondi urbani come strade, case ecc. Il nostro interesse è visibilmente richiamato da questi fondi. Vorrei sempre che nel quadro questo fondo fosse oggetto di una ricerca preminente: esso rappresenta per noi la condizione che meno conosciamo. Ma questi frammenti di descrizione dell’altra città, forse proprio per la loro fissità, per la miseria degli elementi formali, per il ripetersi come fondo continuo, ci interessano maggiormente. Gli sfondi sono la città della memoria, le cose più note messe in secondo piano a rendere credibile la vicenda, il fatto singolare ecc. A volte il fondo è come una natura morta, oggetti senza tempo. Eppure il tempo è dato da queste cose immobili.” Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 15, op. cit.



10. Aldo Rossi, *Le due città*, schizzo, *Quaderni Azzurri*, n. 15

un elemento geografico. Da qui la volontà di abitare, il cielo con case: vedi l'angelo di Tanzio da Varallo per cui la vicenda più importante è nel cielo ecc. In questo grande spazio si riuniscono tempo atmosferico e tempo cronologico. Ma anche nella materia delle cose, nelle pietre dove la forma lavorata si unisce alla forma della materia / le scritte e le figure delle pietre tombali ³².

Lo spazio dell'architettura non si limita più al suolo, ma si espande nella direzione della volta celeste, attraverso sostegni che consentono di spostare in verticale il piano di calpestio, scavalcando la realtà inferiore. L'unità residenziale al quartiere Gallaratese, il cui disegno viene ripreso nello schizzo de le *due città*, contiene al suo interno una significativa serie di rimandi rispetto a questo tema. Se a livello teorico Rossi esprime in maniera chiara l'idea di città superiore, sul piano dell'architettura il richiamo linguistico viene dall'autore individuato nell'idea di ponte, di nave o di macchina. Esistono però una serie di esperienze nel passato di Rossi che lasciano tracce nel suo modo di operare. La lettura approfondita di alcuni progetti, come ad esempio il convento de La Tourrette di Le Corbusier ³³, sembra avere influenzato non poco la scelta degli elementi della composizione successivamente utilizzati dall'architetto nella definizione linguistica del progetto residenziale del Gallaratese. Si potrebbe a questo proposito obiettare che il bacino di riferimento di Rossi non fosse limitato all'opera di Le Corbusier e dunque

³² Ibidem.

³³ “(...) Non conosco una definizione più pertinente, esatta e colta della funzione della casa nell'architettura moderna di quella da lui data: la casa è “une machine à habiter”. Questa definizione è talmente precisa che suscita ancora lo sdegno di molti critici; e si noti che è molto di più di uno slogan. E' la definizione più rivoluzionaria dell'architettura moderna. (...) Il Convento della Tourrette, qui ampiamente pubblicato, invita quindi a molte osservazioni perché ha la capacità di esprimere dei problemi di fondo; personalmente lo ritengo un'opera tra le più importanti e tra le maggiori, nell'opera complessiva di Le Corbusier. A chi afferma che è l'opera di un genio oramai isolato si può invece obiettare che è un'opera altamente educativa, di grande valore e interesse di studio per i giovani architetti; a patto che si sappia insegnare ai giovani che cosa bisogna saper cogliere di un'architettura di questo tipo. (...) Nel convento della Tourrette vi sono moltissimi suggerimenti per l'uso del cemento armato a grandi superfici lamellari e a piastra che offrono, proprio ai giovani costruttori, spunto e stimolo a nuove ricerche.” Aldo Rossi, *Il convento de la Tourrette di Le Corbusier*, in “Casabella Continuità”, n. 246, 1960.

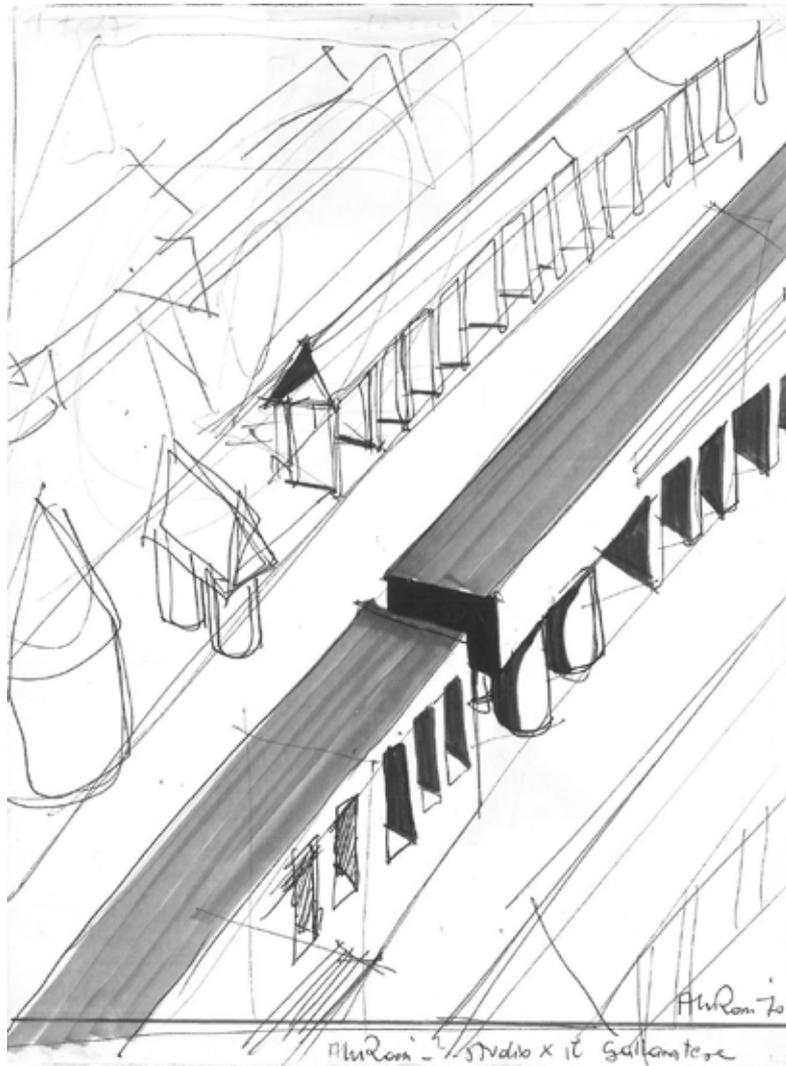


11. Le Corbusier, Convento di Santa Maria de la Tourette

si tratti di un’analogia formale dipendente dal comune legame all’architettura razionalista. Certo è che la pubblicazione di un articolo su una rivista di rilievo internazionale fa comprendere che la scelta non fosse casuale, e le parole di Rossi dimostrano senza dubbio una particolare attenzione verso l’architettura del maestro francese. Rossi sottolinea come taluni elementi innovativi della costruzione in cemento armato, come le grandi superfici lamellari, risultino significativi e di grande spunto per i giovani costruttori, che da essi possono trarre stimolo per nuove ricerche. L’influenza che l’opera di Le Corbusier inevitabilmente ebbe sul lavoro e sull’insegnamento di Rossi è riscontrabile peraltro nelle dispense che Rossi realizzò, durante il biennio di insegnamento 1972-1974 presso l’ETH di Zurigo, nelle quali erano contenuti articoli tratti da testi di Adolf Loos, Hans Schmidt, Walter Gropius oltre che ovviamente di Le Corbusier³⁴.

L’uso del setto murario, sia esso non portante come per l’allestimento del giardino della Triennale di Milano del 1964, o elemento strutturale, come nel caso della manica di separazione del cimitero San Cataldo dal vecchio cimitero o ancora nel quartiere Gallaratese, risulta una costante nella poetica di Rossi a partire dagli anni ’60 sino alla fine degli anni ’70. Se analizziamo uno schizzo di studio del 1970 per il quartiere Gallaratese, possiamo osservare come la reiterazione continua del setto murario, realizzato in cemento armato, sia elemento anticipatore del successivo progetto per il cimitero di Modena, dove la ripetizione delle alte lame determina ancora una volta scorcio di grande forza espressiva. Si comprende dunque come il setto, elemento minimo della costruzione, risulti fondamentale nella definizione di alcuni progetti paradigmatici nell’opera di Rossi, e come in un certo senso costituisca quell’elemento intermedio, tra suolo e volume sovrastante, che non consente ancora all’edificio di essere considerato un’architettura sospesa, ma che al contempo garantisce il fisico distacco dal suolo mediante l’idea di basamento in assenza precedentemente studiata. Se al principio degli anni ’70 il progetto per l’unità residenziale al quartiere Gallaratese risulta significativo in questo senso, la ricerca di Rossi prosegue con un progetto non realizzato ma che costituisce una conferma del sistema adottato, seppur in un contesto diverso.

34 Aldo Rossi, ETH Zuerich ws 72/73 architekturabteilung lehrstuhl Aldo Rossi, *Texte zur architektur*, autoren: Walter Gropius, Le Corbusier, Adolf Loos, Hans Schmidt, ETH Verlag, Zurigo, 1973.



12. Aldo Rossi, studio per il Gallaratese, 1970

Ci si riferisce in questo caso al progetto per un nuovo quartiere residenziale a Setúbal in Portogallo. L'area di progetto non è il terreno pianeggiante della periferia Milanese, ma un lotto in pendenza, affacciato sulla costa di una città a sud di Lisbona. Un primo problema relativo all'analisi di questo progetto è insito nella controversa datazione del suo sviluppo. La prima monografia di Alberto Ferlenga su Aldo Rossi ³⁵ riporta al 1975 la data di presentazione del progetto. Recenti studi svolti sull'argomento ³⁶ riportano la testimonianza diretta di uno dei coautori del progetto, José Charters Monteiro, che indica i primi passi dell'idea progettuale al 1976 e la conclusione del lavoro al 1978. Si può facilmente comprendere come la differente datazione del progetto sia significativa nel cercare di ricostruire il suo sviluppo e conseguentemente i riferimenti culturali che l'hanno generato. E' infatti possibile individuare, in base alla data presunta dell'elaborazione, il complesso sistema di rapporti, viaggi ed incontri che Rossi ebbe in quel periodo mediante l'analisi approfondita dei quaderni azzurri ³⁷. In questo caso la testimonianza diretta degli appunti di viaggio di Rossi risulta alquanto significativa, poiché sono assai rari gli scritti autografi dell'autore o testi critici specifici sull'argomento. I documenti visionati presso il Canadian Center for Architecture di Montreal³⁸ hanno permesso di ricostruire lo sviluppo progettuale del *Bacalhau*, termine con il quale veniva definito il lungo corpo di fabbrica. L'edificio aveva un'estensione pari a circa tre volte la lunghezza del Gallaratese per un totale di 540 metri. La documentazione consente di individuare tre stadi principali dell'elaborazione del progetto, con altre soluzioni di dettaglio che sviluppano specifici elementi della composizione come gli attraversamenti carrabili del volume edilizio e il rapporto col suolo. Nella soluzione iniziale l'edificio è caratterizzato da un volume

35 Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, Electa, Milano, 1987.

36 Valentina Lucchi, *Setúbal, un nuovo urbanismo "Consciente". Passato, presente e futuro de Bairro Bela Vista*, Tesi di Laurea, Relatore Gianni Braghieri, Correlatore José Charters Monteiro, Facoltà di Architettura di Cesena, A.A. 2006-2007.

37 "A Setúbal, rivedendo Setúbal il progetto del Bacalhau mi sembrava prendere una maggiore realtà". Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 19, op. cit.

38 L'archivio del C.C.A. conserva una serie completa di disegni e schizzi di progetto per Setúbal raccolti nella sezione apparati della presente ricerca.

unitario che si adatta al terreno in pendenza mediante un lungo basamento abitabile. Si tratta in questo caso di un basamento di adattamento al suolo, e le cui caratteristiche sono molto simili a quelle che avrebbero in seguito trovato applicazione nel progetto per l'area Fontivegge a Perugia. In questo caso corpi scala in struttura metallica posti fuori dal volume edilizio consentono la risalita ad un piano intermedio dell'edificio dove si apre una lunga passeggiata orizzontale accompagnata da una sequenza di setti che avrebbero dovuto restituire un'immagine molto simile a quella del percorso porticato del cimitero San Cataldo o ancora dell'unità residenziale al Gallaratese.

Il fronte del *Bacalhau* in questa specifica configurazione (Tav. XVII, 1) termina con una biforcazione, dove la sommità ed il basamento sono raccordati da altissime colonne, richiamo ad architetture elaborate in passato, e dove le scale portano ai piani superiori o inferiori. E' dunque lecito affermare che in questo caso l'edificio non sia sollevato dal suolo, che peraltro è in pendenza, ma ritrovi il piano dell'orizzonte mediante un solido basamento murario su cui poggiano una serie di setti che determinano una spaccatura orizzontale dell'edificio. La copertura della configurazione appena descritta si presenta di altezza costante, in modo da rafforzare ulteriormente l'unitarietà del progetto. Essa, mantenendosi fissa per tutti i 540 metri di sviluppo lineare dell'edificio, determina un'importante dislivello al termine del volume costruito. Lo stesso non può dirsi per la seconda versione del progetto (Tav. XVII, 2) che si presenta differente rispetto alla prima, pur mantenendo simili proporzioni generali. L'edificio è composto in questo caso da due volumi in sequenza, posti su altezze differenti che seguono il terreno degradante. I due corpi di fabbrica slittano verticalmente ed il percorso pedonale che si sviluppava sul basamento della soluzione precedente è ora diviso in due parti su quote differenti. Lo slittamento verticale determina una minore importanza del basamento, che mantiene una funzione di livellamento ma non costituisce più una volumetria imponente come nel primo progetto. Si può dunque affermare che in questo caso i due volumi siano indipendenti relativamente ai percorsi, e non vi sia più un percorso unitario dell'edificio su un medesimo piano lungo tutta la sua estensione. L'accessibilità al percorso è garantita da corpi scala in struttura metallica appoggiati esternamente e verniciati di verde che ricordano gli elementi di distribuzione verticale della Casa dello Studente di Trieste del 1974. Il corpo di fabbrica posto a

valle è caratterizzato da una passerella metallica in quota, posta sopra il percorso pedonale porticato. L'edificio termina con il raddoppio dei corpi scala metallici e con una scala degradante verso il terreno alla quota più bassa del lotto. Sulla falsariga di quest'ultimo, ma con alcune significative differenze è la seconda variante del progetto appena descritto. I corpi scala, prima posti esternamente, vengono posizionati questa volta all'interno del volume edilizio, pur mantenendo forma e materiali invariati. Anche qui si nota lo slittamento verticale dei due volumi edilizi, ma il colmo di quello inferiore risulta alla quota di calpestio di quello superiore in modo da ripristinare una passeggiata unitaria per tutta la lunghezza dell'edificio, come nella prima versione.

Il volume inferiore non presenta un unico livello di calpestio complanare, ma si articola su più livelli che salgono in direzione della maggiore pendenza. Il fronte dell'edificio a valle perciò non risulta più tagliato da un unico vuoto unitario orizzontale, ma è in questo caso frastagliato, e sempre caratterizzato da setti che sostengono la struttura. E' possibile in sintesi rilevare che la seconda versione del progetto per Setùbal costituisce una rivisitazione dei temi del primo progetto attraverso un maggior adattamento al terreno, in modo da minimizzare gli sprechi di materiale e migliorare la distribuzione, i percorsi e lo sfruttamento degli spazi, pur mantenendo un chiaro disegno d'insieme.

La terza soluzione di progetto (Tav. XVII, 3) per Setùbal presenta aspetti nuovi rispetto alle precedenti: in questa versione viene posta maggiore enfasi sulla differenza tra i due volumi principali della composizione. In corrispondenza del punto di contatto Rossi inserisce in questo caso, come già avvenuto per l'unità residenziale al Gallaratese, grandi pilastri circolari. Oltre a questo aspetto, sicuramente significativo, il volume a monte viene spezzato in tre punti in corrispondenza di altrettanti assi stradali che lo attraversano alla quota stradale. L'occasione viene colta dai progettisti per realizzare veri e propri portali che sono segnati ai lati da torri metalliche simili a quelle prima descritte, contenenti scale e ascensori. I volumi sovrastanti tali passaggi non si interrompono, ma vengono interpretati come veri e propri ponti di collegamento tra le parti residenziali. Mentre il percorso pedonale del corpo a valle si svolge in maniera orizzontale senza alcuna variazione, il percorso del corpo a monte si sviluppa in salita mediante scale interne. Da questo deriva che il basamento del corpo a monte è frastagliato e non si attesta dunque su un'unica linea orizzontale. Questa soluzione determina una minore

omogeneità del vuoto posto tra basamento e corpo superiore residenziale. Tale aspetto, come già anticipato, costituisce un ulteriore adattamento alla situazione contingente, nel tentativo di mantenere costanti i rapporti tra le parti della composizione. Il fronte a valle dell'edificio nella sua versione definitiva termina con quattro grandi pilastri circolari, simili ai mediani posti tra i due volumi, e come nella soluzione precedente una scala conduce il visitatore dalla quota del passeggio a quella del terreno.

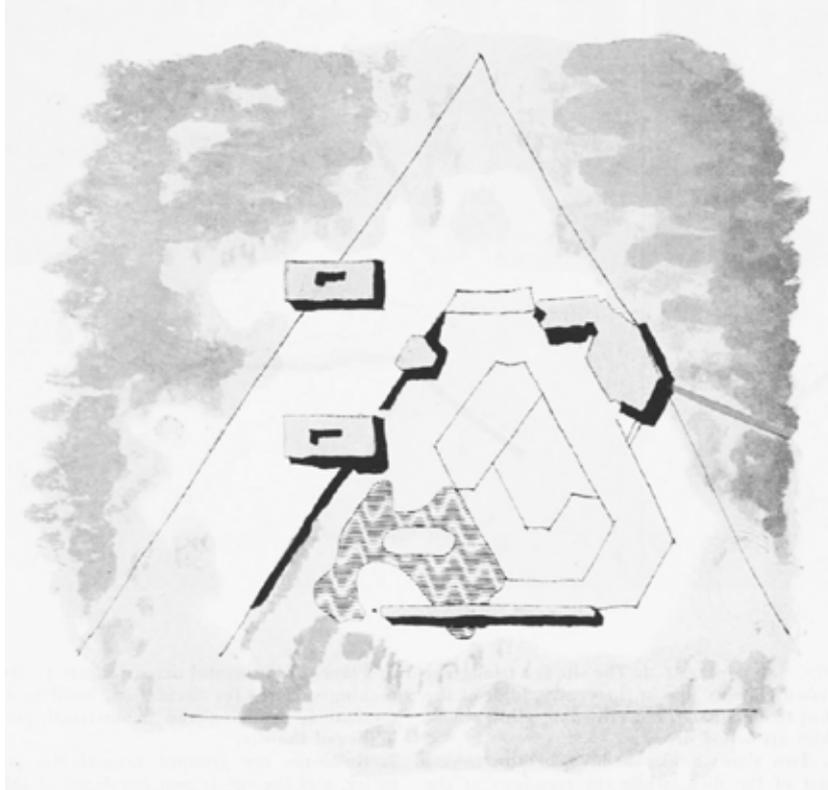
Se gli elementi della composizione di questo progetto portoghese si mantengono costanti nella linea intrapresa da Rossi alla fine degli anni sessanta, e dunque nell'uso del setto ripetuto come elemento che qualifica con forza la composizione, in questo caso l'enorme dimensione fa riflettere sulla possibilità che altri fattori abbiano influenzato la scelta di progettare un unico grande edificio lineare come cardine dell'intera area di Setúbal.

A questo proposito risulta importante la datazione del progetto: nel quaderno di appunti numero ventitre³⁹, Aldo Rossi annota, in data venticinque novembre – quindici dicembre 1978 un viaggio in America Latina. Tra le mete del viaggio scrive: Rio / Belo Horizonte / Ouro Preto/ Buenos Aires. Isolato rispetto alle altre si scorge poi il nome di un'unica località argentina, Tucuman. Mentre nelle pagine successive le città brasiliane vengono descritte, relativamente all'ultima non ci sono commenti. Il nome di Tucuman sembra quasi un appunto a parte, come se si trattasse di una visita non svolta, ma che senza dubbio destava il suo interesse.

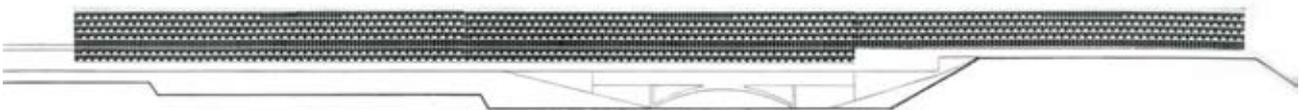
La provincia di Tucuman è nota per avere dato origine a un progetto di enormi dimensioni in Argentina all'inizio degli anni cinquanta. Il progetto di Horacio Camino per l'università di Tucuman, che risale al 1952-1953, è ritenuto da Reyner Banham il primo contributo importante dell'America latina alla megastruttura⁴⁰. Il progetto dell'università sorge su un terreno montuoso ad alta quota, e la proposta di Horacio Caminos era di realizzare un piano con aule, spazi per le attività e residenze per gli studenti. In particolare le residenze studentesche trovavano posto in un unico grande edificio di seicento metri di estensione lineare circa, appoggiato su un basamento in pietra. L'opera venne iniziata e realizzata sino al basamento, per poi essere

39 Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 23, op. cit.

40 Reyner Banham, *Le tentazioni dell'architettura. Megastrutture*. Editori Laterza, Bari, 1980.



13. Horacio Caminos, progetto per l'Università di Tucumàn, planimetria, 1952



14. Horacio Caminos, progetto per l'Università di Tucumàn, fronte delle residenze per gli studenti, 1952

abbandonata. Il progetto in questione, unico grande contenitore lineare molto simile, seppur in scala lievemente maggiore, agli esempi visti in precedenza, sembra dialogare in modo diretto con le soluzioni di Rossi. Ovviamente non è qui possibile confermare con certezza scientifica la conoscenza, da parte di Aldo Rossi, di questa specifica architettura. Risulta però piuttosto significativo il fatto che il nome della località argentina sia riportato su uno dei quaderni di appunti di Rossi proprio nell'anno in cui trovò sviluppo il progetto per l'unità residenziale di Setùbal.

In estrema sintesi è possibile sostenere che il progetto per l'unità residenziale a Setùbal costituisca la conferma di un linguaggio, quello del setto appunto, tipico di molti progetti di Rossi degli anni '70. Lo spostamento del piano del percorso pedonale in quota mediante un basamento murario non sminuisce il significato aereo generato dalla ripetizione dei setti che esattamente come nel Gallaratese determinano un sollevamento del corpo di fabbrica rispetto al terreno. In maniera non dissimile dal progetto di Fontivegge a Perugia il basamento fa parte del suolo. In questo caso però il volume superiore non poggia direttamente sul piano sottostante ma se ne distacca sollevandosi su di esso. La reiterazione dell'elemento strutturale, che è possibile osservare in maniera ripetuta anche nel Cimitero di Modena o nel quartiere Gallaratese, diviene un registro costante in Rossi, che in questo caso però devia la propria opera verso l'enorme dimensione, molto più di quanto non avesse mai tentato prima. Sarebbe fuorviante rispetto a questo studio aprire ora una parentesi sul rapporto tra i grandi progetti di Rossi e le forme megastrutturali, si è ritenuto tuttavia necessario introdurre un argomento che meriterebbe uno studio approfondito e potrebbe portare a risultati inaspettati.

Il Pilastro e la Colonna

Teatro e sistemazione della zona della Pilotta a Parma ⁴¹ e Progetto per Sannazzaro dé Burgondi ⁴²

Come abbiamo avuto modo di osservare relativamente al tema del basamento e del setto, il richiamo al suolo, diretto o analogico, si ritrova costantemente nell’opera di Rossi.

Cerchiamo ora di definire meglio l’ambito specifico attorno al quale si articola il rapporto tra elemento di sostegno verticale e terreno. Negli studi sulla composizione, e ancora più nella codificazione degli ordini dell’architettura classica ad opera dei trattatisti rinascimentali, l’individuazione della differenza che intercorre tra le diverse tipologie di sostegno costituisce un elemento peculiare della dialettica architettonica. Pilastro e colonna, pur rappresentando soluzioni staticamente analoghe, sintetizzabili in elementi resistenti a sforzi normali applicati sull’asse verticale, costituiscono compositivamente scelte differenti, il cui utilizzo in un’opera sposta il significato sia della costruzione che della composizione ⁴³.

41 Progetto di concorso per il nuovo teatro Paganini e sistemazione di piazza della Pilotta a Parma, Aldo Rossi con L. Meda, Parma, 1964.

42 Progetto di concorso per la sistemazione di una zona centrale di Sannazzaro dé Burgondi, Aldo Rossi, Pavia, 1967.

43 *“Secondo l’opinione corrente la colonna è il sostegno di forma cilindrica, mentre il pilastro è un prisma a base quadrata, anche se poi la parola pilastro si usa per indicare sostegni dalle sezioni più articolate, come i pilastri a fascio dell’architettura gotica, o alcuni pilastri in acciaio a forma di croce usati nell’architettura del movimento moderno. Ciò che più propriamente contraddistingue invece la colonna dal pilastro è il suo essere corredata, alle due estremità, da una base e da un capitello. La distinzione è forse imprecisa, ma ci offre la possibilità di segnalare la rilevanza costruttiva di questi altri due elementi, che con il tempo hanno assunto soprattutto un ruolo ornamentale, facendo dimenticare la ragione originaria della loro invenzione. L’elemento colonna, chiamato a sostenere il carico ad esempio di un architrave, trasmette a terra la sollecitazione cui è sottoposto e tende, in generale, a darsi una conformazione tronco-conica. In questo modo, osservando la colonna, la sezione aumenta man mano che lo sguardo la percorre verso il basso, aumentando, per l’intervento del peso proprio della colonna stessa, il carico che dev’essere sostenuto, e così meglio è ripartita quella sollecitazione al contatto con il terreno. La base si pone allora come vero e proprio piede della colonna. Allo stesso modo il capitello è in realtà un espediente utilizzato per interporre un elemento tra colonna e l’architrave. E’ un elemento che deve evitare i cosiddetti fenomeni di punzonamento, cioè che*

Per Rossi l'idea di colonna è intimamente legata alla forma circolare del fusto, indipendentemente dalle regole e dalla codificazione classica che prevede la presenza di capitello e basamento.

Quello che costituisce la colonna è solo il fatto di essere cilindrica e di lavorare a compressione. L'aspetto statico è molto importante indipendentemente dal fatto di esser simulato o meno. Qui si aprono alcune questioni relative alle correnti strutturaliste in architettura / il fatto della simulazione è una questione largamente moralista o rigorista, e nell'ultima accezione valida, ma che limita eccessivamente il discorso dell'architettura.

Si può affermare questo: è possibile costruire colonne e travi di cartapesta (in qualche modo false) purchè esse siano riportabili analogicamente al sistema architettonico quindi anche costruttivo. Le colonne del ponte della Triennale, fatte di tavolato, e quindi con una superficie portante che non lavorava, riproducevano però le condizioni di un ponte, del ponte. Non vi è differenza con le colonne del Gallaratese che appartengono alla struttura statica dell'edificio. Lo stesso vale per i pilastri, le pareti portanti i tavolati. L'uso di elementi in sé, p. es. colonne, è valido quando fa riferimento a una struttura che non c'è / si presenta come un frammento che in qualche modo indica una struttura ⁴⁴.

L'architetto non si arrocca su un'idea di ortodossa corrispondenza tra logica strutturale e forma ma dimostra come nel progetto sia fondamentale il rapporto di coerenza tettonica tra le parti.

In questo caso il termine tettonica acquisisce un significato ampio. La tettonica qui è l'espressione del fatto costruttivo che allude al modo in cui un determinato materiale viene tradizionalmente utilizzato per costruire. Consideriamo ad esempio il concetto del rivestimento nell'architettura romana: la struttura muraria in laterizio costituisce il sistema costruttivo che sorregge l'edificio

si danneggia l'architrave per la reazione della colonna, tutta concentrata nella piccola sezione di appoggio, o che a danneggiarsi sia la colonna stessa poiché l'appoggio avviene appunto in una sezione particolarmente ridotta e debole." Marco Trisciuglio, *Scatola di montaggio. L'architettura, gli elementi della composizione e le ragioni costruttive della forma*, Carocci editore, Roma, 2008, pp. 18-20.

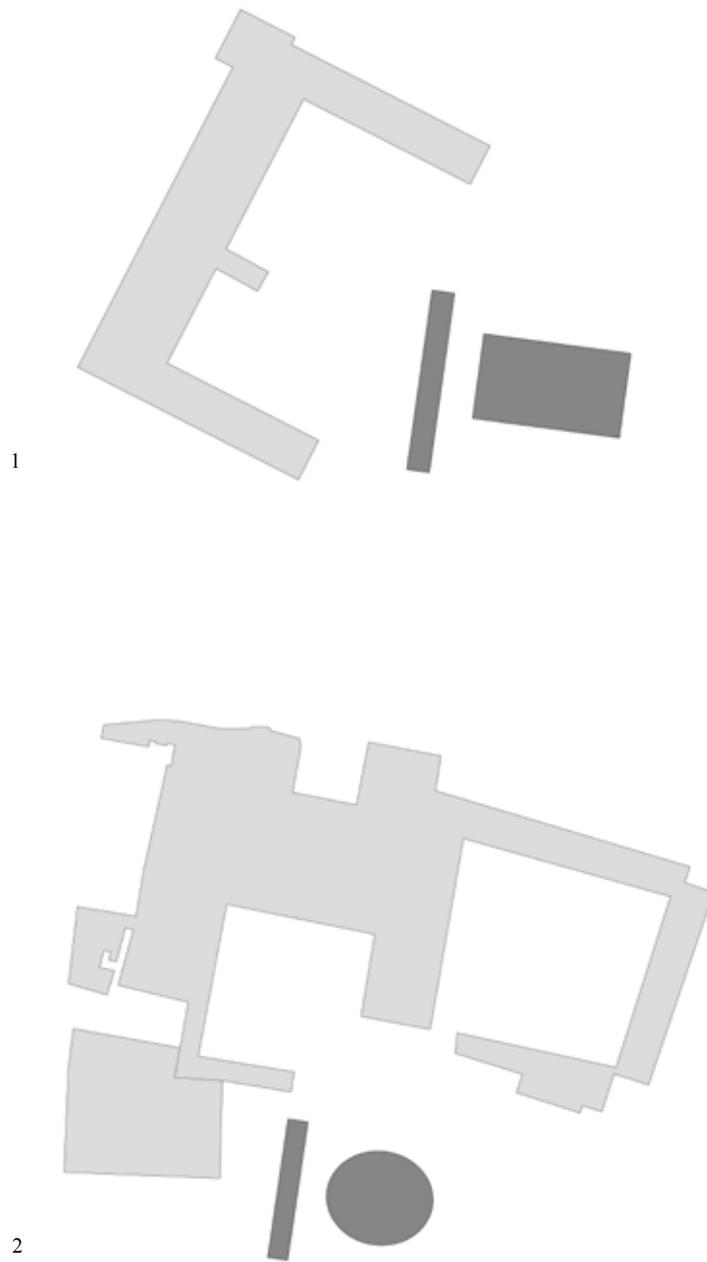
44 Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 8, op. cit.

mentre il rivestimento lapideo richiama inequivocabilmente un'idea trilitica che affonda le radici nell'origine greca. Si tratta di materiali i cui comportamenti statici sono antitetici. La fusione della struttura portante col rivestimento dà origine ad un nuovo corso nella storia dell'architettura, di cui prima Alberti e Palladio poi saranno punti di riferimento assoluti nel corso del tempo. Rossi segue la scia dei maestri del passato e mediante un linguaggio proprio interpreta il rapporto forma-costruzione. Si potrebbe aprire qui un ampio capitolo sull'uso delle tecniche costruttive e sul concetto di coerenza strutturale nell'opera di Rossi, ma il rischio di deviare la ricerca costringe a lasciare in sospeso il tema, riservandolo ad un momento ulteriore di approfondimento. Risulta ad ogni modo importante sottolineare come alcune tra le opere del maestro, tra cui l'allestimento del Parco per la Triennale precedentemente citato, approfondiscano significativamente la questione. Si consideri ad esempio la serrata ripetizione dei setti del Gallaratese: non tutti i setti costruiti sono strutturalmente necessari a sorreggere l'edificio. Sarebbe stato possibile dimezzare il ritmo degli elementi portanti per mantenere una sufficiente stabilità strutturale⁴⁵. Una considerazione analoga si può applicare allo studio del fronte principale per il progetto del complesso alberghiero Il Palazzo a Fukuoka, dove le colonne che punteggiano verticalmente i sette livelli della facciata certamente sono in sovrannumero dal punto di vista strutturale, sebbene coerenti dal punto di vista compositivo.

Il riferimento all'archeologia, diretto o analogico, torna costantemente in Rossi, e i temi della colonna e del pilastro non difettano in questo senso. Consideriamo ad esempio il progetto per il nuovo teatro Paganini e sistemazione di piazza Pilotta a Parma del 1964. Tra gli elementi del teatro di Parma e la composizione del complesso del santuario di Giove Anxur a Terracina⁴⁶,

45 Come dimostra la Tesi di Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica di Claudia Tinazzi, *Aldo Rossi, Realtà e immaginazione. La casa, espressione di civiltà*. I.U.A.V., 2011.

46 “La paratassi è tuttavia spinta in Rossi ad un grado ulteriore e molto particolare. (...) il riferimento planimetrico è alle sezioni archeologiche, a quegli accostamenti liberi, a quelle deviazioni assiali, che monumenti concepiti spesso in tempi diversi presentano ricorrentemente nei fori o sulle acropoli. E' 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 XV Triennale, ricordata nel piano terra della casa



Tav. XVIII Confronto tra le planimetrie del complesso sacro di Giove Anxur a Terracina (1), e progetto di concorso per Piazza della Pilotta a Parma (2)

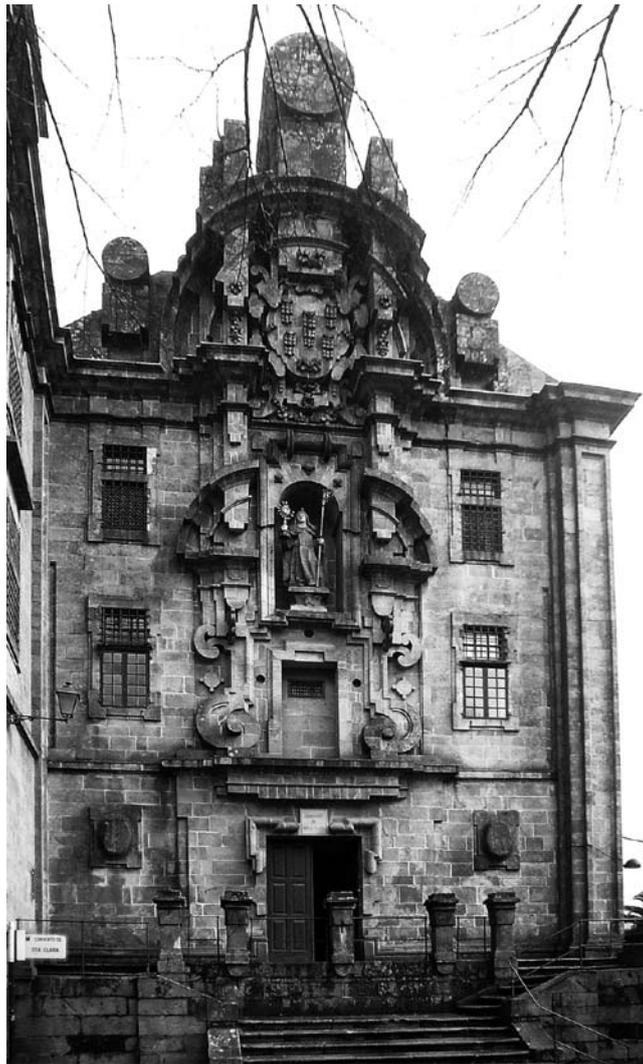
composto da tempio e portico antistante, si instaura una relazione che mette in gioco le due differenti concezioni costruttivo-spaziali dell'architettura, argomentate all'interno della prima parte della ricerca: tettonica e arte muraria. Il tempio romano di Giove Anxur, assimilabile spazialmente al teatro di Parma (Tav. XVIII), si riferisce in linea generale ad un'impostazione muraria: si tratta infatti di un'opera che presuppone una spazialità interna, anche se in seguito vedremo come aspetti tettonici entrino a far parte della composizione. L'edificio è posto in equilibrio con il portico che, sia nel riferimento antico che nel progetto di Rossi, presenta un'impostazione tettonica. Il nesso con l'archeologia risulta qui rielaborato analogicamente da Rossi, che possiede una profonda conoscenza della spazialità greca e romana, tanto da giungere ad una composizione archeologica di elementi che ripetono una situazione esistente. All'interno della composizione costituita dal teatro di Parma e dall'antistante portico, colonne e pilastri trovano un'applicazione differente a seconda dei casi. I due protagonisti del progetto afferiscono a sistemi costruttivo-compositivi differenti, e risulta qui necessario approfondire come gli elementi strutturali trovino applicazione nelle diverse parti. Analizziamo per primo il comportamento del sistema porticato del progetto di Parma.

I disegni individuati ⁴⁷ presentano tre varianti di progetto che si differenziano soprattutto dal punto di vista strutturale che inevitabilmente si riflette sul piano della composizione ⁴⁸.

al Gallaratese, troviamo il San Rocco di Monza, con il lieve disassamento fra la parte nord e quella sud, e ancora nella corte isolata ad 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.” Ezio Bonfanti, *Elementi e Costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in “Controspazio”, anno II n. 10, 1970, pp. 19-28.

47 Attraverso la ricerca condotta presso l'archivio del C.C.A. di Montreal, dove sono conservati la maggior parte dei disegni e degli schizzi di progetto appartenuti allo studio Rossi, è stato individuato un interessante fondo contenente gli schizzi originali ed inediti del progetto. L'aver trovato i primi disegni relativi al progetto costituisce un aspetto significativo in una ricerca che mira ad individuare gli aspetti meno noti del lavoro dell'architetto. Gli schizzi ed i disegni di progetto sono raccolti negli apparati della presente ricerca.

48 *“La razionalità dell'arch. è proprio nella sua capacità di costruirsi mediante elementi determinati che fanno parte di tutta la sua storia. Questi elementi sono determinati da fattori statici, tecnici, di materia ecc. ma essi*



15. Santa Clara, Santiago de Compostela

L'aspetto che accomuna le tre distinte soluzioni è la tensione verticale della composizione, che si struttura come una sorta di alta parete coronata da una copertura a sezione triangolare. Il tema della verticalità interessa Rossi costantemente nel tempo, come testimoniano le riflessioni sulla facciata del Convento di Santa Clara a Santiago di Compostela, di qualche anno successive al progetto emiliano.

L'opera ...està concebida sobre al planteamiento de nuevos problemas ornamentales que parten de la base estética de una fisación puramente material de la formas...tratase de una verdadera superación estética del ideal Barroco que aquí logra eliminar el efecto lógico de gravedad lanzando al espacio volúmenes, precisos y recortados que se sostienen por la propia fuerza ascensional obtenida de la valoración expresiva de la masas.

(...) La fissazione puramente materiale delle forme è un'espressione abbastanza precisa.

(...) Alla fissazione si accompagna la forza ascensionale ottenuta dalla valorizzazione espressiva delle masse, anche questo mi sembra abbastanza preciso.

La verticalità come vera forza ascensionale: in altri termini una forza espressa con una direzione. Ma non si tratta di una forza in senso statico; anzi si cerca di eliminare el efecto lógico de gravedad lanzando al espacio volúmenes.. que se sostienen par la propia fuerza ascensional. Allora questa forza espressa con una direzione è una forza formale: se è capovolta la logica statica è invece individuata una pura logica delle forme attraverso una forza di altra natura.

(...) solo così mi sembra un chiarimento oltre la concezione strutturale (statica) e funzionale.

(...) L'origine e l'individuazione della forza è data dalla disposizione degli elementi formali, dalle parti, dai pezzi. Fino a creare un sistema che è basato sul procedimento additivo. Base

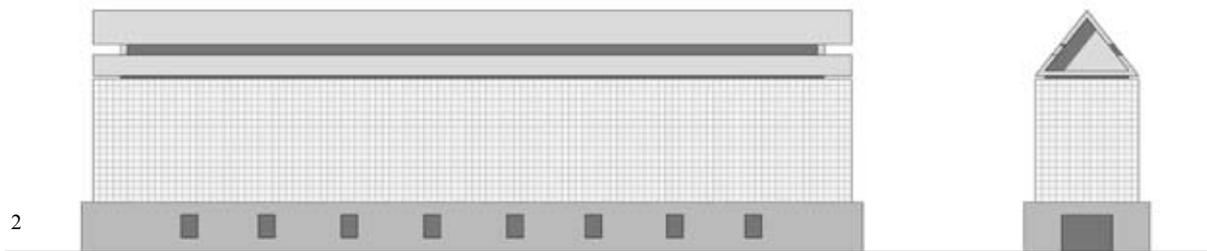
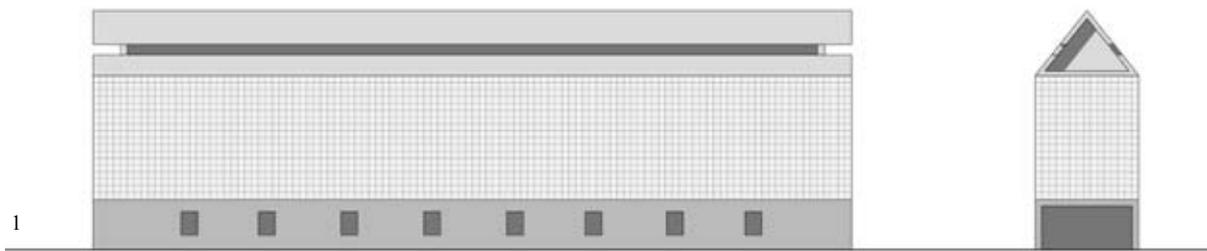
appartengono all'architettura soprattutto dal punto di vista formale/ un muro è soprattutto un elemento dell'arch. indipendentemente dal materiale con cui è realizzato anche se questo può costituire un'accentazione importante. Mediante questi elementi essa costruisce e si costruisce. Sono gli elementi formali che preconstituiscono un'architettura, una città o un edificio.” Aldo Rossi, I quaderni azzurri, Quaderno 8, op. cit.

*del procedimento additivo è la fissazione delle forme ecc*⁴⁹

La verticalità, ossia la tendenza di un edificio ad astrarsi dal contatto col suolo, viene da Rossi estremizzata nella composizione; questo si verifica attraverso un vocabolario architettonico di frammenti, tra cui colonna e pilastro. La prima versione di progetto (Tav. XIX), contrariamente alla soluzione definitiva, ci riporta a contatto col tema murario. In un primo schizzo osserviamo come l'edificio posto a lato della sala teatrale sia caratterizzato da un solido basamento, il cui materiale non risulta in questo caso meglio specificato. Colpisce subito come il basamento, dall'aspetto volumetricamente chiaro e corrispondente alla proiezione dell'edificio a terra, presenti sul lato minore una sorta di portale, quasi si trattasse di una galleria bassa che corre lungo tutta l'estensione longitudinale del corpo di fabbrica. Il basamento, di cui il materiale potrebbe essere presumibilmente cemento o pietra, presenta una serie di aperture sul lato maggiore, che scandiscono un ritmo ancora incerto. Il basamento è sormontato da una struttura a griglia, che sembrerebbe corrispondere a blocchetti quadrati in vetrocemento. Vero è che Rossi utilizza raramente nella progettazione o realizzazione delle sue opere questo tipo di materiale, ma in questo specifico caso probabilmente l'idea di contrapporre un solido basamento murario a un materiale compositivamente più fragile da poggiare sopra il precedente, forse lo spinse in questa direzione. La costruzione termina con una copertura triangolare, che appartiene al vocabolario tipico di Rossi e ne costituisce uno dei motivi ricorrenti⁵⁰. Come già nel progetto per il ponte alla Triennale, anche a Parma il triangolo costituisce un percorso in quota, che consente di attraversare longitudinalmente l'interno edificio, come avveniva nella galleria a pian terreno prima descritta. Lo stesso elemento triangolare si ritroverà, negli anni immediatamente successivi, nei progetti per la Piazza del Municipio a Segrate, o nel progetto per la Piazza a Sannazzaro de' Burgondi. Il triangolo insieme al cerchio e al quadrato sono oggetto di riflessione sin dal 1964, anno del primo progetto di allestimento per la Triennale di Milano. Risulta significativo

49 Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 6, op. cit.

50 "A_ elemento permanente come forma nella composizione. Sostanzialmente un canale, passaggio coperto. Collegamento a sbalzo – valore di timpano." Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 7, op. cit.



Tav. XIX Confronto tra due varianti della prima soluzione di progetto per il portico di piazza della Pilotta a Parma, basamento allineato alla facciata (1), basamento avanzato rispetto alla facciata (2)

citare un appunto dai quaderni azzurri per comprendere il ricorrere costante, quasi ossessivo, a forme che non richiamano precise architetture del passato, ma aspetti più trascendenti dell'esistenza, da cui Rossi risulta inequivocabilmente ispirato nella realizzazione di molti progetti, come analizzato nella parte della ricerca relativa all'architettura ipogea.

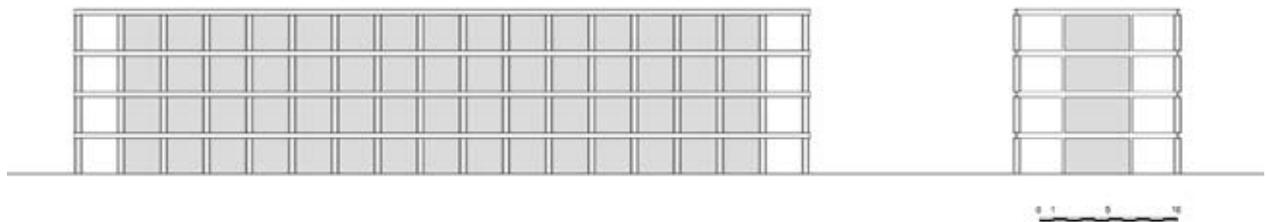
Cortile della scuola De Amicis di Broni. Fontana e orologio. Quadrato, triangolo, cerchio. Poi il finestrone. "Le Monde", 19 marzo 1971, riporta una pittura di Sengai, uno dei grandi artisti giapponesi dello Zen (1750-1835) che "représente les trois formes fondamentales del l'univers". Il Cerchio rappresenta l'infinito e l'infinito è la base di tutti gli esseri qualunque forma possiedano.

Il triangolo è la legge naturale fissa e inalterabile da cui nascono tutte le forme. Il quadrato è la prima forma che esso genera. Un quadrato è un triangolo raddoppiato. Questo processo di duplicazione prosegue all'infinito e abbiamo la molteplicità delle cose compreso l'uomo. L'illustrazione e il commento accompagnano un numero di Hermes sui testi tch'an e zen ⁵¹.

Allo schizzo della galleria di Parma sopra descritto segue un ulteriore gruppo di schizzi che rappresentano la medesima composizione, con una variante parziale. La fascia centrale in blocchetti di vetro-cemento, che prima poggiava direttamente su un solido basamento, in questo caso giunge sino a terra, ed è circondata fino all'altezza di un livello dal suolo da un muro con aperture simili a quelle della variante precedente. In questo caso però il volume vetrato è cinto da un elemento murario, e tra essi si stabilisce uno spazio interstiziale.

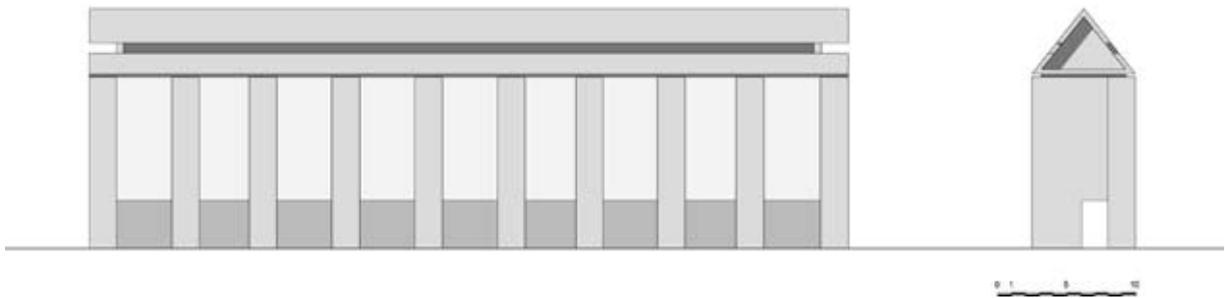
La seconda versione di progetto (Tav. XX) differisce significativamente dalla prima e mira all'annullamento fisico del basamento mediante una composizione trilitica e dichiaratamente tettonica. Planimetricamente la struttura si compone di tre fasce longitudinali in cui la dimensione delle logge esterne affacciate su ambo i lati (3 metri di ampiezza) è la metà della fascia centrale (6 metri) che avrebbe dovuto contenere attività commerciali, oltre ai corpi scala posti nelle testate. La struttura dell'edificio si sviluppa su quattro livelli sovrapposti, caratterizzati da una sequenza ritmica di colonne bianche alte 2 metri e 60 cm. I piani

51 Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 6, op. cit.



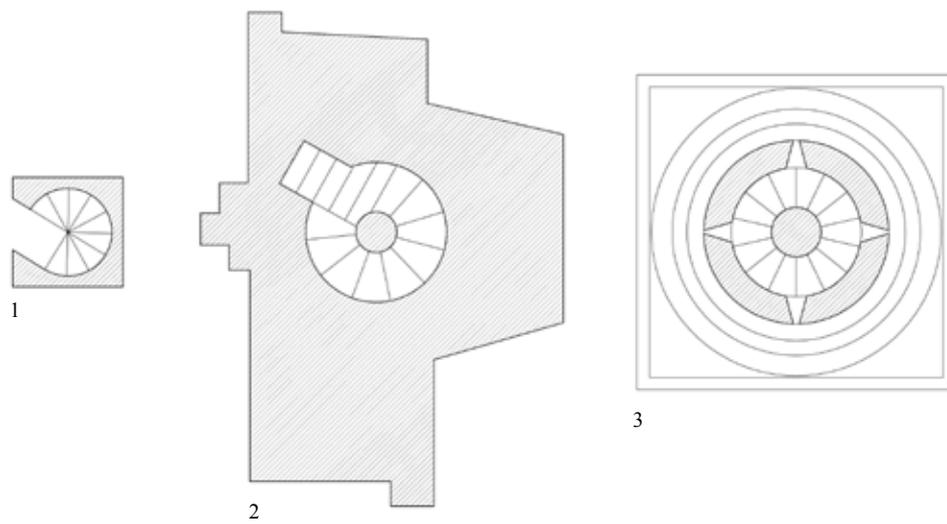
Tav. XX Seconda soluzione di progetto per il portico di piazza della Pilotta a Parma

sono marcati mediante travi IPE in acciaio a doppio T verniciate in rosso, anticipando di molto la soluzione che successivamente l'architetto avrebbe utilizzato nel 1994 per l'edificio di uffici a Broadway nel downtown di New York, di cui lo schizzo di Parma sembra essere il diretto predecessore. Rossi studia diverse configurazioni mantenendo la medesima struttura: una soluzione prevede il portico al piano terreno e un tamponamento ai tre piani superiori. Una seconda soluzione invece prevede di mantenere il portico libero al piano terreno, alternando piani tamponati in vetro a logge. Un'ulteriore variante prevede di mantenere portico al piano terreno, tamponamento al secondo – terzo livello e attico libero all'ultimo livello. Particolare attenzione, in questa soluzione progettuale basata sull'ampio uso di colonne, è riservata al dettaglio di attacco colonna – trave – colonna. Risulta infatti peculiare la scelta di Rossi di porre le colonne in lieve aggetto rispetto alla sottostante trave in modo da evidenziare ulteriormente la direzione orizzontale dei marcapiani che segnano senza interruzione i fronti principali dell'edificio. Dall'attenzione riservata nei disegni preliminari al dettaglio, si percepisce quanto Rossi risulti interessato a definire scelte che seppur a piccola scala influenzano il progetto nel suo complesso. L'architetto analizza la soluzione del parapetto approfondendo l'aspetto costruttivo del progetto che influenza a sua volta la progettazione dei fronti dell'edificio. Due sono le soluzioni proposte: la prima prevede una struttura fatta di sottili profili metallici, sostenuti da montanti verticali che marcano il ritmo delle colonne. La seconda invece propone la realizzazione di un muretto di contenimento poggiato sopra lo spessore della trave IPE. Esattamente come le travi, che corrono senza interruzioni lungo l'intera facciata, i parapetti murari marcano l'orizzontalità del sistema, funzionando anche come sedute e luoghi di incontro e relazione. In questo modo però l'altezza delle colonne si riduce notevolmente e gli elementi verticali risultano visivamente compressi. Si giunge perciò, mediante questi passaggi intermedi, ad una configurazione finale (Tav. XXI) che risulta influenzata negli aspetti costitutivi da entrambe le soluzioni precedenti. La soluzione definitiva, si articola a partire da un'idea di colonnato a tutta altezza, che appartiene ai riferimenti di Rossi in memoria del portico di Weinbrenner a Karlsruhe. Il portico di Parma però risulta percorribile solo a livello terreno, poiché ai livelli superiori si appoggia al volume della galleria. L'accesso ai piani superiori è garantito da una sequenza di pilastri che sorreggono



Tav. XXI Soluzione finale di progetto per il portico di piazza della Pilotta a Parma

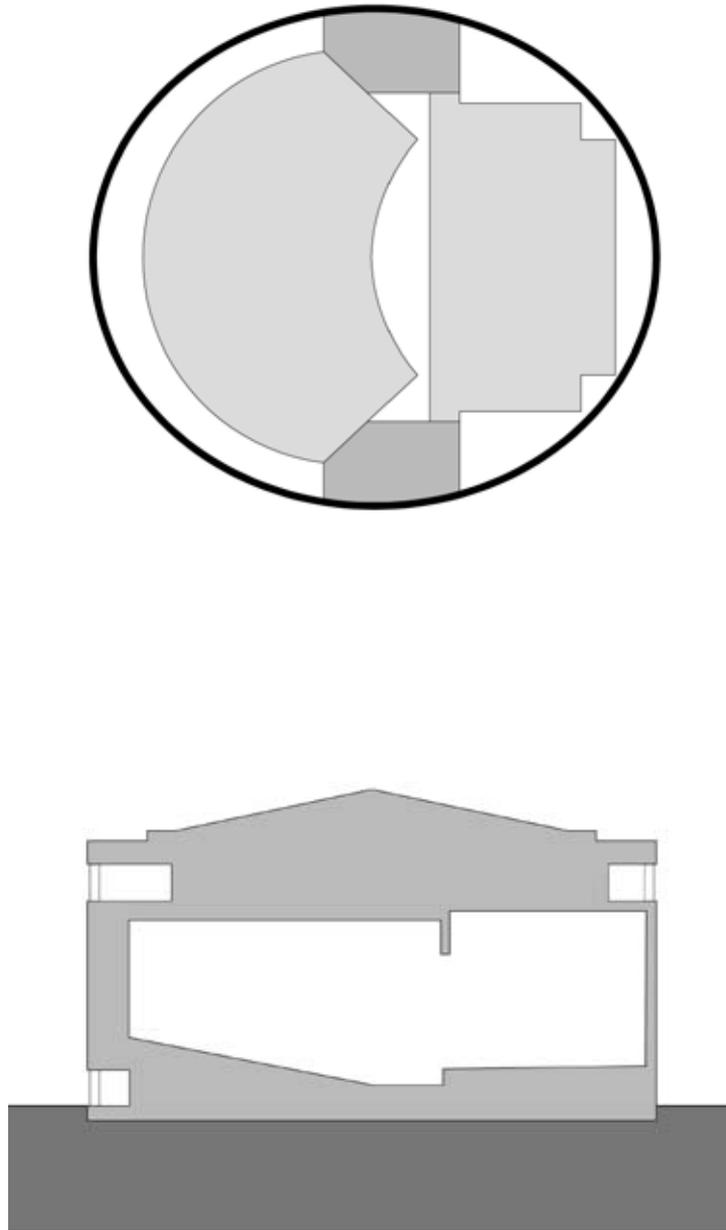
la struttura e affacciano sulla piazza del nuovo teatro, contraltare compositivo della galleria. I pilastri a sezione quadrata dalla spiccata verticalità contengono all'interno scale a chiocciola e ascensori. Tale scelta, apparentemente poco significativa, risulta invece importante poiché richiama un'idea tecnico-costruttiva che ha lungo corso nella storia. A partire dalle colonne votive di origine Romana, come ad esempio la colonna Traiana, passando attraverso i pilastri a nervature del Gotico, l'elemento di sostegno verticale evolve dalla funzione strutturale verso l'idea di macchina architettonica tipica della scala, sfruttando le intercapedini che si generano nella realizzazione di edifici di grande mole, come nel caso delle cattedrali Europee del XIII secolo. I pilastri cavi sopra descritti poggiano lateralmente su un tamponamento che va dal secondo al quarto livello dell'edificio. Internamente i pilastri-scala distribuiscono su uno spazio comune che consente di accedere alle zone private, arretrate dunque rispetto alla facciata su piazza. L'orditura a linee verticali ed orizzontali del tamponamento dei livelli intermedi fa pensare ad una schermatura vetrata, che alleggerisce l'immagine complessiva dell'edificio garantendogli una proporzione slanciata. Torna in questa soluzione finale la copertura triangolare che abbiamo analizzato nella prima versione. Su tutta la lunghezza del triangolo si aprono tagli orizzontali che consentono l'accesso di luce ed aria all'ultimo livello. Si nota inoltre, relativamente alla copertura-timpano triangolare, un arretramento del muro di tamponamento sui lati corti dell'edificio, in modo da marcare ulteriormente l'ombra ed evidenziare la forma. In sostanza, analizzando in sequenza le tre differenti soluzioni, si assiste al tentativo di limitare il contatto col suolo, o quantomeno spingere la tensione della costruzione verso l'alto mediante elementi strutturali di grandi dimensioni che muovono l'attenzione dello spettatore sulla verticalità, nascondendo il fronte vetrato retrostante, vero e proprio diaframma di separazione tra interno ed esterno dell'edificio. Attraverso l'analisi dell'edificio-portico abbiamo potuto comprendere come colonna e pilastro assumano all'interno del progetto di Parma non solo rilevanza strutturale ma anche e soprattutto compositiva nelle diverse fasi della progettazione. Lo studio di questi elementi costruttivi all'interno dell'opera spinge ad allargare la ricerca alla sala, che rappresenta l'elemento cardine nell'equilibrio generale della composizione. Il rinvenimento di interessanti ed inediti schizzi relativi alla fase iniziale della progettazione dell'edificio ellittico consente di approfondire



Tav. XXII Pilastro cavo come macchina della composizione, confronto tra pilastro del portico di piazza della Pilotta a Parma (1), Pilastro della Cattedrale di Reims (2), Colonna Traiana (3)

la ricerca basandosi su dati certi, che dimostrano quanto l'attenzione dell'architetto fosse rivolta in questo caso all'uso di sostegni verticali di grandi dimensioni, che pur non utilizzati nella stesura definitiva di questo progetto, sarebbero poi tornati in forme analoghe nei progetti successivi. Cerchiamo dunque di analizzare nell'ordine le tre fasi di progettazione dell'edificio. La prima soluzione per la sala (Tav. XXIII) è caratterizzata da un'altezza di sei livelli fuori terra, quota inferiore rispetto alle soluzioni successive. Il rapporto col terreno inoltre, aspetto significativo per questa ricerca, è lasciato in secondo piano tanto è vero che la muratura esterna del fondo palco scende in maniera lineare a terra senza variazione alcuna. La sala è occupata centralmente da una platea degradante verso la scena mentre i margini dell'ellisse sono caratterizzati da due ordini di palchi sovrapposti senza divisioni interne. La copertura interna della sala è piana e la risalita verso i piani superiori è garantita da due corpi scala disposti ai margini della figura, in posizione equidistante dal centro. La scena è ritagliata all'interno della figura curva mediante tramezzi a risega per meglio sfruttare lo spazio disponibile. L'assenza di disegni specifici per la copertura e l'attacco a terra ed in generale il basso livello di approfondimento degli schizzi relativi a questa soluzione fanno pensare che si trattasse di una prima fase progettuale.

Tra gli schizzi individuati in archivio compare una planimetria che, riprendendo le forme appena descritte, inizia ad avvicinarsi alla versione definitiva del progetto. La pianta è realizzata ad una quota mista: la zona delle sedute della sala mostra la platea, mentre la parte relativa al palcoscenico mostra il piano terra. In questa seconda parte si concentrano gli aspetti innovativi che si sostanziano principalmente nell'arretramento del muro esterno che lascia il posto ad una fila di colonne circolari disposte radialmente che ricalcano l'andamento del precedente setto e si pongono a distanza costante dal nuovo muro più interno. Le scale subiscono delle variazioni e la nuova risalita sembra avvenire mediante una rampa unica, anche se tale aspetto non può essere comprovato poichè il disegno non sembra ultimato in tutte le sue parti. Certo è che l'arretramento del muro esterno al piano terreno è un aspetto significativo nell'idea più generale di smaterializzazione del concetto di basamento, aspetto che si manifesta ciclicamente nell'opera di Rossi, proprio come dimostra questo progetto, antecedente a molti altri in cui il basamento tornerà ad essere elemento fisicamente presente



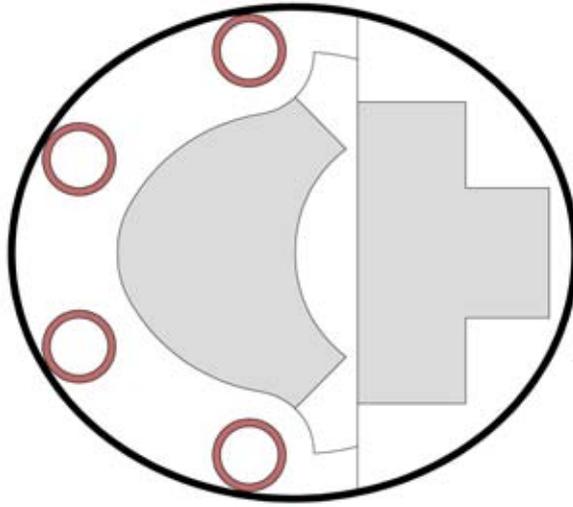
Tav. XXIII Prima soluzione di progetto per il teatro di piazza della Pilotta a Parma

nella composizione. In sostituzione del muro, un giro di colonne circolari bianche campeggia sul fronte a piano terra. La scelta del colore bianco nella rappresentazione evidenzia che Rossi non voleva nascondere le colonne, che diversamente sarebbero state dipinte di un colore scuro, ma al contrario voleva che risultassero evidenti, espressione di una scelta compositiva e strutturale allo stesso tempo.

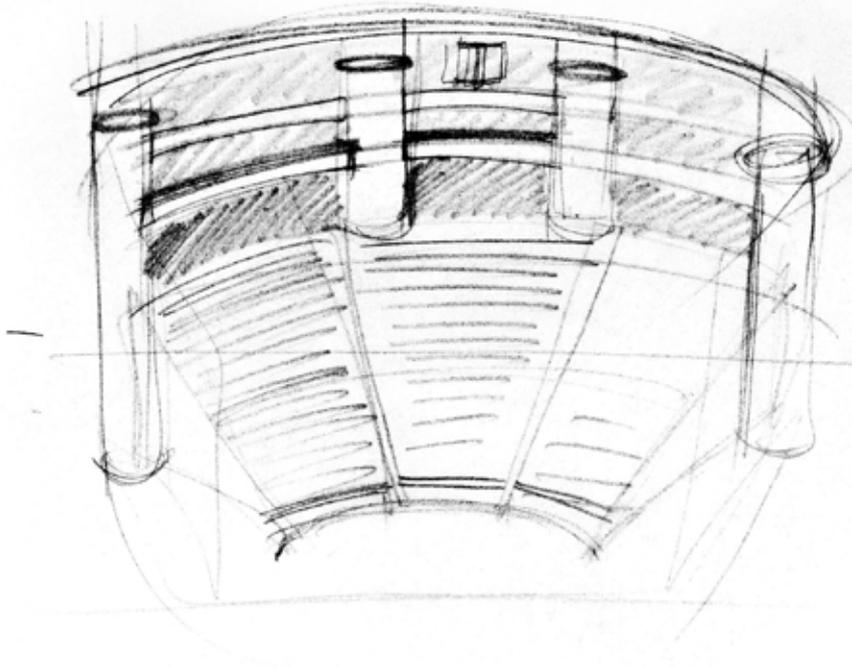
Il progetto subisce un'importante evoluzione in una pianta successiva (Tav. XXIV) che mostra l'inserimento di quattro grandi colonne circolari cave addossate al fondo della sala, in corrispondenza delle gallerie. La pianta in questione è realizzata in due soluzioni; la prima presenta l'inserimento degli elementi verticali su un disegno precedente, e di conseguenza il percorso della galleria risulta molto sottodimensionato rispetto alle reali esigenze. In questa pianta la risalita alle gallerie, che prima avveniva mediante ampie scale di dimensioni proporzionali all'edificio, è garantita da piccole scale a chiocciola inserite in due pilastri a base quadrata, simili a quelli dell'edificio-portico. Il palcoscenico presenta ancora un muro di fondo a risega e gli interstizi tra la scena e l'ellisse sono utilizzati come spazi di servizio. Questa planimetria viene ridisegnata in maniera più dettagliata in un secondo schizzo e la dimensione delle gallerie risulta qui differente nei due livelli affacciati sulla sala. Quella del piano inferiore è aggettante rispetto a quella del piano superiore che presenta profili arrotondati in corrispondenza delle due grandi colonne laterali. Lo spazio per il palco rimane il medesimo della soluzione precedente e l'insieme sembra aver raggiunto un equilibrio della composizione, che richiama il progetto per il Totaltheater di Walter Gropius del 1927⁵². Le grandi colonne vengono disegnate in questo caso come strutture cave, esattamente come quelle successivamente riprese nella costruzione del Gallaratese prima e nel progetto per l'area Fontivegge a Perugia poi⁵³. L'importanza volumetrica delle grandi colonne circolari, che attraversano la sala da terra fino in copertura, risulta evidente in uno schizzo prospettico (immagine 16) che mostra, secondo il possibile punto di vista dell'attore, l'articolazione della platea e delle logge. Esiste inoltre uno

52 Winfried Nerdinger (a cura di), *Walter Gropius 1883 – 1969*, Electa, Milano, 1988, pp. 113-115.

53 Si veda a tal proposito l'analisi riguardante il progetto per l'area Fontivegge a Perugia svolta all'interno del capitolo sul "basamento".



Tav. XXIV Seconda soluzione di progetto per il teatro di piazza della Pilotta a Parma

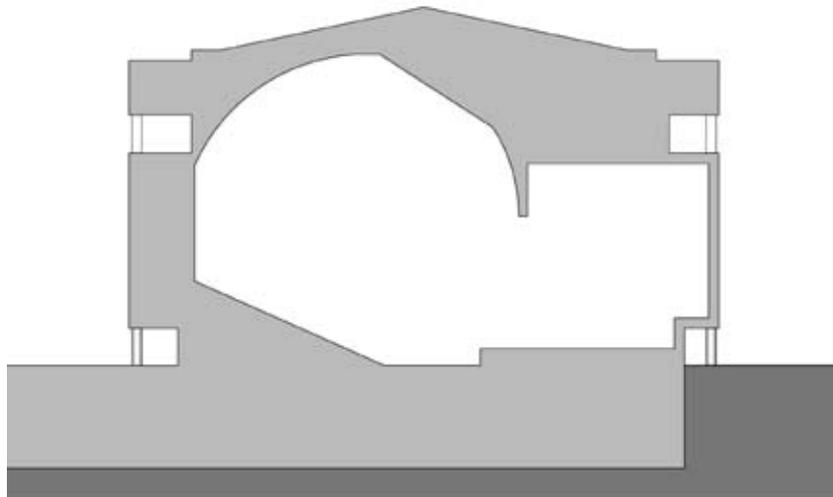
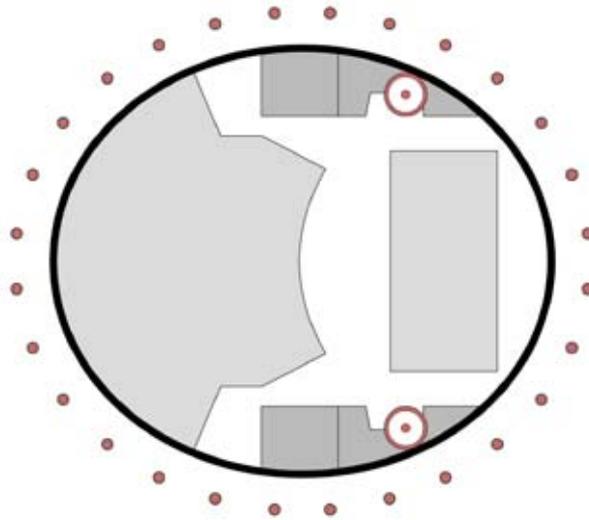


16. Prospettiva della sala del teatro di Parma

spaccato assonometrico che mostra la medesima situazione sintetizzata dallo schizzo precedente, ed esita nella definizione dell'attacco colonne-volta interna, che per elementi strutturali di così grandi dimensioni risultava di difficile soluzione. Questo aspetto del progetto non viene mai rappresentato e probabilmente anche per questo motivo Rossi scelse di procedere diversamente nella ricerca della soluzione definitiva.

Una terza configurazione (Tav. XXV) sembra comporre le due soluzioni precedenti. Nella pianta del piano terreno si percepisce finalmente con chiarezza il giro completo di colonne sul filo esterno dell'edificio e la scala torna ad occupare la posizione dei primi disegni. Le grandi colonne scompaiono dall'interno della sala, mentre compaiono in corrispondenza del boccascena come grandi strutture cave contenenti le scale. I corpi scala circolari esattamente come i pilastri quadrati del portico hanno una duplice valenza, estetica e strutturale. Questi servono inoltre a nascondere gli ascensori di servizio che sono posti sui fianchi laterali del palcoscenico. Questa soluzione, non realizzata a Parma, sarà ripresa nel progetto di ricostruzione del teatro Carlo Felice a Genova nel 1983, dove la presenza di grandi colonne sul boccascena diverrà elemento distintivo. Nella sala di Parma planimetricamente l'equilibrio è raggiunto mediante forme razionali che utilizzano al meglio anche gli spazi residui. Il palcoscenico non è più frammentato da tramezzi ma termina semplicemente col muro circolare esterno dell'edificio che costituisce il fondale della scena. Nella rappresentazione di questa evoluzione finale del progetto la pianta alla quota delle gallerie, che mostra l'articolazione interna della sala, presenta un giro di pilastri a base quadrata posizionati sul muro perimetrale in corrispondenza del sesto livello fuori terra dell'edificio, dove si trova una loggia. Nel complesso il fronte esterno curvo risulta perciò tagliato da due incisioni orizzontali profonde in corrispondenza del suolo e della copertura, quasi a rimarcare la classica articolazione basamento – fascia centrale – coronamento. In questo caso, come nei progetti che già abbiamo analizzato, il concetto di basamento trae forza dalla propria assenza, derivante dal riferimento all'architettura Moderna ed ai suoi Maestri. Per dovere di cronaca va citato il rinvenimento, all'interno dello stesso fondo d'archivio ⁵⁴, di una planimetria riportante una soluzione che si discosta di molto dalle precedenti relativamente

54 Archivio C.C.A., i disegni sono riportati tra gli apparati.



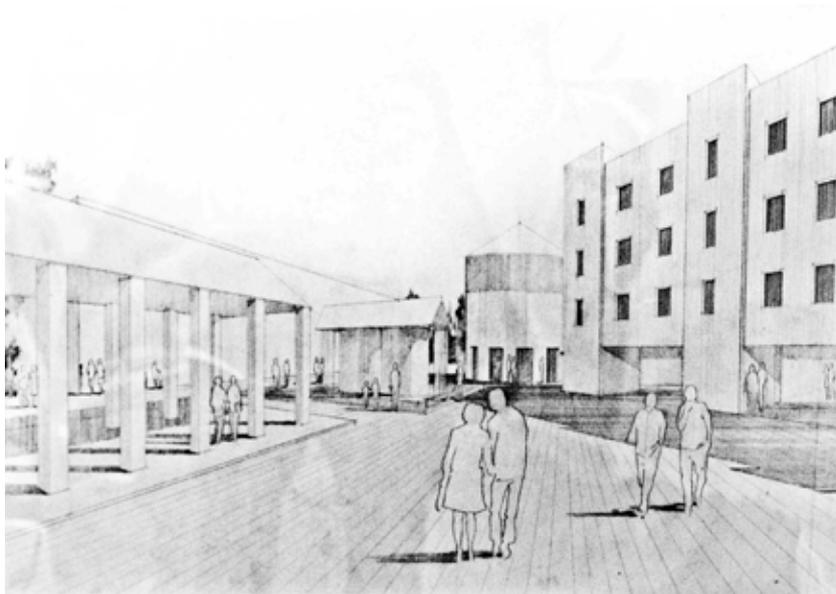
Tav. XXV Soluzione definitiva di progetto per il teatro di piazza della Pilotta a Parma

alla distribuzione interna della sala e che sviluppa quest'ultima nel senso della larghezza dell'ellisse. Le scale in questa soluzione sono sviluppate secondo un andamento triangolare in planimetria e lo spazio del palcoscenico risulta sovradimensionato. Non sono stati trovati altri schizzi relativi a questa soluzione e per questo motivo si ritiene che si tratti di una elaborazione priva di seguito, che nemmeno ha influenzato progetti successivi.

Se fin qui abbiamo studiato il significato compositivo e costruttivo che i sostegni verticali ricoprono nell'opera di Aldo Rossi, è necessario comprendere ora che questi costituiscono i vocaboli di un linguaggio che assomma differenti elementi tra cui quelli analizzati nei capitoli precedenti. Esistono opere, come il progetto per Sannazzaro dé Burgondi, in cui a prima vista alcuni aspetti della composizione sfuggono, ma che ad un approfondimento successivo mostrano la propria complessità⁵⁵. Procediamo dunque nella lettura di un progetto forse meno noto ma significativo per comprendere come i diversi protagonisti della composizione entrino in relazione tra loro.

“Nella sistemazione della piazza di Sannazzaro ero colpito sorprendentemente dalla cascina lombarda e dalla forma dei fienili / larghi pilastri quadrati di mattoni con grosse capriate triangolari e coppi di copertura. Vi è una particolare fisicità in queste costruzioni che è andata persa nel progetto non tanto per una questione di razionalizzazione. Ma quanti accenni e suggestioni possiede il concetto di razionalità in architettura! ed esse non sono certamente comprese nel materiale, nel colore, nella stessa forma. A Sannazzaro la stessa direzionalità riporta le costruzioni a un quadro più astratto, teoricamente classicista dell'architettura. Ma forse proprio l'accentuazione di questi elementi è molto importante. Il portico di Sannazzaro deriva certamente da quello di Parma e di questo progetto mi sembra di

⁵⁵ “La grande architettura non dovrebbe permettere modificazioni molto maggiori in quanto essa unisce una serie di elementi formali (e costruttivi): questa unione deve seguire il procedimento additivo. Per questo l'unione (addizione) difficilmente conforma. Essa piuttosto può offrire un diverso significato mediante l'uso delle dimensioni, della strada, delle operazioni di addizione. Il sistema è quindi compreso nella forma tipologica e negli elementi formali. In modo più complesso dalle parti o pezzi. (fino a citazione di edifici vedi Ludwigstrasse a Monaco). Così come la forma tipologica è staccata dal suo senso geometrico, lo sono gli elementi come colonne, pilastri, muri, pareti, cubi, cilindri.” Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 8, op. cit.



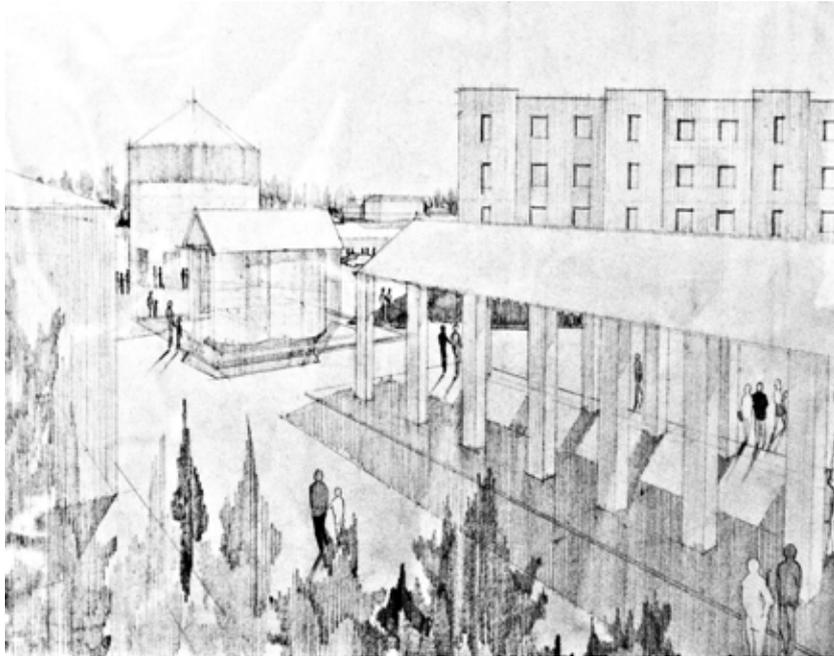
17. Aldo Rossi, prospettiva della piazza di Sannazzaro dé Burgondi, 1967

*poter dire molte cose oltre a quanto ho già scritto.”*⁵⁶

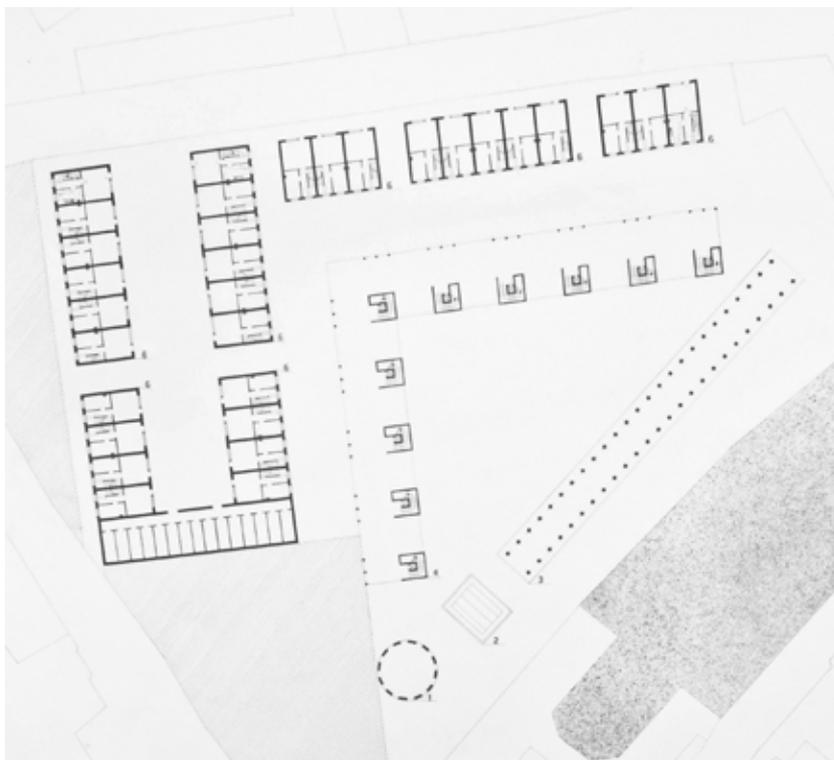
I frammenti che Rossi acquisisce all'interno di un nuovo progetto appartengono talvolta ad architetture del passato, in altri casi a proprie opere. L'idea dell'edificio porticato di Parma torna qui a Sannazzaro come pezzo autonomo, parte di una composizione fatta di oggetti in equilibrio che conformano lo spazio urbano. La loggia a tutta altezza richiama l'idea di mercato nel senso più ampio, un'ambiente coperto e dallo sviluppo longitudinale, dove trovano riparo i banchi dei venditori. Il riferimento più diretto all'idea di mercato, nelle forme in cui Rossi lo rielabora, è legato alla loggia del pesce a Firenze, di Giorgio Vasari, demolita e poi ricostruita fedele all'originale a metà XX secolo. Oggi la loggia è sistemata su un basamento lapideo composto di tre gradini che innalzano l'edificio dalla quota stradale ad un livello di poco superiore. Particolare è l'alternarsi di colonne e pilastri a sezione quadrata che sorreggono la copertura a coppi. Rossi molto probabilmente conosceva quest'architettura, di cui riprende le proporzioni ed alcuni elementi della costruzione. Aspetto particolare è la scelta di spostare il progetto della loggia su un gradino, come nel caso della loggia del pesce, una sorta di piano rialzato che diviene lo spazio deputato al commercio. Si tratta di un distacco minimo, dettaglio difficilmente rilevabile, ma che dimostra la sensibilità dell'architetto rispetto a questo tema. Tale aspetto è ben visibile sia nella pianta del piano terra (immagine 19), dove una linea continua circonda l'edificio, sia nelle viste prospettiche dove ben si evidenzia il minimo podio che solleva la struttura. Su di esso poggia una duplice serie di venticinque pilastri a base quadrata, che portano una copertura a sezione triangolare, come nell'edificio-portico di Parma. L'interasse dei pilastri è di circa due metri, e il ritmo incalzante generato da una ripetizione staticamente superflua ricorda la sequenza dei setti del cimitero di Modena o del Gallaratese, progetti che in quel momento ancora non erano nati. Lo sviluppo longitudinale della loggia risulta inoltre rafforzato dalla posizione assiale della fontana e della rotonda che ne consolidano l'orizzontalità, bilanciando la verticalità della sequenza di pilastri.

In particolare il disegno dei fronti “a – c” presenti all'interno dei materiali ritrovati durante le ricerche d'archivio (immagine 20) testimonia come la morfologia della manica di separazione tra

⁵⁶ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 12, op. cit.



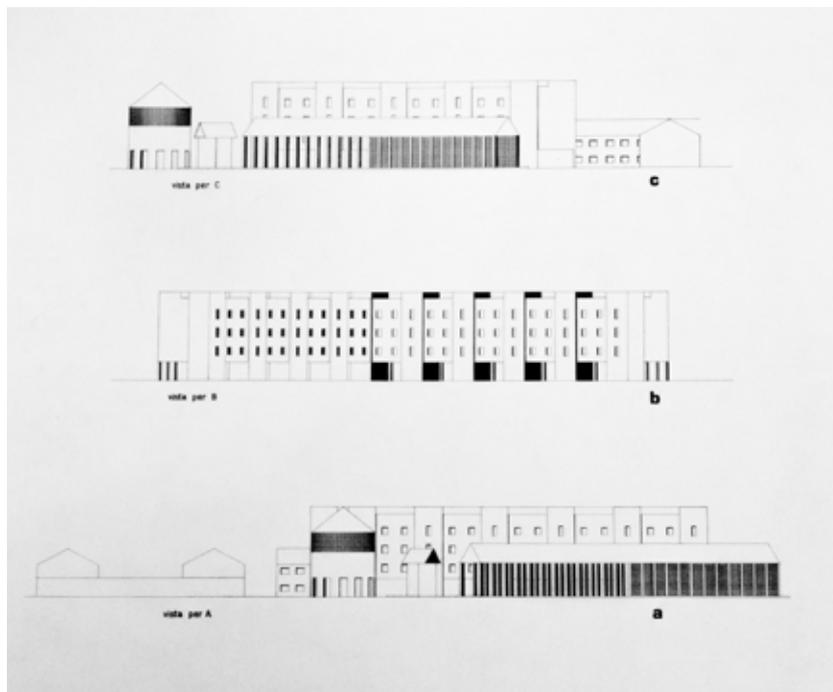
18. Aldo Rossi, prospettiva della loggia di Sannazzaro dé Burgondi, 1967



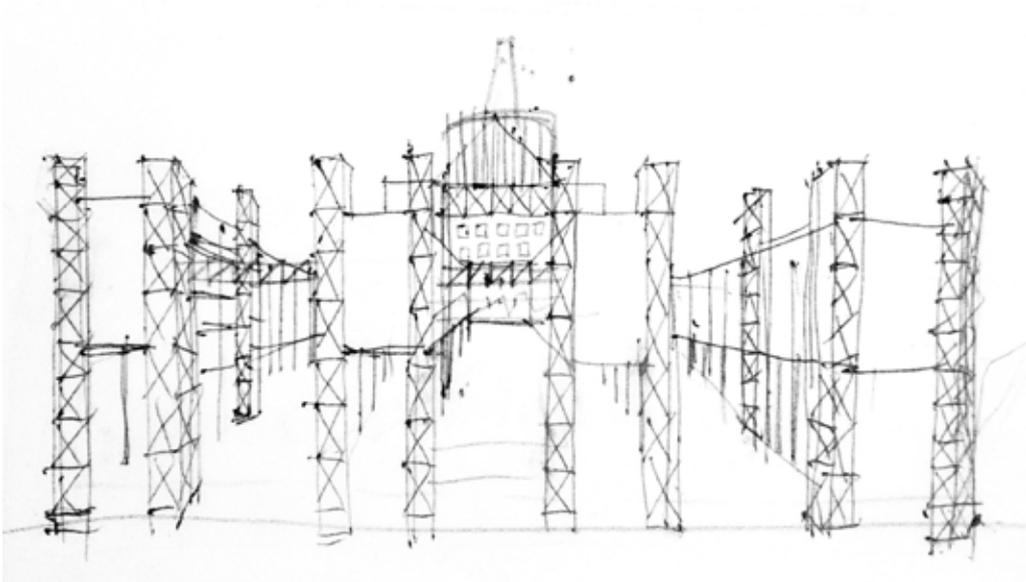
19. Aldo Rossi, planimetria del progetto per Sannazzaro dé Burgondi, 1967

il vecchio ed il nuovo cimitero di Modena fosse già presente in nuce all'interno del portico del mercato di Sannazzaro, aspetto che dimostra, insieme ai tanti altri ritrovati, quanto la poetica del frammento risulti importante per Rossi e come l'architettura sia composta in fondo da una limitata serie di vocaboli, componibili all'infinito. Il ritmo degli elementi verticali dunque costituisce a tutti gli effetti una caratteristica incisiva nell'opera di Rossi, che a partire da Parma rafforza questo aspetto mediante progetti dallo spiccato sviluppo orizzontale. In questo caso, al contrario di quello che abbiamo avuto modo di verificare sul Gallaratese nel capitolo relativo al setto, la rappresentazione non consente una duplice interpretazione dell'idea di basamento, in assenza o in presenza a seconda che il punto di vista sia ortogonale al fronte principale o prospettico.

Il basamento svuotandosi completamente perde peso nella composizione, lasciando alla pedana lapidea l'onere di sollevare l'edificio dal piano di campagna. Si assiste dunque nel progetto per Sannazzaro ad una smaterializzazione fisica dell'idea di basamento pur mantenendone il significato, aspetto che non diverrà una cifra stilistica costante nell'opera del Maestro, ma costituirà un accento reiterato all'interno di progetti che si susseguono anche a distanza di anni. Il basamento, presente fisicamente o solo concettualmente, rappresenta un aspetto ricorrente in molte delle opere di Rossi, sino ad una svolta derivata dall'uso di materiali che esulano dalla tradizione antica per allacciarsi alla tradizione moderna dell'acciaio. I pilastri, che a Sannazzaro assumono autonomia compositiva, troveranno nei progetti per Casa Bay e nelle residenze della Casa dello studente di Trieste ulteriore rarefazione, al punto di considerare questi edifici non più fondati sul solido terreno, ma sospesi nel cielo.



20. Aldo Rossi, fronti del progetto per Sannazzaro dé Burgondi, 1967



21. Aldo Rossi, Casa dello Studente di Trieste, 1974

VII Architettura sospesa

All'apparenza contraddittorio rispetto a quanto abbiamo avuto modo di osservare nello sviluppo della ricerca, sembra l'atteggiamento di taluni progetti di Rossi in rapporto al suolo. Se nei capitoli iniziali gli edifici descritti si fondavano solidamente nel terreno, scavando all'interno di esso o sovrapponendosi come in una stratificazione naturale, ci troviamo ora ad osservare aspetti che destabilizzano l'idea chiara di un atteggiamento murario dell'architettura, a favore di un marcato sviluppo tettonico. Un primo tentativo di descrivere l'articolato indirizzo tettonico che certe opere di Rossi intrattengono col suolo è stato sviluppato nel capitolo precedente relativo al setto e alla colonna. In una sorta di climax che tende all'astrazione dell'elemento strutturale sino alla sua smaterializzazione completa, passiamo dal basamento lapideo all'esile pilastro in acciaio mediante quella che Rossi stesso non esita a definire *Architettura sospesa*⁵⁷.

57 "La casa sorge in un bosco sopra il fiume Ticino. Il terreno è caratterizzato da una parte pianeggiante e da un forte pendio boscoso. La costruzione è costituita da un corpo di fabbrica sul terreno pianeggiante dove si trovano il soggiorno e la cucina divisi dall'atrio e da quattro corpi costituiti dalle camere da letto o zona notte costruiti sopra il terreno in pendenza. La tipologia della casa si identifica con la forma dell'edificio, ogni funzione è indipendente e si costituisce nella forma. Le camere sono distribuite da un corridoio che diventa il ballatoio esterno / ogni corpo delle camere è come un edificio residenziale. I quattro corpi si ricollegano attraverso un passaggio centrale che segue l'edificio sulla parte pianeggiante. La caratteristica tipologica dell'edificio è quella dei corpi che crescono sul terreno in pendio secondo una linea orizzontale / si tratta di corpi di fabbrica che si presentano come ponti sospesi nel vuoto. Questa sospensione, o costruzione aerea, permette di far vivere la casa nel bosco / nel senso che le camere si trovano all'altezza delle piante. Dal ballatoio e dalle finestre delle camere il rapporto tra il verde del bosco e il cielo è singolare. L'inserimento dell'edificio nell'ambiente naturale circostante avviene così non per mimetismo o imitazione ma per sovrapposizione, quasi per aggiunta di un elemento ulteriore agli elementi (alberi, terra, cielo, prato) che costituiscono l'ambiente. La costruzione come i materiali della costruzione hanno qui una importanza maggiore che in altri progetti / essi si presentano nel loro insieme come il montaggio di parti e "in sé" affidano il loro significato al montaggio. Ferro, legno, intonaco, pietra si collegano come in una macchina / o in un meccanismo. Questo meccanismo è infine un oggetto posato nel bosco, sia pure un oggetto di affezione. Le associazioni di questo progetto con le costruzioni nei borghi e nei laghi sono molteplici fini a risalire alla palafitta. Ma il rimando alla forma e al materiale

Cerchiamo ora di contestualizzare questa svolta progettuale di Rossi mediante quelli che sono i suoi riferimenti diretti citati negli scritti o individuati dalla critica, e attraverso quei rimandi all'architettura europea del XIX secolo all'apparenza meno diretti, ma che contengono senza dubbio temi assai vicini alle opere dell'architetto. Al fine di ricostruire le fondamenta dell'opera di Rossi, con particolare riferimento a progetto della Casa dello studente di Trieste, è necessario partire dall'incipit del pensiero moderno in architettura, che nasce dalla riflessione di Marc-Antoine Laugier.

Laugier, molto prima che la tecnica offrisse i materiali necessari per sviluppare in maniera concreta le sue intuizioni in architettura, elaborò un pensiero relativo al concetto della capanna primitiva, in cui telaio portante ed elementi di tamponamento costituivano categorie autonome ed indipendenti dal punto di vista strutturale. Tale aspetto era un'importante rivoluzione rispetto ai tempi. La separazione tra struttura portante ed elementi portati consentiva un più ampio grado di libertà rispetto alle strutture murarie. Il richiamo alla struttura tettonica, il cui paradigma era il tempio greco, vide possibilità fino a quel momento inesplorate a causa dell'assenza di materiali, come il ferro o il cemento armato, che potessero interpretare al meglio l'effetto del sistema trabeato trilitico. Leon Battista Alberti definì in maniera chiara la distinzione tra concezione trilitica e struttura muraria, sostenendo che gli archi potevano essere supportati esclusivamente da pilastri (quadrangolari), appropriatamente murari, mentre le colonne (tonde) imponevano una trabeazione rettilinea: tale soluzione era da preferire negli edifici monumentali, in quanto direttamente riconducibili all'archetipo del tempio⁵⁸. Alberti aveva ben chiaro il significato della colonna come decorazione tettonica di una sottostante struttura muraria, ma non interpretava direttamente il sistema trilitico, rimanendo all'interno di una tradizionale costruzione muraria. La svolta che portò da una concezione esclusivamente teorica a un'applicazione su vasta scala del sistema trilitico si verificò in maniera progressiva nel corso del XIX secolo, in diretta connessione con gli sviluppi dell'industria siderurgica

è nel senso di una contemporaneità della citazione." Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 18, op. cit.

⁵⁸ Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, FrancoAngeli, Milano, 2007.

prima europea e successivamente americana. Le prime strutture in acciaio vennero realizzate sul finire del XVIII secolo in ambito ingegneristico sotto forma di ponti a luce libera dalle dimensioni fino ad allora inconcepibili. Il ponte sul fiume Severn (1775-79) realizzato in Inghilterra da Abramo Darby ridefinì in maniera inequivocabile i limiti delle strutture allora conosciute, aprendo il campo a un'ampia serie di successive costruzioni, non soltanto in Gran Bretagna ma anche in Francia e successivamente negli Stati Uniti. L'esempio della Galerie d'Orleans (1829-31) ad opera di Pierre-François-Léonard Fontaine costituisce un caposaldo nell'applicazione dei nuovi materiali in edifici di rappresentanza, ed è un modello anticipatore delle grandi gallerie cittadine delle città europee, come la Galleria Vittorio Emanuele a Milano, o l'anticipazione dei grandi saloni di ferro e vetro delle esposizioni universali.

Le nuove strutture leggere, realizzate con sezioni sottili, i cui elementi risultavano insignificanti rispetto alle enormi travi di copertura lignee della tradizione precedente, consentivano un maggiore apporto di luce all'interno degli edifici, ribaltando di fatto una percezione degli interni che per centinaia di anni era rimasta invariata. Il punto di partenza di questa rivoluzione costruttiva fu la colonna portante in ghisa, che consentiva ingombri minimi rispetto alla capacità di sostegno che garantiva. Tali elementi strutturali vennero utilizzati inizialmente in associazione con materiali più tradizionali come il mattone ed il legno, come ad esempio nella fabbricazione di strutture miste colonne in ghisa-volte di mattoni per la realizzazione di stabilimenti industriali. In Inghilterra per la prima volta la colonna in ghisa venne utilizzata in un edificio di rappresentanza nel padiglione reale di Brighton, dove l'architetto John Nash non esitò ad inserirla nello spazio della drawing room (1818). Il caso inglese non rimase isolato, tanto che pochi decenni più tardi a Parigi Henri Labrouste realizzò la Bibliothèque Sainte-Geneviève (1843-50), dove l'uso del nuovo materiale, specialmente negli spazi di servizio, ottenne risultati innovativi.

Tra gli interpreti dell'originario pensiero di Laugier sulla capanna primitiva certamente l'opera di Viollet-le-Duc rappresenta uno dei momenti di definizione più chiara. Viollet-le-Duc all'interno di un ritrovato interesse per l'architettura medioevale sottolinea l'antitesi scheletro portante-tamponamenti murari, mettendo in luce il rapporto che si stabilisce tra struttura portante e recinto esterno, in cui la forma di ciascun elemento ricalca il significato

strutturale che meglio lo definisce.

*Il ferro possiede eccellenti proprietà; ed è proprio a sviluppare queste proprietà, non a dissimularle che noi ci dobbiamo sforzare. Si capisce che un architetto, che abbia familiarità con le tecniche della sua arte, abbia l'idea di innalzare un vasto edificio la cui ossatura sia interamente in ferro, e che egli voglia rivestire questa ossatura, difenderla con un rivestimento in pietra. Il ferro permette di neutralizzare quasi del tutto le spinte delle volte, di dare a punti di sostegno fragili una forza di resistenza considerevole. Ma, e non ci si stancherà mai di ripeterlo, il ferro deve restare indipendente, non può far lega con le opere in muratura nelle grandi costruzioni. Il ferro possiede delle proprietà particolari, di resistenza, di elasticità e di dilatazione, che sono in contrasto con la natura stessa delle opere in muratura...e se si pretende di rivestire con una camicia di muratura una struttura in ferro, questa camicia non deve essere considerata altro che come un involucro, che non ha altra funzione che di reggersi da solo, senza dar appoggio al ferro o senza appoggiarsi a esso*⁵⁹.

Ciascun sistema risulta autonomo dal punto di vista strutturale. tettonica e arte muraria dialogano all'interno della medesima architettura, dove a ogni elemento della composizione corrisponde una determinata funzione, più legata alla rappresentanza per il sistema murario, e maggiormente legata alla solidità strutturale per quanto riguarda il sistema tettonico. Una sensibilità simile a quella di Viollet-le-Duc può essere riscontrata anche in alcune opere di Rossi dove si assiste alla compresenza dei due sistemi, in cui ciascuna parte lavora secondo le proprie regole. I sistemi, apparentemente autonomi producono architetture che si compongono per parti, frammenti di progetti precedenti o derivati da un vocabolario che attinge dalla storia.

⁵⁹ Geert Bekaert (a cura di), *Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture*, Mardaga, Bruxelles-Liège, 1977, pp. 53-103.

La distanza dal suolo
 Progetto per la Casa dello studente a Trieste ⁶⁰

“La Casa dello studente di Trieste è costituita da quattro corpi a ballatoio, secondo uno schema a pettine, che confluiscono in un edificio in un edificio collettivo. (mensa riunioni ecc.)

Il carattere del terreno e la notevole pendenza permettono di applicare, estendendoli, i quattro corpi della casa Bay di Castelletto Ticino. Questi corpi sono interrotti dalle torri delle scale in ferro. L'edificio collettivo ripete uno dei tre edifici centrali del concorso per il palazzo della Regione a Trieste. Ho qui applicato completamente il montaggio di due “pezzi” per ottenere un terzo progetto. L'elemento nuovo che ne scaturisce è il senso delle strade in salita e il punto centrale di riferimento dell'edificio collettivo / questo è reso più evidente dalla copertura vetrata, una specie di tetto molto alto e dal muro vuoto a cui si appoggia il ballatoio di collegamento.

Tutta la collina è gradonata. L'effetto dovrebbe essere come a Redipuglia anche se qui la pendenza è superiore. I corpi delle camere sono collegati da ponti aerei al livello più alto in corrispondenza delle scale o in due punti mediani dove l'altezza è superiore. I corpi si arrestano contro un muro vuoto, con porte e finestre ritagliate; questo muro porta il ballatoio di disimpegno dei quattro corpi ed è collegato all'edificio collettivo mediante un ponte che entra direttamente al piano terra dell'edificio centrale.” ⁶¹

La descrizione di Rossi del progetto definitivo per la Casa dello studente di Trieste mette a fuoco i punti cardine di una composizione per parti, elementi acquisiti da progetti precedenti o suggestioni derivanti dall'esperienza personale. Risulta chiaro come esse si articolino in maniera dialettica pur mantenendo, a livello costruttivo e nell'uso dei materiali, una certa indipendenza.

La spiegazione di Rossi però si riferisce esclusivamente alla fase finale del progetto senza considerare le evoluzioni verificatesi nel tempo, che risultano importanti per meglio comprendere come

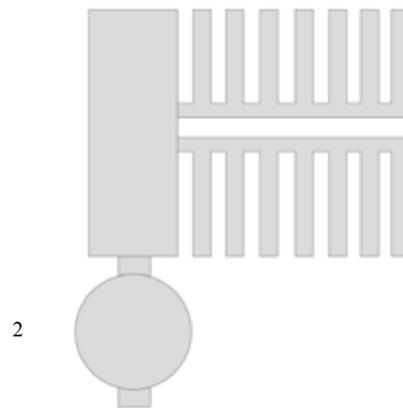
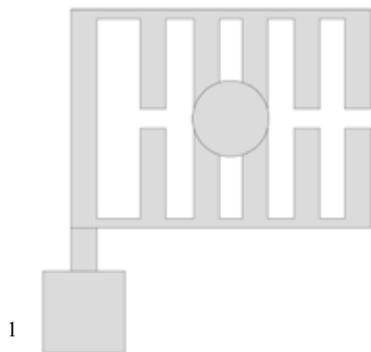
⁶⁰ Progetto di concorso per la casa dello studente di Trieste, Aldo Rossi con G. Braghieri, M. Bosshard, A. Cantafora, 1974.

⁶¹ Aldo Rossi, I quaderni azzurri, Quaderno 17, op. cit.

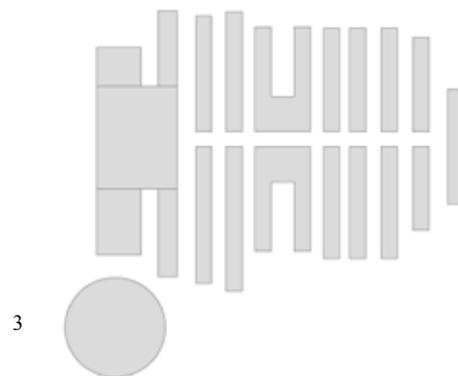
le opere precedenti abbiano influito sull'intero iter progettuale. Il progetto per la Casa dello studente di Trieste rappresenta un momento significativo nell'evoluzione del linguaggio di Rossi, poiché mette in campo ambedue le concezioni di approccio dell'architettura al suolo, tettonica e arte muraria, approfondite all'interno della ricerca. Questo avviene mediante l'accostamento di due parti del progetto, il grande edificio per le attività comuni ed i blocchi delle stanze, che agiscono secondo partiture compositive e costruttive molto differenti, che analizzeremo nel corso del capitolo spiegando la nascita e l'evoluzione del progetto.

La planimetria di progetto nella sua stesura iniziale presenta numerose varianti, tanto che se non fosse per il ridisegno dei confini dell'area su quasi tutti gli schizzi ⁶² si potrebbe pensare che si tratti di progetti differenti per diverse aree (Tav. XXVI). Il primo schizzo planimetrico presenta una serie di elementi lineari posti in sequenza raccordati da percorsi perimetrali che definiscono nell'insieme una forma rettangolare. Le stecche poste con un ritmo serrato sono spezzate da un percorso longitudinale che attraversa un volume circolare, presumibilmente di carattere pubblico. La composizione presenta un elemento esterno, la palestra, raccordato all'edificio principale mediante una stecca. Il progetto, che nel complesso occupa buona parte dell'area individua una certa regolarità della forma. Una successiva evoluzione del precedente schema presenta un profilo esterno regolare, simile alla prima soluzione. Qui il percorso longitudinale, aspetto costante del progetto, è accompagnato da due corpi lineari che si allungano sino a raggiungere un grande blocco terminale di forma rettangolare. Esso si raccorda al volume circolare della palestra mediante un piccolo braccio che fuoriesce dalla parte opposta. Una terza soluzione prevede la successione di stecche disposte in maniera perpendicolare ad un percorso lineare che porta ad un blocco di considerevoli dimensioni. Si tratta di uno spazio di carattere pubblico che presenta una zona centrale rettangolare alla quale sono addossati due volumi laterali. In questo caso la regolarità del perimetro esterno è perduta a favore

⁶² Durante una fase di studio presso l'archivio del C.C.A. di Montréal è stato possibile individuare una serie di materiali inediti di grande interesse relativamente al progetto per la Casa dello Studente di Trieste, utili per comprendere a fondo le motivazioni di determinate soluzioni, a fronte di scelte precedenti anche molto diverse a livello concettuale. I materiali individuati sono presenti negli apparati della ricerca.

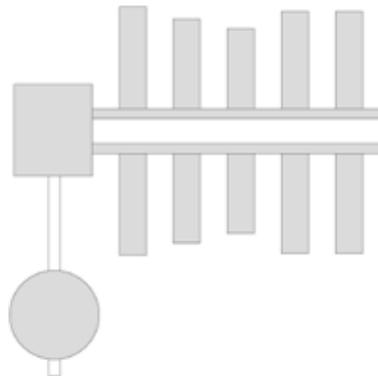


Tav. XXVI Casa dello studente di Trieste,
prima variante planimetrica (1), seconda
variante planimetrica (2), terza variante
planimetrica (3)

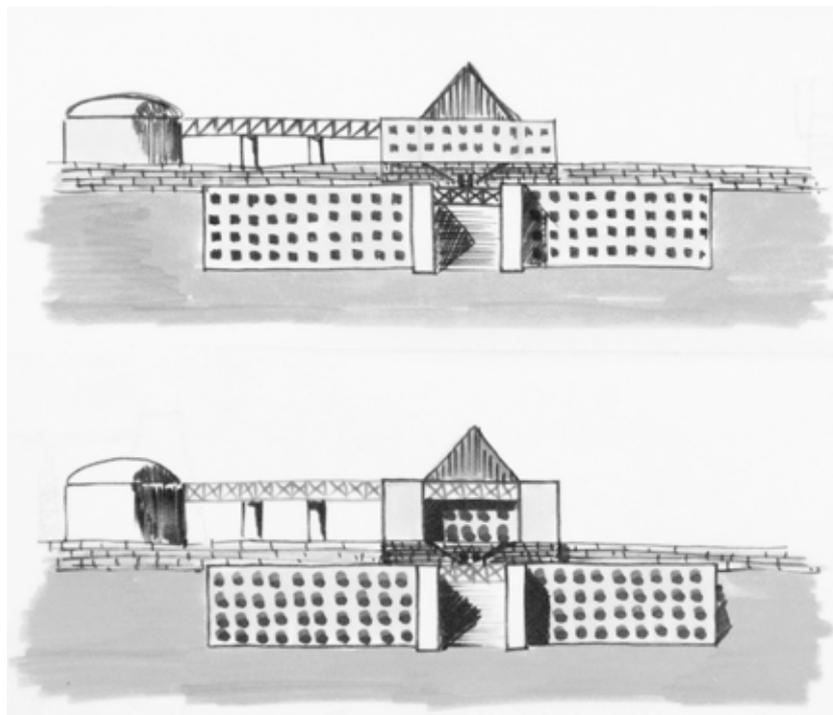


di un'occupazione totale dell'area mediante l'estensione dei corpi di fabbrica sino ai confini del lotto. Il volume della palestra si mantiene defilato rispetto alla composizione principale. Questa soluzione risulta meno regolare rispetto alla precedente, pur ribadendo l'assialità longitudinale che termina in un grande spazio pubblico. Un quarto schizzo (Tav. XXVII) raffina ulteriormente la soluzione, limitando il numero dei corpi residenziali da sette a cinque per lato. Permangono le stecche longitudinali che assottigliandosi costituiscono semplici elementi di distribuzione. La grande sala pubblica che completa a monte l'edificio risulta priva dei corpi laterali e acquisisce forma quadrata. Allo stesso tempo la palestra si distanzia ulteriormente dalla sala, mantenendo il contatto con essa mediante un elemento lineare appena accennato. La traduzione del progetto in alzato evidenzia la grande sala pubblica e l'asse longitudinale ascensionale che, come un'ipotetica risalita all'acropoli, pone sulla sommità della collina un edificio dalla forma compatta, che presenta copertura a padiglione ed un profondo portico colonnato, simile ad un santuario contemporaneo. Il significato "sacrale" del luogo è ribadito dallo stesso Rossi, che in un passaggio dei Quaderni azzurri ⁶³ sottolinea il richiamo al Sacratio militare di Redipuglia. L'edificio, collegato ad un volume cilindrico mediante un'esile struttura a traliccio simile al ponte progettato per la Triennale Milano del 1964, evidenzia un contrasto tra strutture volumetriche ed un sistema composto di profili metallici, secondo una logica tettonica della costruzione. Tale aspetto, qui accennato, diverrà elemento significativo del progetto definitivo, che lavorerà proprio sul contrasto tra la pesantezza lapidea della grande sala e l'esile leggerezza dei corpi residenziali in acciaio. Il progetto, impostato su questa logica, sviluppa in seguito varianti dello stesso modello; particolare attenzione viene riservata all'elaborazione della soluzione per la sala, che se inizialmente era caratterizzata da una semplice copertura a padiglione, presenta in seguito una struttura in carpenteria metallica e vetro, che richiama la tradizione ottocentesca degli edifici per mercati, esposizioni e gallerie coperte, aspetto sul quale torneremo più avanti. Notiamo, nel confronto tra due ulteriori disegni (immagine 22), che il piede della sala è costituito da un basamento lapideo, mentre il corpo centrale in intonaco risulta nel primo caso complanare, mentre nel secondo retrocede per quanto

63 Aldo Rossi, I quaderni azzurri, Quaderno 17, op.cit.



Tav. XXVII Casa dello studente di Trieste,
quarta variante planimetrica



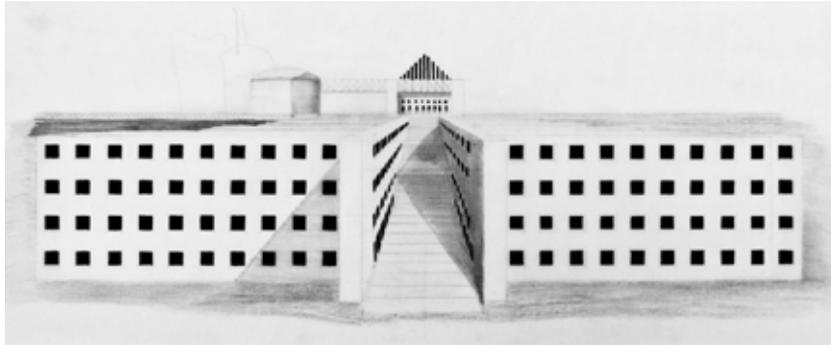
22. Aldo Rossi, Casa dello studente di Trieste, soluzioni per il fronte principale, 1974

riguarda la fascia centrale, sormontata da una trave reticolare che costituisce la base d'appoggio per la copertura vetrata. La parte residenziale della composizione è sviluppata mediante corpi lineari posti nella direzione della pendenza, sui quali si innestano perpendicolarmente una serie di bracci riservati alle camere per gli studenti. Questi corpi a copertura piana presentano altezza di gronda costante e, man mano che si scende a valle, il dislivello tra copertura e piede dell'edificio diviene considerevole, come si può notare nel disegno preliminare del fronte laterale. Il percorso centrale di risalita, di cui si accennava prima, è qui sormontato da ponti a struttura metallica simili a quello di collegamento tra la sala e la palestra. Le prospettive centrali, inquadrare da lunghi muri compatti (immagine 23-24) caratterizzati da una sequenza di finestre quadrate, sottolineano il contrasto tra la pesantezza dell'apparato murario e la leggerezza delle strutture in acciaio. Si assiste qui alla contaminazione di un'idea progettuale essenzialmente muraria da parte di un'impostazione tettonica, di cui Rossi si fa interprete a partire dal ponte per la Triennale di Milano del 1964 e in seguito dal Municipio di Scandicci del 1968, ma che diviene preponderante solo a partire dal progetto per Casa a Borgo Ticino, e troverà piena consacrazione nella stesura del progetto per la Casa dello studente di Trieste.

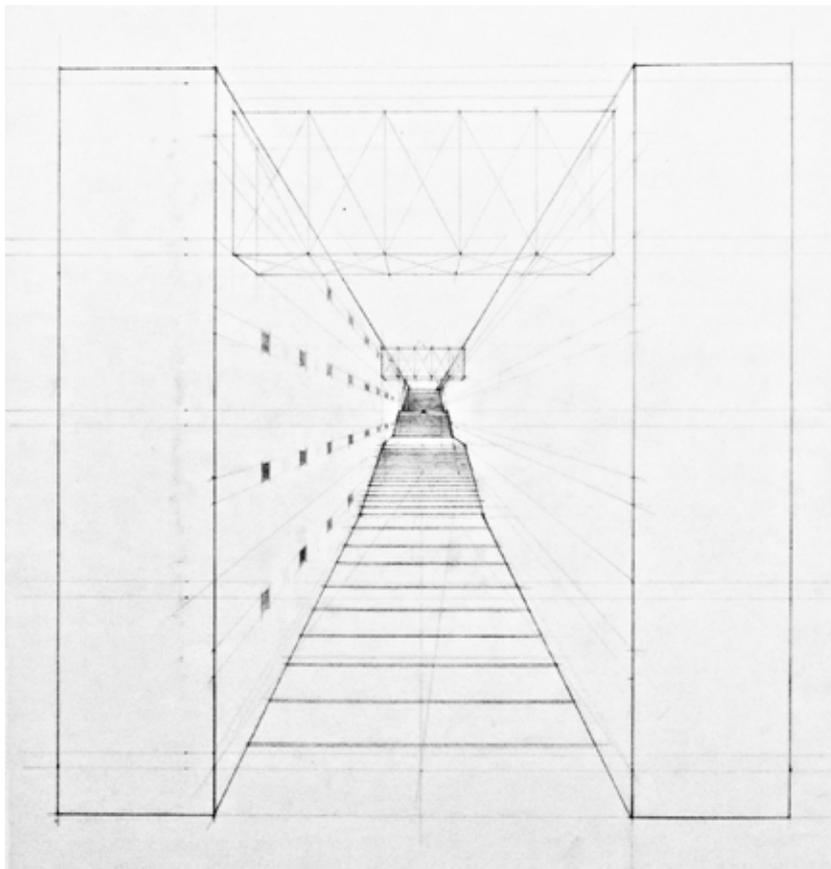
Il passaggio da strutture murarie ad elementi metallici a Trieste non avviene in maniera radicale ma attraverso fasi intermedie come testimoniato da alcuni disegni dei prospetti.

Notiamo come la prima soluzione dei fronti interni (Tav. XXVIII) affacciati sul percorso centrale sia molto compatta rispetto ad una seconda soluzione che formalmente sembra essere molto simile all'edificio del Gallaratese, e quindi caratterizzata da setti, finestre quadrate e logge. L'iter progettuale sembra in sostanza partire da un'estrema compattezza iniziale per poi alleggerirsi, senza stravolgere il dato costruttivo quantomeno in una prima fase. Si assiste con una quinta soluzione planimetrica (Tav. XXIX, 1) ad una evoluzione significativa del progetto che recupera la matrice della scuola elementare di Fagnano Olona del 1972.

In questo caso la percezione dello spazio è differente rispetto al modello che presentava una corte interna pianeggiante e comprendeva al suo interno un volume circolare dedicato alla biblioteca. A Trieste lo spazio centrale è più allungato rispetto a Fagnano Olona, e si configura come una strada in salita. Il volume della palestra, che negli schizzi precedenti non trovava una collocazione precisa rispetto all'edificio principale, si inserisce



23. Aldo Rossi, Casa dello studente di Trieste, prospettiva della soluzione muraria, 1974



24. Aldo Rossi, Casa dello studente di Trieste, prospettiva del percorso centrale in salita, 1974



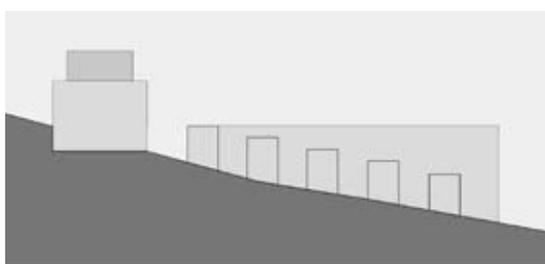
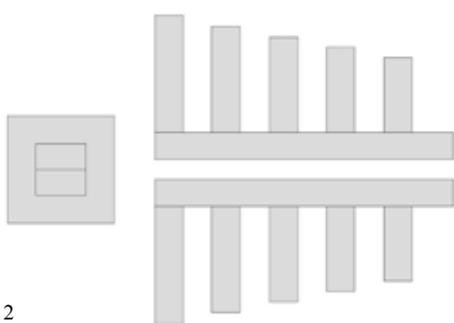
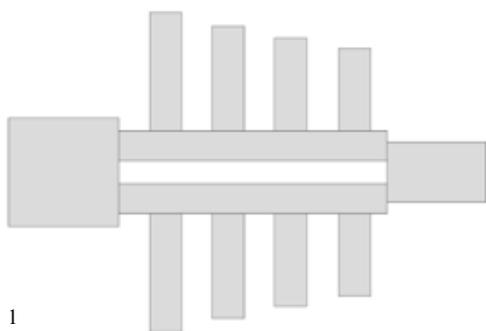
Tav. XXVIII Casa dello studente di Trieste, prima soluzione per i fronti interni

a valle a chiusura delle stecche longitudinali e controbilancia la grande sala pubblica. Le medesime stecche distribuiscono sui corpi ortogonali dedicati alle camere degli studenti. In questo caso l'analisi dei fronti chiarisce come l'approccio globale del progetto rispetto all'area cambi notevolmente per quel che riguarda la parte delle residenze degli studenti. La linea di gronda costante che prima caratterizzava tutti i corpi dell'edificio tende in questo caso a slittare progressivamente verso valle per tutte le stecche in sequenza. In sostanza l'edificio in questa versione di progetto si adatta al terreno, mantenendo a tutta altezza solo i corpi longitudinali di distribuzione che risultano come alte lame verticali. Si assiste qui ad un procedimento tipico nell'iter progettuale di Rossi in cui ad un determinato contesto viene sovrapposto un disegno inizialmente rigido che mediante successive modificazioni trova un progressivo adattamento al suolo.

Percepriamo un maggiore radicamento al suolo in una sesta soluzione planimetrica (Tav. XXIX, 2). La spina centrale, costituita da due corpi longitudinali paralleli, parte dall'altezza di un livello fuori terra, e senza variazioni altimetriche prosegue a valle per tutta l'estensione dell'edificio generando un profondo dislivello, come testimoniato dall'ombra molto aggettante.

I corpi di fabbrica perpendicolari a questi invece mantengono un'altezza costante di tre livelli fuori terra, come testimoniato dalla sezione schematica (Tav. XXIX, 3). Tali elementi seguono la pendenza del terreno e dunque non generano mai un dislivello eccessivo tra copertura e piede dell'edificio. Le stecche longitudinali di distribuzione, che nelle versioni precedenti erano alte quanto le stecche residenziali, acquisiscono in questa soluzione di progetto spazi liberi interni che vengono utilizzati come mensa, sale soggiorno ed uffici. La palestra, che nella versione precedente era posizionata all'estremo opposto della grande sala comune a pianta quadrata, trova ora posto ad un livello intermedio di quest'ultima, sopra il deposito auto e sotto un'ampia sala riunioni posta al di sotto della grande copertura vetrata.

Dopo aver individuato un'impostazione che si potrebbe considerare definitiva relativamente alle possibilità garantite dal sistema costruttivo murario per questo luogo, il progetto subisce una decisa trasformazione mediante l'uso dell'acciaio e di strutture reticolari, come anticipato dai ponti intravisti negli schizzi precedenti. Rossi è ben cosciente di questa variazione, tanto



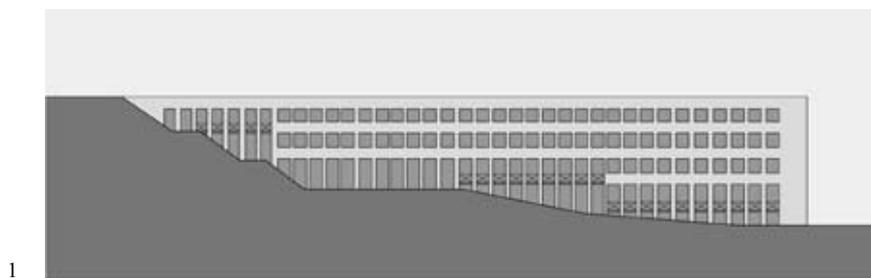
Tav. XXIX Casa dello studente di Trieste, quinta variante planimetrica a confronto con la soluzione per la scuola di Fagnano Olona (1), sesta variante planimetrica (2), schema di adattamento al terreno della sesta variante planimetrica (3)

che sintetizza il concetto in un disegno (immagine 25) nel quale vediamo sulla sinistra una casa solidamente fondata su un terreno a gradoni, mentre sulla destra possiamo scorgere la medesima residenza “sospesa” nel vuoto, appoggiata su esili pilotis in acciaio. Ovviamente si tratta di un'interpretazione concettuale del rapporto architettura-suolo, ma questo disegno riassume in maniera consapevole la variazione di atteggiamento intrapresa. Non si tratta di una trasformazione che permane costantemente nel modo di operare dell'architetto, ma è possibile notare che a parità di condizioni orografiche Rossi applichi la medesima concezione che privilegia l'uso dell'acciaio. Cerchiamo ora di analizzare meglio lo sviluppo della soluzione “sospesa” di progetto, per comprendere come si è arrivati alla stesura definitiva di concorso. A livello planimetrico la struttura precedente, caratterizzata da un percorso centrale di risalita che portava al volume della grande sala posta sulla sommità della collina, viene riletta mantenendo inalterato l'edificio per le attività comuni e trasformando la parte delle residenze. La grande sala, che costituisce il fulcro dell'asse visivo principale della composizione, è un frammento derivato dal precedente progetto per gli uffici della Regione a Trieste, e mantiene tutti gli aspetti significativi dell'originale, compresa la trave reticolare a sbalzo in facciata e la copertura vetrata. La parte relativa alle residenze degli studenti è invece completamente ripensata. Se nelle soluzioni precedenti le stanze degli studenti erano posizionate in corpi paralleli alle curve di livello della collina, ai quali si accedeva mediante lunghe stecche di distribuzione, i nuovi corpi residenziali si sviluppano nella direzione della pendenza del terreno. In alzato questa soluzione porta allo studio di varie configurazioni di facciata. Possiamo notare come le due varianti della seconda soluzione dei fronti interni (Tav. XXX, 1-2) utilizzino lo spazio disponibile su tutti i livelli, sino a toccare terra. Non si raggiunge in questo caso quella sospensione dal suolo caratteristica del progetto definitivo, come dimostrato nella terza soluzione (Tav. XXX, 3), dove lo spazio calpestabile viene utilizzato per soli tre livelli, al di sotto dei quali è lasciato un diaframma vuoto tra costruzione e terreno. La struttura è in questo caso retta da pilastri in acciaio che richiamano aspetti personali dell'esperienza dell'architetto, come i vecchi moli sul West side di New York ⁶⁴.

⁶⁴ “Il progetto della asa dello studente si confondeva con questo progetto di città, in gran parte aerea, dove i giovani studenti e gli ex ricoverati, che



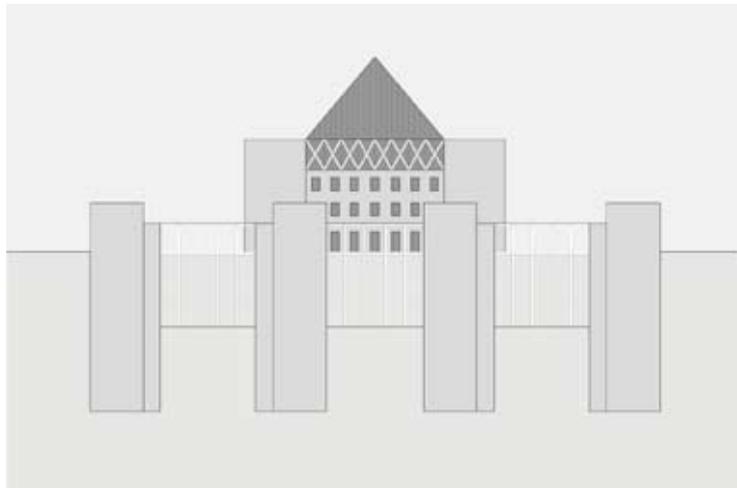
25. Aldo Rossi, Casa dello studente di Trieste, disegno concettuale che individua due possibilità di rapporto col terreno: basamento, sospensione, 1974



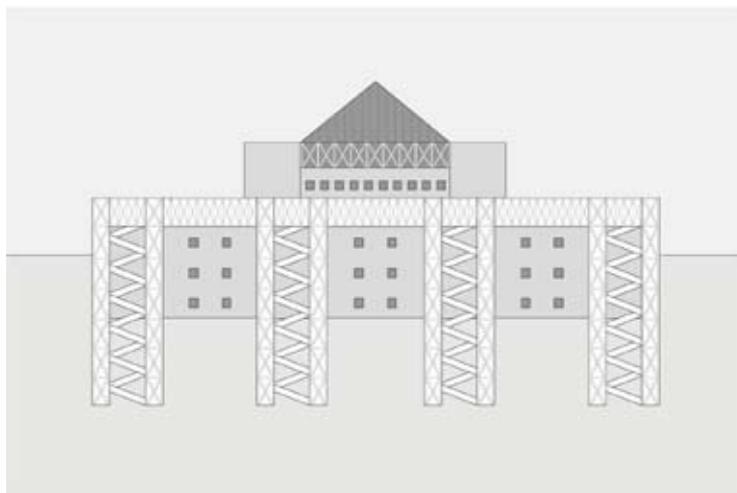
Tav. XXX Casa dello studente di Trieste, prima variante della seconda soluzione per i fronti interni (1), seconda variante della seconda soluzione per i fronti interni (2), terza soluzione per i fronti interni (3)

Il blocco della grande sala è unito al sistema delle residenze mediante un ponte che nello sviluppo del progetto acquisisce progressivamente importanza. Se osserviamo gli schizzi iniziali il ponte costituisce solo un timido accenno, per poi trasformarsi in un'importante trave reticolare. Prestiamo ora attenzione ad una prima variante (Tav. XXXI, 1) che mostra il fronte principale del progetto. Dallo schema comprendiamo che il punto di contatto sala-residenze è inizialmente risolto come una struttura aperta a ballatoio, simile a quelle di distribuzione che fiancheggiano i corpi residenziali. I blocchi residenziali sono qui piuttosto esili poiché privi dei corpi scala, che risultano però presenti in una variante successiva di progetto mediante strutture a traliccio che si attestano in corrispondenza dei ballatoi. La scelta di portare fino a terra le scale (Tav. XXXI, 2) si manifesta dunque solo in un momento avanzato della progettazione che costituisce la soluzione definitiva di progetto e viene perciò inserita tra i materiali oggetto di concorso. In questo caso la struttura si arricchisce di corpi scala intermedi rispetto ai blocchi residenziali, in corrispondenza dei quali, in copertura possiamo rilevare la presenza di una lunga trave reticolare. Il contatto tra la grande sala e le residenze è chiarito in una prospettiva a livello strada (immagine 27) in cui un ponte in struttura metallica permette

*dovevano ricostruirsi una casa, si confondevano in questa architettura-città. E mi sembrava aerea per questo forte terreno scosceso di Trieste che fa penetrare il mare fino alla roccia del Carso. Poche città possono essere colte dall'alto come Trieste, così come in poche città si può camminare lungo il porto e percorrere i singoli moli con un senso di festività. Forse a New York dalla parti del West Side Highway dove con gli studenti all'Institute stiamo terminando un progetto analogo. Analogo, certamente nelle differenze; qui i ponti sono diventati gli antichi piers di legno e ferro che entrano nello Hudson e sono divisi dalla città dalle antiche e spesso crollate highways. E' quella che ho chiamato una zona di archeologia industriale, anche qui spesso con comportamenti non coincidenti con quelli più generali. Nel progetto di New York vi sono case costruite sopra i piers e a volte vengono lasciate le vecchie costruzioni, lunghe warehouses di ferro e mattoni con incredibili testate palladiane. Questi dovrebbero essere i centri collettivi che a Trieste sono conglobati nell'edificio superiore. Alla linea del Carso corrisponde lo skyline di New York che è pressappoco come una montagna con stratificazioni dove l'ingegneria rappresenta meglio che altrove il groviglio sociale, etnico ed economico." Aldo Rossi, *Scientific Autobiography*, Mit Press, Cambridge, Mass. 1982, ed. it., *Autobiografia Scientifica*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p. 94.*



1



2

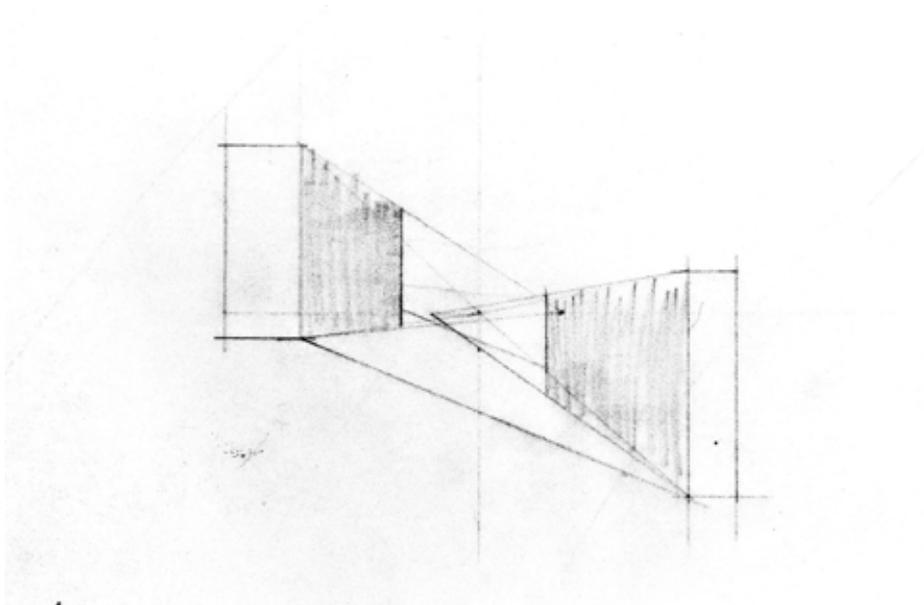
Tav. XXXI Casa dello studente di Trieste, prima variante del fronte principale (1), variante definitiva del fronte principale (2)

agli studenti il passaggio tra spazio pubblico e privato senza la necessità di attraversare la carreggiata. E' chiaro qui come i blocchi residenziali si appoggino ad una testata parallela alla strada. Tale elemento murario, intervallato da una serie di finestre quadrate, si presenta compatto a valle, mentre a monte lascia spazio a ballatoi che affacciano sulla grande sala. Uno schizzo (immagine 26) sintetizza in modo chiaro il rapporto tra facciata della sala comune e muro di distribuzione agli alloggi: Rossi campisce le due superfici murarie per sottolineare come le parti del progetto appartengano a una concezione muraria, in contrasto con una concezione tettonica più legata alle stecche residenziali. L'attenzione del progetto definitivo si rivolge sino alla cura del dettaglio delle stanze per gli studenti. Tale scelta probabilmente deriva da specifiche richieste del bando e la realizzazione di piante quotate chiarisce ulteriormente il rapporto tra spazio pubblico del ballatoio e spazio privato delle cellule abitative minime degli studenti, dimostrando il riferimento all'antecedente soluzione del Gallaratese.

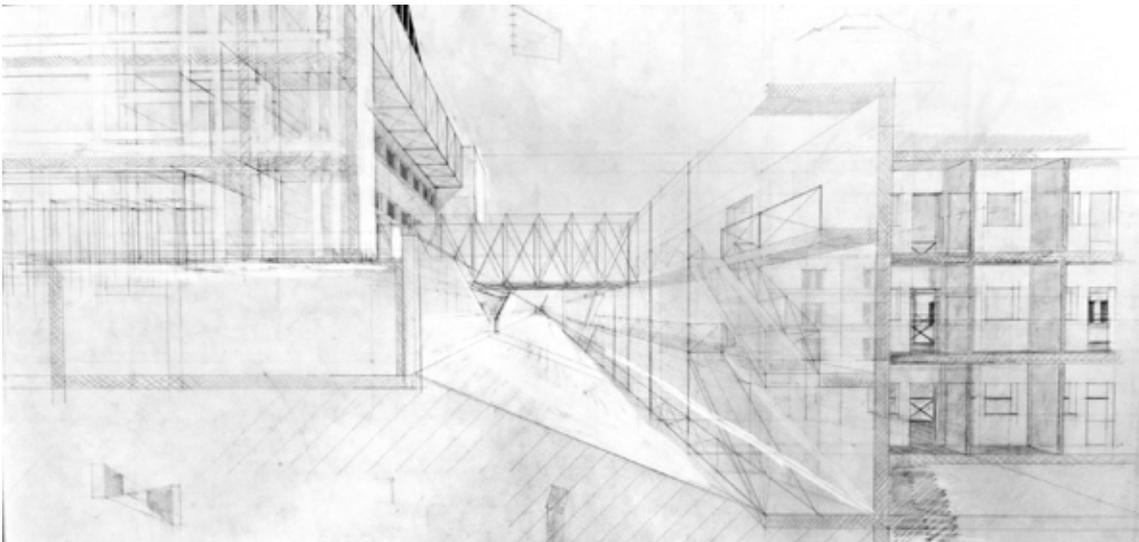
Si assiste a Trieste alla messa in opera di un contrasto, presente in alcune opere di Rossi, che riguarda l'opposizione tra la massa volumetrica in opera e la struttura leggera a secco, quasi una sintesi delle logiche costruttive principali della storia. Il progetto sembra esulare morfologicamente dallo stereotipo delle opere di Rossi, per il quale il muro costituisce un punto di riferimento principale. La ricerca teorica e l'esperienza personale del maestro dimostrano che il bacino dei suoi riferimenti è enormemente ampio, ed è dunque limitante ridurre la sua ricerca progettuale ad una sola teoria e logica compositiva. Come evidenziato da questo progetto triestino il rapporto col suolo costituisce per Rossi un aspetto determinante nella progettazione, che influenza in maniera inequivocabile l'opera.

Si cercherà quindi ora di tracciare le linee antecedenti e seguenti la Casa dello studente di Trieste al fine di comprendere meglio alcuni aspetti dell'opera di Rossi relativamente al tema dell'attacco al suolo dell'architettura.

“In realtà se la pianta della casa B. ripete l'elemento costante della spina centrale o del pettine la sua invenzione architettonica si ritrova nella sezione – La sezione del terreno (scosceso verso valle) offre secondo me un problema generale per tutte le costruzioni di questo tipo – Il problema è stato qui risolto costruendo la casa come un ponte e stabilendo una linea



26. Aldo Rossi, Casa dello studente di Trieste, disegno concettuale che sintetizza il rapporto tra i fronti, 1974



27. Aldo Rossi, Casa dello studente di Trieste, disegno prospettico del collegamento tra sala comune e corpi residenziali, 1974

orizzontale teorica su cui sono costruiti i corpi laterali della casa mentre la parte centrale si trova sul terreno piano. Non diversa è l'origine del salto del Gallaratese che dà luogo alla doppia differenza dei pilastri per quanto riguarda la loro altezza – Nei successivi i due corpi si contrappongono spesso ripetendo le colonne come nel disegno precedente. In alcune varianti di questa composizione l'edificio sale sopra la città fino a costituire una specie di città aerea sovrapposta a quella esistente – Il titolo di questo disegno è infatti “Le due città” e questa specie di sovrapposizione come il mio interesse per i ponti e le costruzioni industriali credo sia una caratteristica tipicamente urbana dell'architettura vedi acquedotti romani e loro permanere nella città.”⁶⁵

La pendenza del terreno costituisce per Rossi un aspetto determinante nell'affrontare il progetto. A seconda che si intervenga su un lotto piano o scosceso si generano differenti possibilità per l'architetto, che sperimenta varie soluzioni prima di giungere a quella definitiva, come abbiamo potuto osservare nello sviluppo del progetto per Trieste. Non si verifica mai una condizione di indifferenza rispetto al suolo, e quasi mai un edificio giunge al terreno senza generare un momento di tensione, sovrapponendosi ad esso come una struttura leggera o con pesanti basamenti. Il progetto per la Casa dello Studente di Trieste rappresenta una sorta di punto intermedio all'interno di una parte della ricerca progettuale di Rossi di cui Casa a Borgo Ticino del 1973 sembra essere il chiaro predecessore ⁶⁶. Ci si domanda allora il motivo per cui Rossi, dopo aver affrontato in precedenza il tema di un progetto su un terreno in pendenza, abbia avuto un ripensamento iniziale nello sviluppo del progetto per Trieste. L'architetto aveva già raggiunto conclusioni chiare relativamente alle soluzioni su

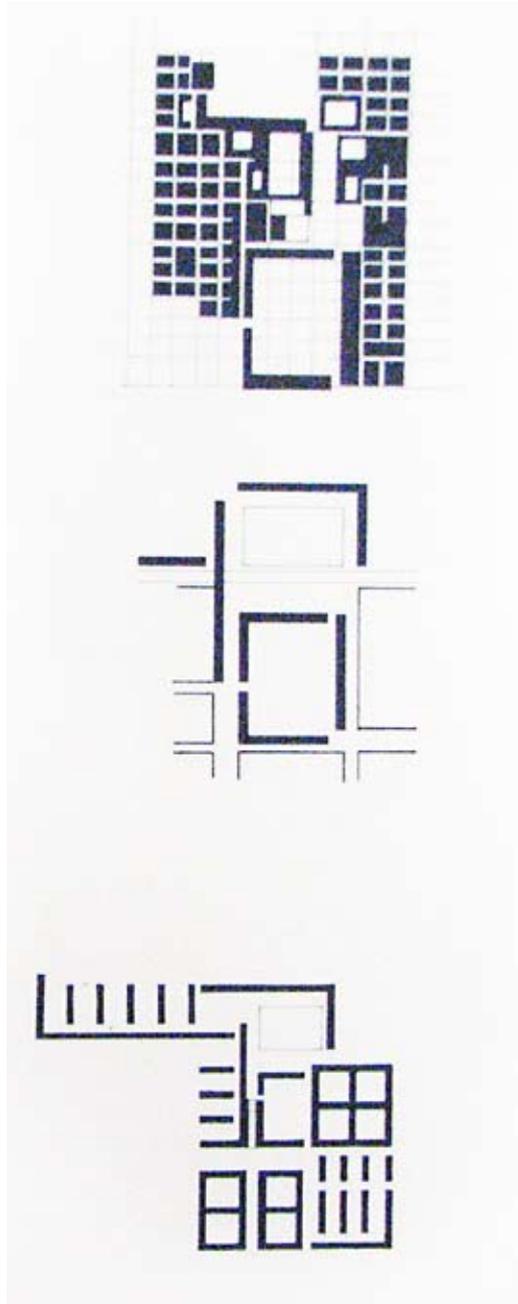
⁶⁵ Aldo Rossi, *Il Libro Azzurro: i miei progetti 1981*, Zurigo, Weber Galerie, 1983.

⁶⁶ “La Casa dello studente di Trieste è costituita da quattro corpi a ballatoio, secondo uno schema a pettine, che confluiscono in un edificio in un edificio collettivo. (mensa riunioni ecc.) Il carattere del terreno e la notevole pendenza permettono di applicare, estendendoli, i quattro corpi della casa Bay di Castelletto Ticino. Questi corpi sono interrotti dalle torri delle sale in ferro. L'edificio collettivo ripete uno dei tre edifici centrali del concorso per il palazzo della Regione a Trieste. Ho qui applicato completamente il montaggio di due “pezzi” per ottenere un terzo progetto”. Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 17, op. cit.

terreno in pendenza, tanto da affermare che il tema del ponte sospeso poteva essere il filo conduttore per ogni progetto con quelle specifiche caratteristiche ⁶⁷. Se relativamente alla sala comune non ci sono state grandi variazioni durante l'iter progettuale, la realizzazione delle parti residenziali a Trieste è passata da solide strutture murarie a scheletri in acciaio, differenziando di molto l'approccio al progetto. Nel primo caso infatti ha prevalso un adattamento al terreno mentre nel secondo un sollevamento orizzontale rispetto ad esso. Rossi sottolinea peraltro nel Libro Azzurro ⁶⁸ che lo stesso atteggiamento progettuale, seppure con le dovute differenze, appartiene anche al quartiere Gallaratese a Milano come argomentato nei capitoli precedenti della ricerca. In sostanza risulta chiaro come il problema dell'adattamento al terreno costituisca per Rossi una questione importante, che viene citata però in maniera oculata, e preferibilmente all'interno di testi come il Libro Azzurro o i quaderni azzurri, dove l'autore si permette una maggiore libertà di espressione, quasi volesse in qualche modo celare alla critica aspetti metodologici di minore scientificità, generati da contesti spesso altamente differenziati dal punto di vista orografico. Come precedentemente rilevato, indipendentemente dal contesto, le forme progettuali di Rossi si pongono inizialmente come assai rigorose, per poi scomporsi e frammentarsi sino a raggiungere un buon inserimento nel luogo. Il volume rettilineo del *Bacalhau* di Setúbal, testimonia in maniera inequivocabile questo modo di relazionarsi al suolo, che evidentemente deriva da un'impostazione consolidata del fare architettura. Anche l'approccio più intransigente deve necessariamente adattarsi al luogo per poter trovare una forma compiuta. Tale impostazione è confermata dal periodo di insegnamento svolto presso il Politecnico di Zurigo nel biennio 1972-1974. La scuola è per definizione il luogo dove si verifica un metodo progettuale acquisito dall'architetto, che spinge coscientemente i propri allievi verso un preciso *modus operandi*. A dimostrazione di ciò si analizzi il progetto degli studenti H.

⁶⁷ “La caratteristica tipologica dell'edificio è quella dei corpi che crescono sul terreno in pendio secondo una linea orizzontale / si tratta di corpi di fabbrica che si presentano come ponti sospesi nel vuoto. Questa sospensione, o costruzione aerea, permette di far vivere la casa nel bosco / nel senso che le camere si trovano all'altezza delle piante.” Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, Electa, Milano, 1987, p. 92.

⁶⁸ Aldo Rossi, *Il Libro Azzurro: i miei progetti 1981*, op. cit.



28. Progetto degli studenti H. Schwarzwald, J. Verwunen, K. Graf, H.P. Bartschi per l'area Hardau di Zurigo, 1973

Schwarzwald, J. Verwunen, K. Graf, H.P. Bartschi ⁶⁹, per l'area Hardau di Zurigo. Esso costituisce un esempio paradigmatico del modo di procedere di Rossi.

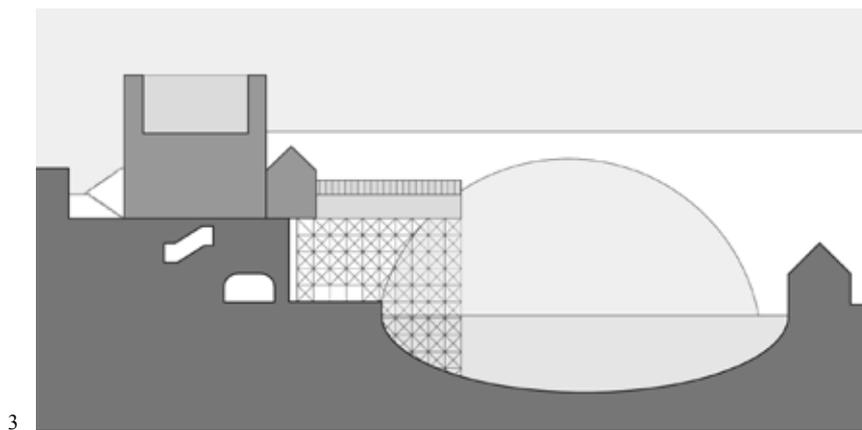
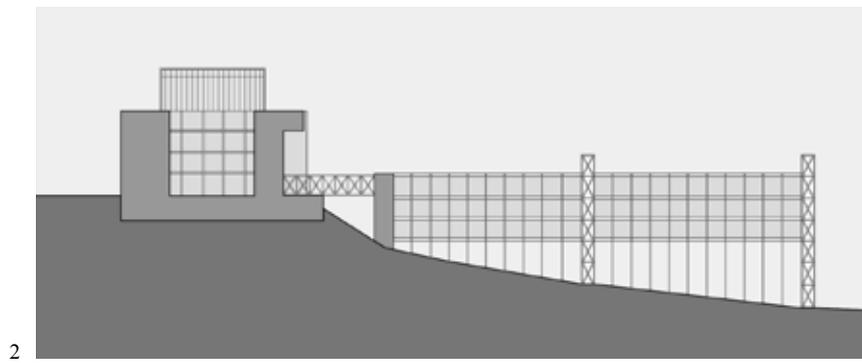
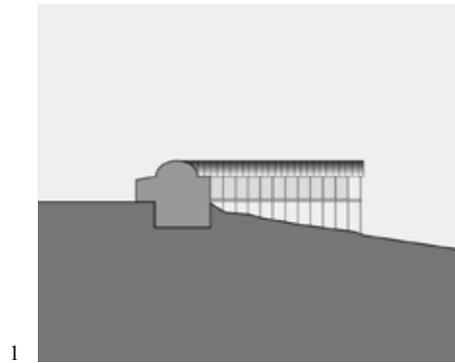
Senza addentarci nell'analisi critica del progetto, proviamo a soffermarci su una tavola (immagine 28) che evidenzia l'idea iniziale. In sequenza verticale sono posti la planimetria della città di Mileto, l'astrazione delle forme significative del modello e l'adattamento di queste ultime alla situazione contingente ⁷⁰. In questi tre passaggi si trova l'approccio all'architettura di Rossi, che acquisisce un preciso riferimento da quel vasto bacino di conoscenze rappresentato dall'architettura della storia, astrae da esso il valore formale epurandolo da ogni elemento non necessario e adatta questa forma spesso molto rigida e schematica ad una situazione reale. Ulteriore aspetto significativo del procedere di Rossi, che viene messo in luce dalla sua didattica, è la stesura da parte degli studenti di una tavola\catalogo delle architetture presenti nel progetto, suddivise secondo una classificazione tipologica, quasi si trattasse di un manuale francese ottocentesco di duradana memoria. Elementi in linea, corti e passaggi coperti sono ordinati secondo categorie differenti.

In particolare l'uso dei passaggi coperti, spesso gallerie vetrate di carattere pubblico, risulta importante nella definizione dei progetti di Rossi. Ovviamente il procedimento lineare messo in atto dagli studenti è sviluppato in maniera automatica da Rossi che acquisisce, adatta e ripropone forme della storia o oggetti di affezione, scalandone la dimensione e componendo i diversi frammenti.

L'adattamento al suolo o la distanza da esso risultano elaborate in maniera ricorrente. Se osserviamo in sequenza i progetti (Tav. XXXII) per Casa a Borgo Ticino (1973), Casa dello studente di Trieste (1974) e Klösterliareal a Berna (1981) è possibile desumere la riproposizione di un'idea costante, basata essenzialmente sull'equilibrio tra una parte solida, muraria, permanente e una parte effimera, mobile, temporanea. Questi tre progetti si sviluppano con caratteristiche simili proprio perché la risposta di Rossi a determinate condizioni del sito risulta costante. La soluzione

⁶⁹ Il progetto in questione fa riferimento all'anno di corso 1972-73, durante il quale Rossi insegnò presso il Politecnico di Zurigo. Rossi insegnò a Zurigo anche per l'anno 1973-74 e successivamente nel 1977-78.

⁷⁰ I materiali grafici a cui si fa riferimento sono stati reperiti durante una fase di studio presso l'archivio gta del ETH di Zurigo.



Tav. XXXII Rapporto tra componente muraria e componente tettonica, Casa a Borgo Ticino (1), Casa dello studente di Trieste (2), Klösterliareal a Berna (3)

progettuale di Borgo Ticino viene sottoposta a verifica durante lo sviluppo del successivo progetto per la Casa dello studente, che varia di molto durante l'iter progettuale prima di ritrovare una configurazione finale che conferma l'approccio tettonico al suolo caratteristico dei corpi aggettanti di Borgo Ticino. La consacrazione definitiva di un modello ormai consolidato nei progetti da realizzarsi su terreno in forte pendenza si presenta durante la stesura del progetto svizzero di Berna, dove Rossi non rinuncia a una soluzione ormai consolidata. In questi progetti si assiste a un conflitto tra l'aderenza al suolo e il desiderio di espandere le strutture verso il cielo, dimenticando quasi il naturale rapporto che ogni costruzione inevitabilmente stabilisce col terreno e relegando alla sezione minima possibile il compito di sorreggere le strutture. I tre progetti mantengono un equilibrio tra aspetto murario e componenti più marcatamente tettoniche. Cerchiamo dunque di comprendere quali aspetti della Casa dello studente di Trieste siano ravvisabili nei progetti antecedenti e seguenti, con specifica attenzione a quelli che interagiscono in maniera simile col suolo. L'insieme dei riferimenti del progetto per Casa a Borgo Ticino ⁷¹ appartiene alla memoria di Rossi in modo profondo e risulta difficile discernere in maniera precisa quali siano gli elementi specifici che hanno influenzato quest'opera ⁷². Rossi espone in maniera diretta, nelle prime righe della relazione di progetto, l'aspetto più significativo dell'edificio:

Il terreno è caratterizzato da una parte pianeggiante e da un forte pendio boscoso e questa condizione topografica del terreno,

⁷¹ Risulta qui interessante far emergere, dai materiali individuati in una ricerca incrociata presso gli archivi del DAM di Francoforte e del CCA di Montreal, aspetti e collegamenti per il momento poco esplorati. I materiali, disegni e schizzi, riguardanti il progetto di Casa a Borgo Ticino sono presenti tra gli apparati della ricerca.

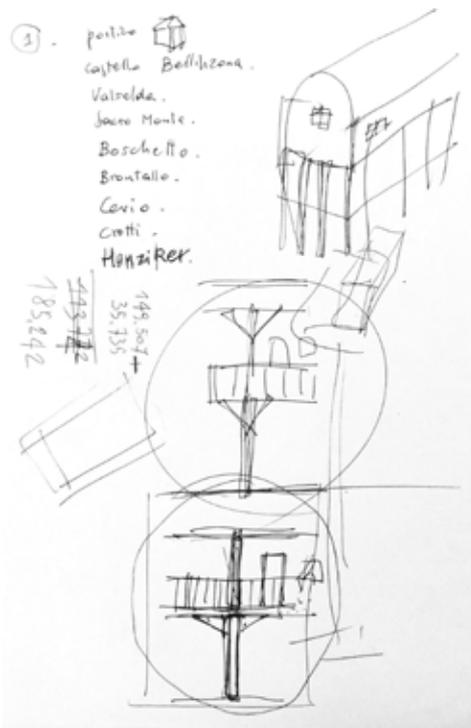
⁷² "Perché tra la terra e il cielo, il bosco e il cielo sta uno di questi miei progetti più cari, la casa a Borgo Ticino i cui primi disegni sono del 1973. Il primo più chiaro disegno era solo un bosco con case su palafitte; ed era intitolato Sulla strada di Varallo Pombia con una data. Quasi non vi era ancora filtrata la tecnica del disegno o di qualche rappresentazione; come di chi annoti un giorno, un luogo, una strada. Ma se si è persa la falsità dei fatti, l'inconsistenza degli incontri, l'appunto stesso, è rimasta nel progetto successivo la piccola casa sospesa. Dove le terrazze sono i moli che ripetono quelli del Ticino e quelli di ogni fiume; e questi Piers di Manhattan e più su lungo lo Hudson. Tutti elementi di un trattato d'architettura." Aldo Rossi, *Scientific Autobiography*, op.cit, p. 68.

*riportabile alla condizione delle costruzioni in collina o in montagna, ha avuto una particolare importanza nella concezione del progetto. La costruzione si divide tra la parte pianeggiante e quella sospesa, cercando di fornire una soluzione generale alle costruzioni in collina o in montagna. Essa è costituita da un corpo di fabbrica sul terreno pianeggiante e da quattro corpi sopra il terreno in pendenza*⁷³.

La questione che qui preme sottolineare non è tanto il distacco dal terreno che risulta evidente nei corpi sospesi delle camere, quanto il contatto stabilito dal nucleo principale dell'abitazione con esso. Il corpo principale della casa, contenente ingresso, soggiorno e cucina, costituisce l'elemento d'appoggio da cui partono i bracci protesi nel vuoto e al contempo ne rappresenta il solido contraltare, necessario per conferire equilibrio alla composizione, che se basata soltanto su elementi metallici risulterebbe labile dal punto di vista percettivo. Come nei due progetti analoghi prima citati, si genera un equilibrio particolare tra l'appoggio solido al terreno e l'espansione aerea dei corpi a valle, veri e propri ponti verso l'orizzonte. Nella definizione di questa struttura, specialmente per quanto riguarda gli elementi sospesi, l'attenzione va rivolta certamente ai moli, alle palafitte lacustri e fluviali, come scritto dall'autore, ma anche ad alcuni aspetti della cultura delle costruzioni montane. Tra le annotazioni relative al progetto in questione, contenute in alcuni disegni preparatori⁷⁴, è stato possibile rilevare una serie di nomi di località al confine tra Italia e Svizzera, tra cui Brontallo, Cevio, Boschetto (immagine 29), sotto cui vengono riportati due disegni di portici lignei caratteristici delle abitazioni di questi luoghi. Rossi, che in quel periodo si trovava a frequentare spesso la Svizzera a causa dell'insegnamento a Zurigo, rimase senza dubbio influenzato da queste architetture locali, che per analogia sono tradotte, seppur con materiali differenti, nel progetto di Casa a Borgo Ticino. L'architettura del sud della Svizzera torna inoltre in una soluzione di copertura a capanna che riprende forme tipiche delle abitazioni rurali di montagna e che Rossi cerca di adattare al progetto di Borgo Ticino in una fase iniziale.

⁷³ La relazione di progetto è tratta da Vittorio Savi, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli Editore, Milano, 1978, p. 228.

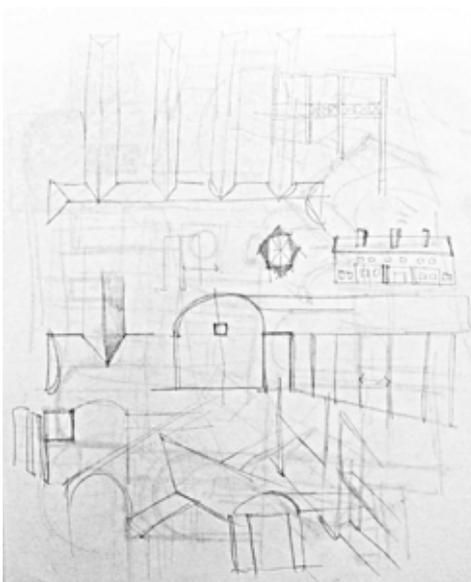
⁷⁴ I materiali in questione provengono dall'archivio C.C.A. e sono contenuti nella sezione apparati.



29



30



31



32

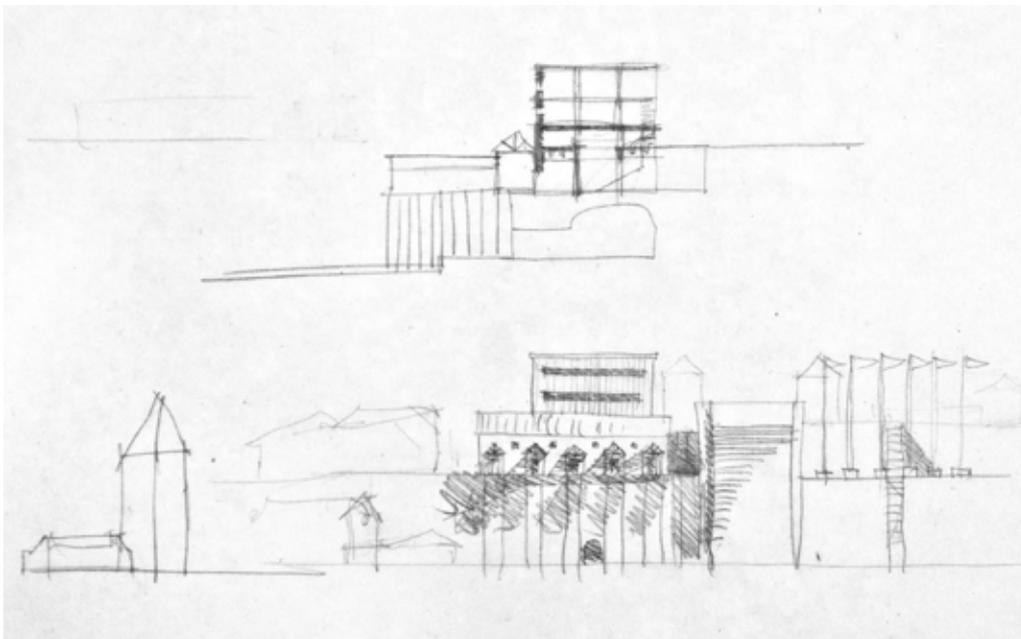
29, 30, 31, 32 Aldo Rossi, schizzi iniziali e riferimenti del progetto per Casa a Borgo Ticino, 1973

I disegni mostrano una tipica struttura su palafitte (immagine 30) posta su un terreno in pendenza, addomesticato da una rampa di scale. Altri disegni rivelano (immagine 32), mediante una sezione schematica, la possibilità di utilizzare una copertura a falde ed al contempo l'opzione di una volta a botte. In particolare una planimetria (immagine 31) mostra una fase intermedia in cui la zona del soggiorno/pranzo, fondata sul solido terreno, è coperta da una volta a botte su cui Rossi cerca di innestare coperture a capanna che sovrastano i bracci delle camere. Ovviamente una soluzione di questo tipo risultava poco agevole e di conseguenza si optò per trasformare tutte le coperture in volte.

Quasi tutti gli aspetti formali analizzati all'interno del progetto per Casa a Borgo Ticino, ad eccezione della copertura a botte, vengono rielaborati all'interno del progetto Triestino. E' possibile quindi desumere che la particolarità dei siti oggetto di intervento non solo abbia influenzato l'impostazione generale di progetto, ma abbia anche suggerito a Rossi di procedere affidandosi a tecnologie e soluzioni formali simili. L'idea di una sequenza di bracci protesi nel vuoto come ponti, sormontati da coperture a capanna, quasi si trattasse di architettura temporanee ed effimere, non viene nel tempo abbandonata da Rossi che nel progetto del 1981 per il Klösterliareal a Berna torna a proporle.

Il progetto accentua questa qualità del luogo con un solo intervento dominante; il grande cubo di acciaio. Esso è una piazza sopraelevata che domina la città ed è aperta verso la campagna; come le torri di Solothurn apparirà nel tempo come un fatto naturale. Erbe e piante corrono tra le pietre come ruggine, umida di selva è la pietra della cattedrale; tale sarà il grande cubo, come un'arma, solido, d'acciaio. La copertura d'acciaio è come l'industria moderna e l'armatura antica; il freddo dell'acciaio è il freddo dell'antica selva e di questa proietta il verde che è un colore freddo e inquieto. Come nei quadri di Grünewald dove tra il verde emerge pallido il corpo dell'uomo. Intorno al cubo resta e predomina il muro antico; edifici leggeri, come le baracche degli operai sulle Alpi, o poveri come le casupole di legno che crescevano intorno alle cattedrali, circondano il cubo. Anche questi edifici non appartengono in modo definitivo alla città o alla campagna; come le bandiere al vento ⁷⁵.

⁷⁵ Relazione di progetto in Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, op. cit. p.188.

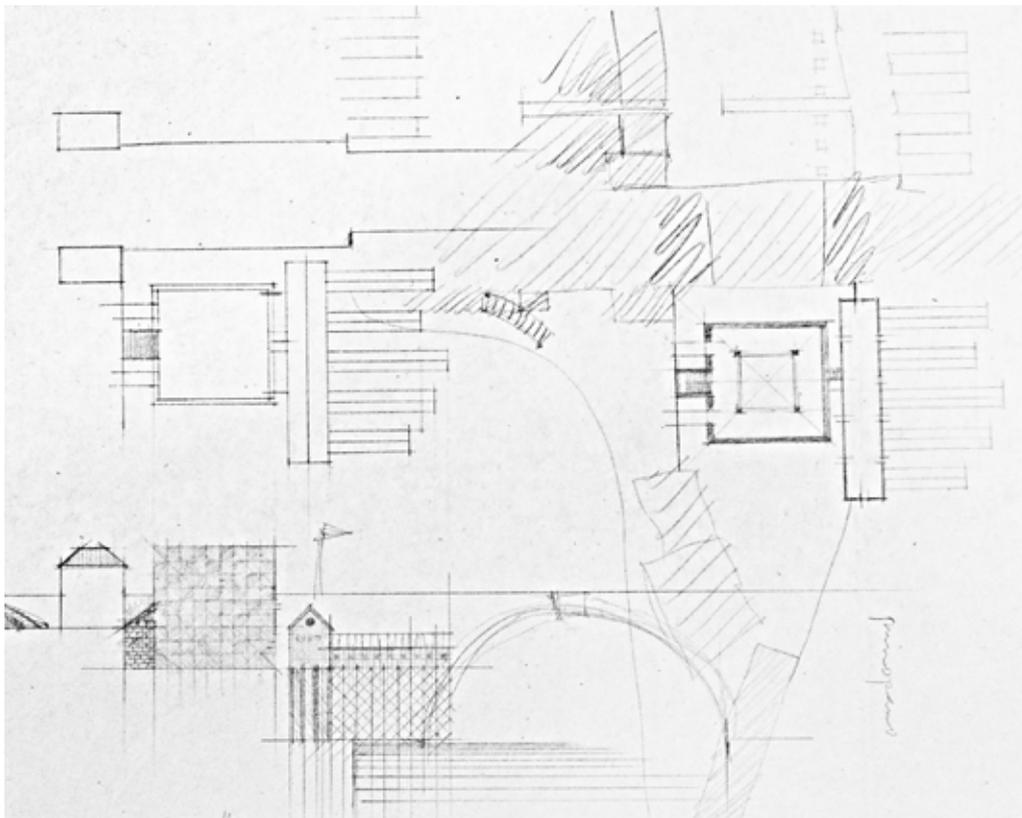


33 Aldo Rossi, sezione e prospetto principale del progetto per il Klösterliareal a Berna, 1981

L'architetto si trova qui a lavorare in uno dei punti più significativi della città di Berna, nei pressi del Bärengraben, dove venivano e vengono tuttora tenuti orsi in cattività, simbolo della città.

Rossi comprende immediatamente l'importanza del progetto e abbandona le prescrizioni del bando di gara che prevedeva di porre all'interno della collina nuovi parcheggi necessari all'importante afflusso turistico. Al contrario ritiene che questo luogo debba essere un affaccio verso la città storica che si sviluppa al di là del fiume Aare. La pendenza del sito viene nuovamente recepita da Rossi che rafforza il contrasto compositivo, già analizzato nei progetti prima descritti, tra le parti in gioco. La composizione è realizzata mediante un edificio di forma cubica rivestito in lastre di acciaio, che costituisce ovviamente la parte solida, duratura e stereotomica del progetto, e da una serie di edifici leggeri che si impostano, come i bracci di Casa a Borgo Ticino, su un unico elemento di testata ortogonale appoggiato al cubo in acciaio. Il cubo, cavo all'interno, si sviluppa su tre livelli: quello più basso si trova all'altezza del solaio di calpestio degli edifici "leggeri" ai quali consente l'accesso, ed è possibile raggiungerlo mediante una scala che scende dal livello strada. Quattro grandi colonne reggono il solaio del piano superiore, tagliato da un doppio volume. Quest'ultimo livello è una sorta di loggia che si sporge sul piano inferiore. Il piano più alto, al quale si accede mediante una scala esterna posta in asse centrale con l'edificio, costituisce un vero e proprio belvedere affacciato sulla città. Un taglio orizzontale nel muro consente al pubblico di fruire del panorama e richiama la soluzione del monumento ai caduti a Cuneo del 1962, anticipando quella per il Monumento a Sandro Pertini a Milano del 1988. Tale cubo in acciaio risulta non dissimile a livello compositivo dalla grande sala per le attività comuni della Casa dello studente di Trieste, dove il volume centrale dell'edificio è scavato. Ulteriore analogia è rappresentata dalla copertura degli edifici che nel caso svizzero è totalmente assente mentre a Trieste si presenta vetrata così da garantire afflusso di luce, quasi si trattasse di un edificio a cielo aperto.

Lo schema compositivo descritto, ricorrente nei progetti sviluppati da Rossi su terreni in pendenza, non solo è protagonista, ma acquisisce una particolare tensione interna perché l'architetto sfrutta con abilità le caratteristiche del luogo. Sotto il volume



34 Aldo Rossi, piante e prospetto laterale del progetto per il Klösterliareal a Berna, 1981

cubico in acciaio era infatti presente una vecchia cantina scavata nelle profondità del terreno affacciato sul fiume. Rossi mette in connessione il nuovo edificio al vecchio scavo e coinvolgendo il terreno nella composizione rafforza l'aspetto massivo del progetto che entra in contrasto con l'aspetto tettonico evidenziato dai corpi secondari in legno, paragonati alle baracche degli operai sulle alpi o alle case di legno che crescevano intorno alle cattedrali. A rafforzare l'aspetto effimero della composizione contribuisce un'ulteriore porzione dell'opera, posta sul versante opposto al ponte che collega l'area alla città. Qui il progetto è caratterizzato da quattro pontili distesi sul fiume e da una serie di pennoni che si ergono alti su Berna. Il contrasto tra le parti viene rafforzato dal carattere materico del suolo rappresentato nei disegni definitivi di concorso da ampie campiture, dimostrando l'attenzione di Rossi verso l'aspetto stereotomico che costituisce parte integrante del progetto. L'opposizione tra pieno e vuoto, solido e labile, duraturo e transeunte viene rimarcato nella prospettiva finale che inquadra il saldo volume cubico e le esili strutture metalliche di supporto agli edifici ad esso connessi. Sullo sfondo della composizione trovano posto le bandiere della città, ulteriore richiamo aereo, che a loro volta fanno da contraltare al percorso scavato nel terreno che conduce al livello dei moli sul fiume.

Dopo aver approfondito lo studio relativo alla Casa dello Studente di Trieste, ed averne ricercato i riferimenti progettuali e l'evoluzione successiva nell'opera dell'architetto, è possibile confermare che Rossi individua un modo di operare costante quando viene presentata l'occasione di lavorare su terreni sconosciuti. E' necessario rilevare in conclusione che nella dialettica compositiva e nel linguaggio dell'architetto permangono contemporaneamente i due approcci all'architettura più volte evidenziati all'interno della ricerca, arte muraria e tettonica. Mediante l'applicazione di un metodo additivo più volte sperimentato e comprovato nell'opera di Rossi, trovano equilibrio parti di progetto il cui linguaggio risulta essere anche molto distante. Il rapporto col suolo costituisce perciò una discriminante fondamentale nell'architettura di Rossi, che si muove costantemente tra l'adattamento al luogo e il desiderio di astrarsi da esso.

Sezioni sottili

Progetto per il centro direzionale di Firenze ⁷⁶

La tensione generata dal contrasto tra la solidità della muratura e le sezioni “sottili” in acciaio utilizzate da Rossi verso la metà degli anni '70 non si manifesta soltanto nelle opere descritte ma trova applicazione in diversi altri progetti dove l'architetto può sperimentare in maniera incisiva il ricorso ad un linguaggio fatto di elementi minimi, in cui il muro diventa diaframma e la trasparenza diviene elemento significativo del progetto. La possibilità di sfruttare al massimo le potenzialità di acciaio e vetro si verifica laddove le strutture non hanno il compito di sorreggere ulteriori elementi, limitandosi a portare il proprio peso. Le coperture degli edifici di Rossi rappresentano dunque in questo senso il luogo prediletto per l'applicazione di sistemi che richiamano da vicino l'architettura delle gallerie parigine di fine ottocento o i padiglioni inglesi delle esposizioni universali. Un'immagine in particolare ci colpisce in questo senso relativamente al lavoro di Rossi: uno schizzo del progetto per il Centro Direzionale di Firenze (immagine 35) del 1977 mette a confronto diretto arte muraria e tettonica. L'apparato murario in laterizio di un edificio di chiaro riferimento industriale si confronta con le torri metalliche poste al centro della composizione. Il centro direzionale è un'opera corale ⁷⁷, dunque non si può riferire ogni scelta al lavoro di Rossi. Tuttavia è possibile individuare già in alcuni schizzi iniziali di Rossi gli elementi cardine della composizione che egli riassume all'interno delle relazioni di progetto. Il centro direzionale si riferisce a tipi consolidati della città come gallerie, piazze e monumenti. Fondamentale in questo senso è un passaggio in cui Rossi chiarisce che:

La ricerca consiste nell'aver applicato anche al progetto di una parte di città – in questo caso il centro direzionale – il principio che la città non può essere realizzata con un unico linguaggio figurativo. E' un concorso di apporti diversi, un insieme entro il quale si riuniscono interpretazioni non omogenee. Importanti

⁷⁶ Progetto di concorso per il centro direzionale di Firenze, Aldo Rossi con C. Aymonino, G. Braghieri, 1977.

⁷⁷ Collaborarono al progetto Max Bosshard, Arduino Cantafora, Jonathan Kirschenfeld, Vittorio Savi, Christian Sumi, Gian Luigi Vimercati Sanseverino, Aldo Aymonino.

*sono le "relazioni" fisiche, spaziali e funzionali che si stabiliscono nel progetto tra le diverse interpretazioni. Importanti sono inoltre alcuni segni o immagini architettoniche che testimoniano, nel luogo prescelto e designato, la presenza della diversità*⁷⁸.

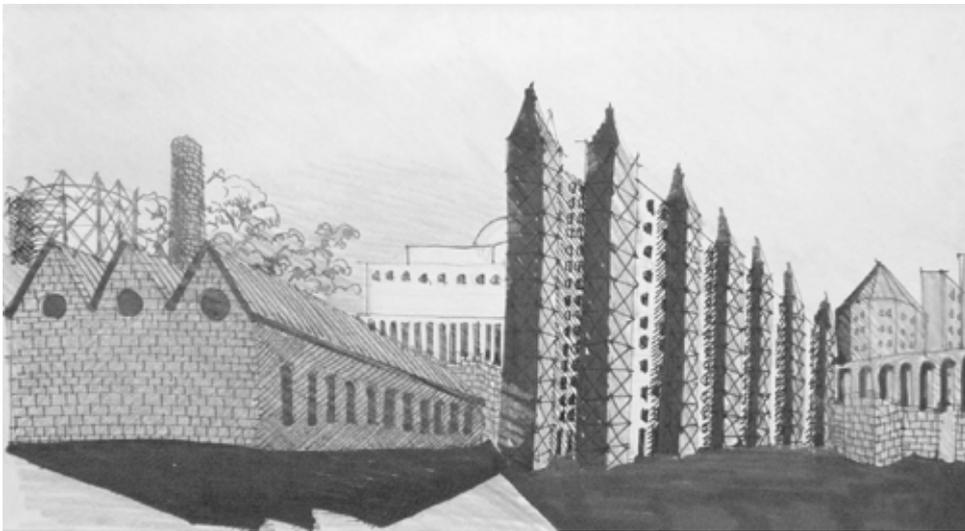
Anche in questo caso, pur mancando un rapporto conflittuale col suolo, si genera quell'antinomia che mette a confronto la solidità dei volumi murari con la leggerezza delle strutture metalliche, aspetto che appartiene all'opera di Rossi in maniera trasversale. Il tema della luce è particolarmente significativo in questo senso, e l'uso del vetro e dell'acciaio per le coperture acquisisce quel rilievo che già nel progetto per il palazzo della Regione di Trieste avevano rivestito. Le tre grandi corti vetrate del progetto Triestino nascono dal riferimento all'edificio dell'Università di Zurigo, opera di Karl Moser.

*Ora per l'interesse a questo luogo avevo pregato Heinrich Helfenstein di fare delle fotografie appunto delle grande Lichthof che è sempre piena di studenti al piano terra e negli ordini successivi. E che vedevo come un bazaar, pieno di vita, un edificio pubblico o termale dell'antichità, ciò che dovrebbe essere un'università. Heinrich Helfenstein ha fatto delle fotografie molto belle della Lichthof ma, contrariamente al mio racconto di quel luogo, con la sua singolare sensibilità, le ha fatte in un giorno di festa. In queste fotografie la corte luminosa e i ballatoi aerei sono assolutamente vuoti, l'edificio non è abitato; in realtà Helfenstein si rifiutava di rappresentare sia la purezza sia la vita dell'edificio. Egli aveva colto la sua disponibilità ad essere vissuto. Queste fotografie sono sospese rispetto alla vita che l'edificio potrebbe contenere, e solo osservando questa sospensione io ho visto con chiarezza le palme che si trovano nella corte vetrata e associato tutto ciò al senso di una serra, un enorme Palmenhaus; ricollegavo l'Università all'Invernadero di Barcellona, ai giardini di Siviglia e di Ferrara, dove provo quasi una pace completa*⁷⁹.

Come per gli uffici Regionali a Trieste anche nel centro Direzionale di Firenze si verifica la compresenza di solide strutture di

⁷⁸ Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, op. cit. p. 122.

⁷⁹ Aldo Rossi, *Scientific Autobiography*, op.cit, pp. 29-31.

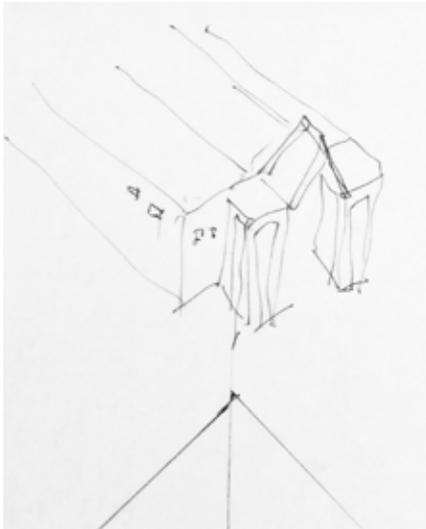


35 Aldo Rossi, disegno del Centro Direzionale di Firenze, 1977

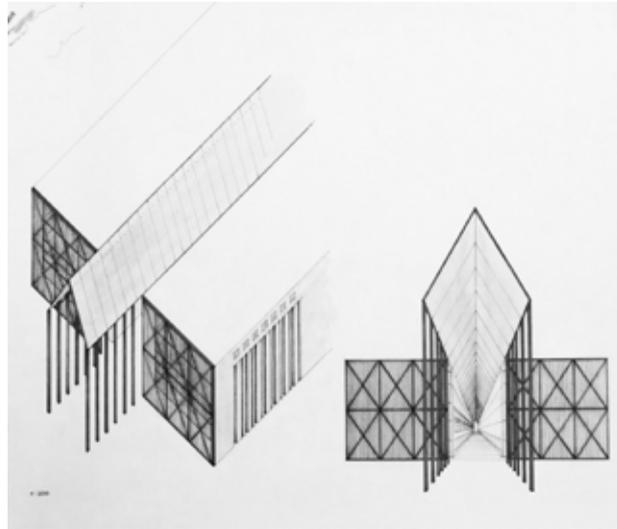
basamento e coperture vetrate che lasciano intravedere ciò che si svolge all'interno. Il riferimento alle serre torna spesso nell'opera di Rossi, e se confrontiamo l'immagine dell'invernadero di Barcellona con quella delle coperture del progetto per Il palazzo della Regione di Trieste o con le gallerie vetrate del Centro Direzionale, è possibile cogliere una corrispondenza diretta, sia nelle dimensioni che nelle strutture. La copertura vetrata ricompare ciclicamente nelle opere di Rossi durante gli anni '70, e particolare attenzione viene posta al tema della galleria, spazio pubblico per eccellenza, luogo di incontri, di otium e negotium. Relativamente al progetto di Firenze la galleria si articola secondo due differenti declinazioni ⁸⁰. Un corpo principale si inserisce nel nuovo palazzo della Regione, mentre uno secondario si sviluppa come braccio laterale del primo, in modo simile al Grand Bazar di Istanbul. Il progetto della struttura principale è sviluppato mediante soluzioni intermedie ⁸¹. Uno schizzo iniziale (immagine 36) mostra come la copertura vetrata si attesti su due corpi lineari paralleli. E' chiaro il desiderio dell'architetto di avanzare la copertura oltre i limiti degli edifici che la sostengono. In una prima rappresentazione volumetrica molto scarna non sono ancora definiti i fronti degli edifici laterali, sviluppati a partire da un secondo disegno (immagine 37), che mostra in testata una struttura metallica controventata che sembra seguire a livello costruttivo l'impostazione tettonica della copertura. Il disegno della struttura viene poi modificato da un'ulteriore sviluppo della testata della galleria (immagine 38), caratterizzata da volumi in laterizio compatti segnati da una sequenza di finestre. La copertura vetrata della galleria continua a uscire dal sedime dei corpi in mattoni ed il fronte esterno è sviluppato mediante una struttura in carpenteria metallica, tamponata per i primi due livelli fuori terra in vetro e per i restanti in laterizio. Viene in seguito elaborata un'ulteriore soluzione per la testata (immagine 39) dell'edificio che presenta in assonometria due corpi scala simmetrici ed un fronte esterno

⁸⁰ *“Dalla galleria principale si stacca una galleria laterale come il percorso del bazar nella fitta rete della città. Nelle due gallerie è importante la luce zenitale, la luce laterale di porte, aperture, illuminazioni improvvise.”* Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Quaderno 21, op. cit.

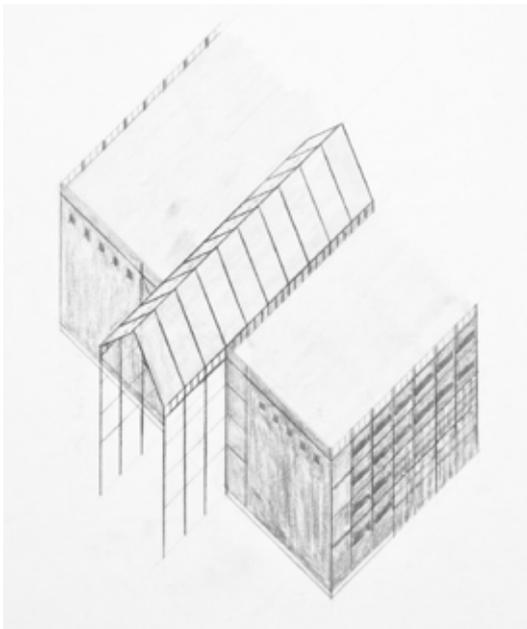
⁸¹ I materiali di progetto relativi al Centro Direzionale di Firenze sono stati reperiti nell'archivio del C.C.A. di Montreal e sono perlopiù inediti. Sono riportati all'interno della sezione apparati della presente ricerca.



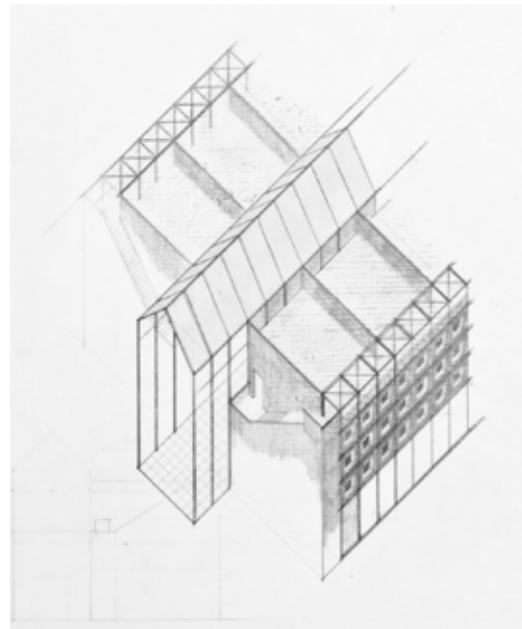
36



37



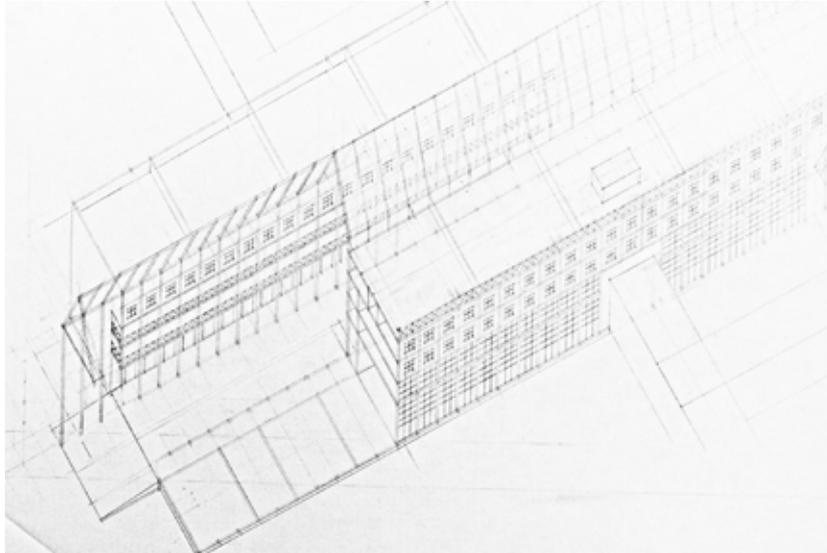
38



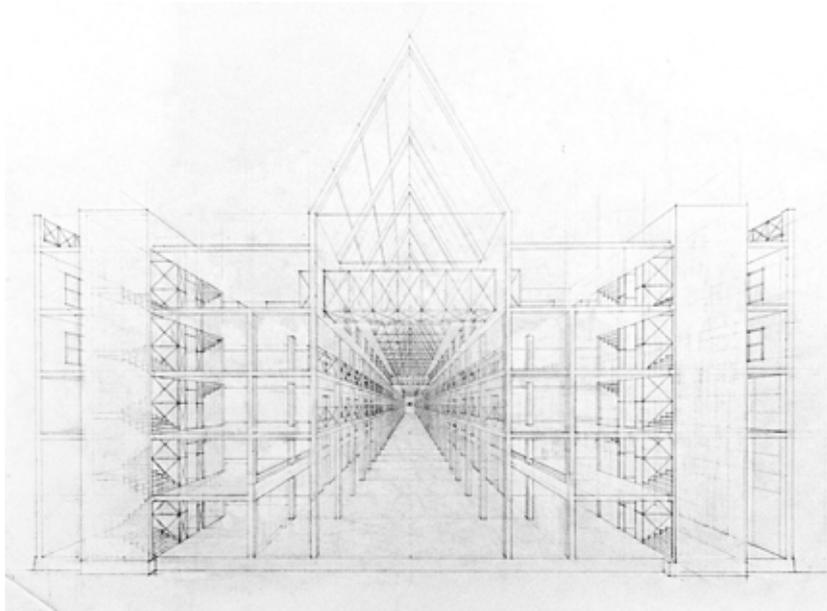
39

36, 37, 38, 39 Aldo Rossi, soluzioni per la galleria vetrata del Centro Direzionale di Firenze, 1977

in laterizio segnato da un ritmo regolare di finestre quadrate. Una struttura reticolare in acciaio completa l'ultimo livello e segna lo svolgimento del fronte esterno, che mantiene al piano terra un tamponamento vetrato. La stesura definitiva (immagine 40) del progetto per la galleria torna ad una soluzione di testata più semplificata, come la penultima descritta, mentre all'esterno sviluppa un fronte caratterizzato da un tamponamento vetrato per quanto riguarda piano terra e primo, laterizio e finestre quadrate relativamente a secondo e terzo piano. L'aspetto peculiare del progetto definitivo è senza dubbio rappresentato dalla scansione interna della galleria (immagine 41), che costituisce una sorta di sintesi di alcuni significativi progetti dell'architetto. I ballatoi che distribuiscono sul grande vuoto centrale sono infatti un richiamo diretto al progetto del Gallaratese, arricchito da ponti di collegamento metallici che, come abbiamo potuto verificare dall'analisi precedente, appartengono all'architettura di Rossi sin dagli esordi e trovano piena affermazione nella Casa dello studente di Trieste. In particolare il tema del ponte costituisce un'ulteriore aspetto di riflessione rispetto al tema più generale del rapporto tra architettura-suolo. Il tetto a falde spioventi e le catene di irrigidimento della struttura richiamano la copertura in metallo dei corpi perimetrali del Cimitero di Modena. Nel caso Fiorentino però la struttura è destinata ad ospitare la vita e dunque la luce diviene protagonista dello spazio interno come si verifica del resto in un progetto successivo che molto acquisisce dalla galleria qui analizzata: il progetto per la Landesbibliothek a Karlsruhe, dove tra i quattro blocchi in muratura della biblioteca viene inserita un'alta galleria pubblica in vetro e acciaio, posta sull'asse longitudinale della Stefankirche, in cui il verticale vuoto centrale risulta attraversato da ponti di collegamento. Il ponte in acciaio realizzato attraverso l'uso di sottili profili risulta dunque un elemento costante nell'architettura di Rossi che a partire dal ponte della Triennale di Milano del 1964 continua ad essere presente, seppur non da protagonista principale. Il caso del Centro Direzionale di Firenze non fa eccezione in questo senso. Possiamo infatti individuare sul margine nord est del progetto, a separazione degli istituti di ricerca dall'edificio della direzione, una sequenza lineare di edifici a torre uniti da un basamento a piastra comune. Le torri, di altezza considerevole e costante, sono intervallate da strutture verticali in acciaio contenenti i vani ascensore per la risalita ai diversi piani degli edifici. Il sistema di torri e di vani ascensore è collegato mediante numerosi ponti



40 Aldo Rossi, assonometria della soluzione finale per la galleria vetrata del Centro Direzionale di Firenze, 1977

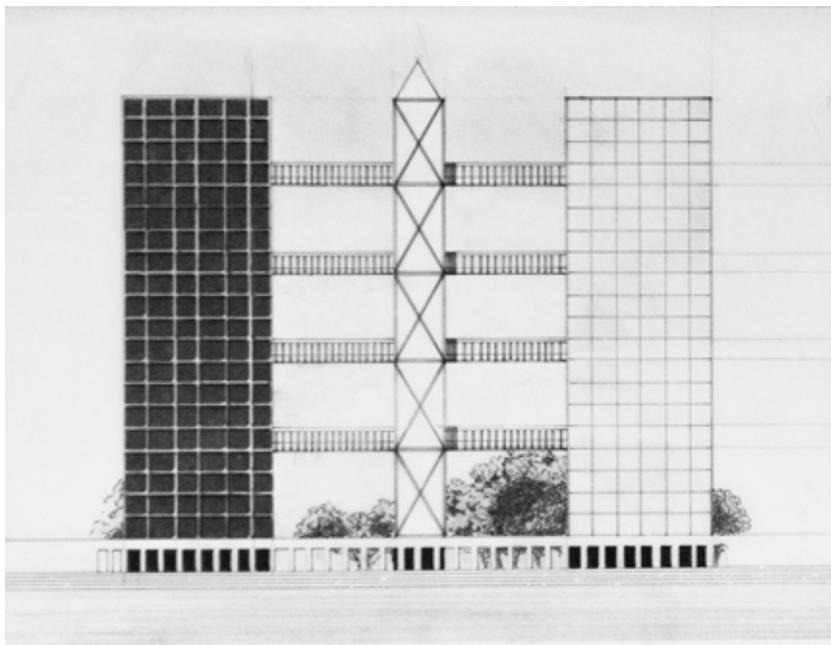


41 Aldo Rossi, prospettiva interna della soluzione finale per la galleria vetrata del Centro Direzionale di Firenze, 1977

in acciaio che consentono un affaccio panoramico su tutta l'area di progetto (immagine 42). Il ponte dunque costituisce non un semplice elemento di servizio all'interno del Centro Direzionale ma diviene esso stesso elemento significativo della composizione. Non si tratta più in questo caso specifico di un protagonista secondario della composizione, ma la reiterazione delle strutture in acciaio dimostra una specifica sensibilità dell'architetto verso un linguaggio rinnovato, forse dipendente dall'osservazione, seppur mai apertamente dichiarata, di un panorama architettonico linguisticamente da lui molto distante compreso tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70. Ancora una volta osserviamo nell'architettura di Rossi l'opposizione e la compresenza, ampiamente rilevata, tra la parte solida e muraria del basamento dell'edificio, che corre lungo tutta l'estensione lineare, e la parte aerea delle torri che si sviluppano sopra di esso.

Rossi in conclusione acquisisce sin dai primi progetti un linguaggio non soltanto murario, ma che si riferisce all'esperienza Europea delle grandi strutture in acciaio. Si tratta evidentemente di un linguaggio che l'architetto recupera dalla storia, ma che allo stesso tempo risulta confrontabile con alcune avanguardie megastrutturali. Come abbiamo potuto verificare relativamente al progetto per Setùbal, l'architettura di Rossi, soprattutto per il forte impatto dimensionale da cui è caratterizzata, consente un confronto con esperienze a lui contemporanee, che partono però da presupposti anche molto diversi. Se consideriamo ad esempio il progetto della lunga galleria vetrata dell'Università di Alberta a Esmonton in Canada, progettata nel 1974 da A.J. Diamond e Barton Myers ⁸², riusciamo a comprendere che a livello compositivo, dimensionale e percettivo, la galleria di Firenze non risulta aliena rispetto ad analoghe strutture coeve. Possiamo dunque osservare come l'uso del metallo e delle strutture che meglio ne interpretano le caratteristiche espressive rappresentino un aspetto significativo nell'architettura di Rossi, e come sia possibile individuare un contatto tra la svolta tettonica di alcune sue opere degli anni '70 ed il panorama architettonico internazionale che lo circondava.

⁸² Reyner Banham, *Le tentazioni dell'architettura. Megastrutture*, op. cit., p. 151.



42 Aldo Rossi, dettaglio delle torri e dei ponti sospesi in acciaio del Centro Direzionale di Firenze, 1977

VIII Tra cielo e terra

Lo studio dell'opera di Aldo Rossi secondo un registro differente da molte delle analisi condotte in passato ha costituito al contempo una sfida e un'opportunità per la presente indagine.

La variazione di un punto di vista ormai consolidato ha reso necessaria la ridefinizione di un vocabolario che consentisse di leggere in maniera non mediata il lavoro dell'architetto. Durante la fase di individuazione delle categorie secondo cui la ricerca si articola non si è scelto semplicemente di prendere in prestito alcuni termini derivati dalla storia dell'architettura, ma si è individuato un modello interpretativo che potesse spiegare in maniera convincente l'opera di uno dei più noti architetti Italiani del novecento. Possiamo di conseguenza sostenere che la prima conclusione sia rappresentata dall'organizzazione stessa dello studio. Sarebbe lecito obiettare che una struttura di questo genere costituisca un'interpretazione tendenziosa dell'attività di Rossi, che come noto fonda il proprio lavoro durante gli anni sessanta su un'impostazione tipo-morfologica per poi evolvere all'inizio degli anni settanta verso la teoria analogica. Tale critica sarebbe corretta se non si prendesse in considerazione la mole di materiali inediti d'archivio che durante la ricerca è stata individuata, vera pietra di volta che ha consentito di spingersi oltre un'interpretazione ormai scontata del lavoro dell'architetto. Innanzitutto è stato necessario definire la posizione ricoperta dall'opera di Rossi nella storia rispetto al tema analizzato. Questo ci ha consentito di allargare le considerazioni riguardanti il lavoro dell'architetto a un ambito più ampio rispetto al tema scelto. Lo studio del rapporto architettura – suolo non è limitato al dato contingente del contatto fisico di un edificio col piano d'appoggio. Tale aspetto è letto attraverso una serie di categorie definite in base a elementi costruttivo-compositivi, muro setto e pilastro, che determinano specifiche relazioni spaziali. La sensibilità con cui l'architetto si avvicina all'elemento murario si discosta notevolmente da quella con cui interpreta le strutture leggere in acciaio. Sebbene Rossi avesse un'ampia gamma di possibilità tecniche per la realizzazione delle proprie opere, egli scelse sempre di mantenere una logica coerenza tra l'aspetto compositivo e quello costruttivo. Tale fattore è rilevante poiché pone l'accento su una condotta coerente nel tempo, che trova conferma nella maniera in cui gli elementi costruttivi sono

stati applicati nel corso della storia. Tutto questo si riflette sulla composizione che però non evolve in maniera lineare da un sistema ad un altro. I progetti si articolano in modo ciclico e alcuni temi, come l'uso di strutture in acciaio, rilevati ad esempio nella Casa dello Studente di Trieste o nel Centro Direzionale di Firenze, sono già presenti all'inizio della carriera quando Rossi lavora al ponte della Triennale di Milano del 1964. L'architetto attinge all'ampio bacino della storia per definire le parti di cui si compongono i progetti, il cui significato va oltre la forma, ed è legato al valore che essi ricoprono nella società.

Il rapporto architettura – suolo costituisce nella ricerca di Rossi un tema non apertamente dichiarato ma costantemente reiterato che trova sempre un momento di riflessione all'interno del progetto, sia nel caso di un contatto massivo col terreno, sia che ci si allontani in maniera aerea da esso. Parte da qui una prima riflessione, all'interno della ricerca, sul significato dello scavo e del basamento, aspetti mediante i quali l'architettura entra in relazione diretta col suolo.

Lo scavo rappresenta all'interno della ricerca, un momento di riflessione importante. Attraverso lo strumento della sezione è stato possibile dimostrare come tale azione appartenga in maniera profonda all'architettura di Rossi, che più volte nei quaderni di appunti annota ragionamenti sul significato dei pozzi nuragici sardi. In particolare è stato importante notare come l'architetto evidenzi, in alcuni passaggi, il rapporto diretto, originario e istintivo tra suolo e cielo, che i pozzi sacri generano. Rossi intuisce un significato profondo di queste architetture preclassiche, che per analogia estende alla propria opera. E' indicativo che un architetto che ha fatto della ricerca razionale uno dei capisaldi del suo procedere, ponga l'accento sul riconoscimento di un valore primordiale ed oscuro che l'architettura può esprimere. La discrepanza tra la razionalità e gli aspetti inconsci che appartengono all'architettura genera interesse poiché apre a nuove interpretazioni su un'opera che può essere per la prima volta analizzata non più unicamente secondo la lente di ingrandimento razionale. Ulteriore aspetto di approfondimento è costituito dal fatto che il tema dello scavo non è inteso soltanto come inserimento nel suolo, ma è concepito come azione stereotomica sull'architettura, interpretata come materia modellabile, come avviene nel Bonnefanten Museum a Maastricht o anni prima nel Monumento alla Resistenza a Cuneo. In questo caso il collegamento con il tema generale del rapporto

col suolo avviene in modo analogico e l'architettura è concepita come vero è proprio oggetto di scavo, sostanza isotropa dalla quale si possono ricavare spazio e forma.

Il contatto massivo col terreno non si limita al tema dello scavo. Due sono le tipologie di basamento chiaramente riconosciute dall'analisi sull'opera del maestro. Un primo tipo di basamento è quello presente in progetti come il Palazzo della Regione di Trieste o come il progetto per l'area Fontivegge a Perugia. In questi casi il basamento consente di restituire un piano orizzontale all'interno di una situazione orografica in pendenza. Il basamento, come avveniva per i templi greci dell'antichità, rappresenta una sorta di adattamento al sito, che restituisce una condizione ottimale per costruire. Il piano d'appoggio viene trasfigurato da elemento antropico a elemento naturale. In sintesi il basamento costituisce, a Trieste e Perugia, un oggetto a cavallo tra natura ed artificio sopra il quale l'architetto può innestare la nuova costruzione.

Una seconda tipologia di basamento, definita podio, appartiene ad esempio all'hotel Il Palazzo di Fukuoka, e presenta caratteristiche differenti rispetto alla prima. Si tratta di una struttura che non serve per adattarsi a un terreno in pendenza, ma si erge libero nello spazio, e consente di definire un preciso distacco dell'architettura dal suolo. La peculiarità del podio, rispetto all'esempio precedente, risiede sostanzialmente in un valore di tipo concettuale. Come il tempio greco si differenzia rispetto a quello romano per il modo con cui si adagia sul terreno, così il podio definisce una precisa volontà di astrazione dal suolo anche in condizione pianeggiante. Il distacco non costituisce in questo caso la risposta ad una situazione orografica complessa, ma evidenzia una scelta di tipo concettuale che consiste nella volontà di interporre uno strato solido tra l'edificio ed il piano d'appoggio. Rossi adoperava entrambe le tipologie di basamento qui identificate, che entrano in relazione col luogo adattandosi o sovrapponendosi ad esso, sottolineando sempre con attenzione il contatto tra edificio e suolo. Il contatto dell'edificio col terreno è dunque un elemento di tensione nei progetti di Rossi che raramente consente alla composizione di giungere a terra senza variazioni significative.

Tale aspetto si manifesta non solo in edifici caratterizzati da pesanti paramenti murari, ma anche in progetti che all'apparenza sembrano distaccarsi dal terreno, e che proprio per questo motivo determinando con esso un rapporto ancora più particolare. Il basamento in questo caso non risulta più fisicamente presente,

ma l'edificio recuperando un'intuizione tipica dell'architettura Moderna, si libera da un contatto diretto col suolo che avviene solo mediante l'ausilio di elementi portanti verticali come setto e pilastro. Questa riflessione trova sostanza nell'opera di Rossi che, con l'unità d'abitazione al quartiere Gallaretese evidenzia un iniziale distacco dal suolo, per poi svilupparsi ulteriormente col progetto per una villa e padiglione nel bosco a Borgo Ticino, in cui si assiste ad un estremo assottigliamento delle strutture pilastrate. L'evoluzione di questa poetica della leggerezza intesa come estremizzazione di un rapporto minimo con la superficie d'appoggio al suolo, si declina in maniera costante durante gli anni settanta, alternandosi a soluzioni in cui la componente muraria rappresenta il contraltare. Lo sviluppo del linguaggio di Rossi non avviene in maniera lineare, ma soluzioni differenti si susseguono nel corso del tempo mediante l'approfondimento di temi già conosciuti che trovano ciclicamente nuova applicazione. In sostanza nell'opera di Rossi non si verifica mai la perdita definitiva di uno dei due elementi della dialettica compositiva, ma durante gli anni settanta, in un periodo di disvelamento della teoria analogica, si assiste ad una effettiva concentrazione di soluzioni che coinvolgono l'uso di strutture metalliche a sezioni sottili, che minimizzano il rapporto col terreno, sminuendo il significato murario dell'architettura, il rapporto tra le masse murarie per intenderci, a favore di una composizione più dichiaratamente tettonica basata sulla sezione sottile e sulla sospensione dei volumi nello spazio.

A conferma delle conclusioni sopra espresse il progetto de La Casa dello Studente di Trieste dimostra in maniera esplicita il dissidio che l'architetto vive: durante la progettazione risulta inizialmente diretto verso una soluzione muraria, come dimostrano i numerosi schizzi relativi a tale scelta, cui segue però un ripensamento radicale relativamente alla proposta definitiva da presentare al concorso. Rossi recupera nel progetto triestino una configurazione planimetrica già utilizzata a Borgo Ticino, dove si trova a lavorare su un sito in pendenza. Se una parte solida e muraria del progetto posta a monte continua a permanere, l'architetto dispone a valle quattro corpi in struttura metallica che sono sostenuti da pilastri in acciaio fondati sul terreno in pendenza della collina. Tale approccio a situazioni orografiche complesse non costituisce un aspetto permanente nell'opera di Rossi, ma è possibile assistere a proposte di questo genere quando si verifica una forte pendenza dell'area. La

conferma di quanto accaduto nei casi di Borgo Ticino e Trieste si ha in maniera definitiva quando l'architetto affronta il progetto del Klösterliareal a Berna, circa sette anni dopo Trieste. Rossi interviene mediante una composizione che si basa su due principi antitetici: da una parte la solidità stereometrica di un grande cubo rivestito in acciaio che richiama le forme del Monumento alla Resistenza a Cuneo. Dall'altra una serie di strutture leggere che rappresentano il contraltare compositivo della prima, elementi effimeri e temporanei come le capanne di cantiere delle antiche Cattedrali ricordate nella relazione di progetto.

La scelta di un prototipo ricorrente che viene adeguato al caso specifico costituisce una costante nel modo di operare di Rossi che una volta definito un modello ritenuto valido lavora attraverso successive variazioni sul tema sino a raggiungere un buon inserimento dell'architettura nel luogo.

E' dunque possibile, oltre all'individuazione di relazioni specifiche che riguardano architettura e suolo, riconoscere un secondo tipo di conclusione relativa al metodo di Rossi in termini generali. Tale riflessione è confermata dallo studio di materiali inediti di progetto del *Bacalhau* di Setùbal, che hanno consentito di leggere l'evoluzione del progetto durante tutte le successive fasi di sviluppo. E' possibile qui rilevare come Rossi abbia definito, sin dall'inizio della progettazione, un'impostazione planimetrica molto decisa, caratterizzata dalla disposizione di un unico corpo lineare di grandi dimensioni che si sviluppava lungo la direzione di pendenza del sito. Il progetto, articolato secondo tre soluzioni successive, si presentava inizialmente come un unico rigido elemento privo di adattamento al suolo. La sequenza degli schizzi dimostra invece come, proseguendo nella ricerca, Rossi sia riuscito ad adattare al sito una forma rigorosa chiaramente derivante da un modello ben preciso, che aveva già avuto modo di sperimentare nel progetto per il quartiere Gallaratese. Rossi identifica determinate strutture compositive che utilizza nel corso del tempo, quando la conformazione del sito lo consente. La ricerca sull'architettura costituisce un costante lavoro di rielaborazione di temi noti, in cui l'architetto è ben conscio dei termini in gioco, e che riesce ad adattare alle differenti situazioni senza mai stravolgere il linguaggio base.

La riprova di questo approccio è confermato da una didattica che dimostra, nell'esempio dei corsi tenuti presso il Politecnico di Zurigo durante gli anni settanta, ulteriore convalida. Rossi tramanda ai propri studenti un metodo che, in prima persona,

mette in atto durante il progetto. Lo studente acquisisce un determinato riferimento da quel vasto bacino di conoscenze rappresentato dall'architettura della storia, astrae da esso un valore formale epurandolo da ogni elemento non necessario e adatta la schematica forma ottenuta a una situazione reale, al fine di ottenere una soluzione che non costituisce un caso isolato ma fa parte di un sistema di relazioni più ampio, confrontabile con altri progetti analoghi.

L'analisi degli esempi presi in esame consente di proporre un'altra riflessione in termini ampi. L'architetto lavora più volte nel corso della carriera attorno al tema della grande dimensione, che appartiene al progetto per Setùbal, al Centro Direzionale di Firenze, al Gallaratese, alla Casa dello Studente di Trieste, oltre che al progetto per San Rocco, solo per citare alcuni esempi. Rossi non frammenta la composizione, ma accoglie in maniera integrale il tema della grande forma, che aveva segnato l'architettura degli anni sessanta fino all'Esposizione universale e internazionale Montréal 1967, momento in cui essa venne celebrata a livello internazionale. In particolare, attraverso la riflessione teorica sul tema delle *due città*, l'architetto ragiona sulla possibilità di sovrapporsi alla città esistente, innalzando la nuova costruzione al cielo, che diviene il nuovo elemento di riferimento dell'architettura. Il confronto tra le *due città* ed il *Monumento Continuo* dimostra l'attenzione di Rossi verso questioni che sino ad oggi non sembravano appartenere alla sfera dei suoi interessi e che invece, mediante la presente ricerca, è stato possibile rilevare. Ovviamente un ulteriore approfondimento avrebbe portato fuori strada rispetto al tema del rapporto col suolo, ma si ritiene che questa riflessione costituisca il punto di partenza per un possibile sviluppo dell'argomento in futuro.

L'insieme dei ragionamenti esposti qui in maniera sintetica, ed articolati in modo approfondito nella ricerca, consente in definitiva di sostenere che il tema di uno specifico rapporto col suolo, nell'architettura di Aldo Rossi, costituisce un determinato ambito di ricerca, che seppur non dichiarato esplicitamente dall'autore connota la grande maggioranza delle sue opere e torna costantemente nei suoi riferimenti culturali oltre che all'interno degli scritti e delle riflessioni teoriche. Tale aspetto rappresenta con certezza un elemento significativo della sua produzione, ed ha consentito di dimostrare il valore di un metodo che si riferisce a elementi stabili del progetto come il rapporto col luogo, la città e la storia.

Nella coerenza dell'intera produzione, l'opera di Rossi è pervasa da una tensione tra stabilità ed instabilità, duraturo ed effimero, che si traduce in un'antinomia compositiva legata all'antitetico rapporto tra massa e struttura leggera.

Ciò che rinnova costantemente l'architettura di Rossi non è dunque il linguaggio, che appartiene a un vocabolario noto, ma quell'incertezza prodotta dal disassamento di un equilibrio deliberatamente messo in crisi, che proprio per questo genera l'inquietudine di un'opera che non sarà mai scontata.

Bibliografia

Scritti di Aldo Rossi

Aldo Rossi, *Il passato e il presente della nuova architettura*, in “Casabella-Continuità”, n. 219, 1958.

Aldo Rossi, *Emil Kaufmann e l'architettura dell'illuminismo*, in “Casabella-Continuità”, n. 222, 1958.

Aldo Rossi, *L'ordine Greco*, in “Casabella-Continuità”, n. 228, 1959.

Aldo Rossi, *Adolf Loos 1870-1933*, in “Casabella-Continuità”, n. 233, 1959.

Aldo Rossi, *Il convento de la Tourrette di Le Corbusier*, in “Casabella Continuità”, n. 246, 1960.

Aldo Rossi, *Un'esperienza europea. L'architettura industriale: Svizzera*, in “Pirelli”, n.6, dicembre 1961.

Gianugo Polesello, Aldo Rossi, Luca Meda, *LOCOMOTIVA 2*, in “Casabella”, n. 278, agosto 1963.

Aldo Rossi, *Considerazioni sul concorso*, in “Casabella Continuità”, n.293, 1964.

Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.

Aldo Rossi, *Tipologia, manualistica e architettura*, in Carlo Aymonino, Aldo Rossi, Gianni Fabbri (a cura di), *Rapporti tra morfologia urbana e tipologia edilizia*, Cluva, Venezia, 1966.

Aldo Rossi, *Introduzione a Boullè*, in Etienne Louis Boullè, *Architettura. Saggio sull'arte* (tit. orig., *Architecture. Essai sur l'art*), trad. di Aldo Rossi, Marsilio Editori, Padova 1967.

Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, in Guido Canella, Mario Coppa, Aldo Rossi, Alberto Samonà, Gabriele Scimeni, Luciano Semerani, Manfredo Tafuri, *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968.

Aldo Rossi (a cura di), *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, Clup, Milano, 1970.

Aldo Rossi, *Due progetti*, in "Lotus", n. 7, 1970.

Aldo Rossi, *Due progetti di Laurea*, in "Controspazio", anno IV, n.5-6, maggio-giugno 1972.

Aldo Rossi, *L'azzurro del cielo*, in "Controspazio", anno IV, n. 10, 1972.

Ezio Bonfanti, Gianni Braghieri, Rosaldo Bonicalzi, Franco Raggi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale (a cura di), *Architettura Razionale. XV Triennale di Milano. Sezione internazionale di architettura*, Franco Angeli editore, Milano, 1973.

Aldo Rossi, *Perché ho fatto la mostra di Architettura alla Triennale*, in "Controspazio", anno V, n.6, dicembre 1973.

Aldo Rossi, *ETH Zuerich ws 72/73 architekturabteilung lehrstuhl Aldo Rossi, Texte zur architektur*, autoren: Walter Gropius, Le Corbusier, Adolf Loos, Hans Schmidt, ETH Verlag, Zurigo, 1973.

Aldo Rossi, *ETH Zuerich ws 73/74 architekturabteilung lehrstuhl Aldo Rossi, Texte zur architektur*, ETH Verlag, Zurigo 1973.

Aldo Rossi, *Aldo Rossi*, in "Controspazio", anno VI, n. 4, dicembre 1974.

Aldo Rossi, *Mostra Internazionale di Architettura "Architettura e città"*, in "Casabella", n. 385, 1974.

Aldo Rossi (introduzione a), *Hans Schmidt, Beiträge zur Architektur 1924-1964*, Verlag für Bauwesen, Berlin, 1965, (ed. italiana, *Hans Schmidt, Contributi all'architettura 1924-1964*,

Franco Angeli editore, Milano, 1974).

Aldo Rossi, *Trieste e una donna*, in “Controspazio”, anno VII, n. 2, ottobre 1975.

Aldo Rossi, *La calda vita*, in “Controspazio”, anno VII, n. 2, ottobre 1975.

Aldo Rossi, *La arquitectura análoga*, in “Costrucción de la ciudad – 2C”, n.2, 1975.

Aldo Rossi, *Un'educazione Realista*, in “Architese”, n. 19, 1976.

Aldo Rossi, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, *Die stadt Zuerich*, ETH Verlag, Zurich 1976.

Aldo Rossi, *La città analoga: tavola*, in “Lotus international”, n.13, 1976.

Aldo Rossi, *Scuola elementare a Fagnano Olona*, in “Lotus international”, n.15, 1977.

Aldo Rossi, *I disegni, gli schizzi, la vita degli edifici*, in “Lotus international”, n.15, 1977.

Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Gianni Braghieri (a cura di), *1977: un progetto per Firenze*, Officina, Roma, 1978.

Aldo Rossi, *Die Venedischen Städte*, GTA – ETH Zürich, 1978.

Aldo Rossi, *Materialen zu Architektur und Städtebau im Veneto*, GTA – ETH Zürich, 1978.

Aldo Rossi, *Scientific Autobiography*, Mit Press, Cambridge, Mass. 1982 (ed. italiana, *Autobiografia Scientifica*, Pratiche edizioni, Parma, 1990).

Aldo Rossi, *Il Libro Azzurro: i miei progetti 1981*, Zurigo, Weber Galerie, 1983.

Aldo Rossi, *Architetture Padane*, Edizioni Panini, Mantova, 1984.

Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Max Bosshard (a cura di), *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Clup, Milano, 1985.

Aldo Rossi, *Queste immagini della mia architettura*, in Carlo Olmo (a cura di), *Aldo Rossi, Disegni di architettura 1967-1985*, Mazzotta, Milano, 1986.

Aldo Rossi, *Se guardo questi ultimi progetti*, in "Lotus international", n.57, 1988.

Aldo Rossi, *Hotel il Palazzo*, in "The Japan Architect", n.395, Marzo 1990.

Scritti su Aldo Rossi

Ernesto Nathan Rogers, *Il Percorso espositivo*, in "Casabella", n. 290, 1964.

Ezio Bonfanti, *Elementi e Costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in "Controspazio", anno II n. 10, 1970.

Glauco Gresleri, *...E le ossa di Etienne Boullè si voltarono nella tomba – ovvero – così si muore a Modena*, in "Parametro", n.15, 1973.

Martinn Steinmann, *Katalog der Ausstellung Aldo Rossi*, ETH Verlag, Zurich 1973.

Rosaldo Bonicalzi, *Un maestro per i Neorazionalisti*, in "Casabella", n. 382, 1973.

Rosaldo Bonicalzi (a cura di), *Aldo Rossi: Scritti scelti sull'architettura e la città – 1965/1972*, CLUP, Milano, 1975.

Salvador Tarragó Cid, *Aldo Rossi e la construcción dialéctica de la arquitectura*, in "Costrucción de la ciudad - 2C", n. 2, 1975.

Vittorio Savi, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli Editore, Milano, 1978.

Kenneth Frampton (a cura di), *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, MIT Press, Cambridge, 1979.

Francesco Moschini (a cura di), *Aldo Rossi, Progetti e disegni, 1962-1979*, Rizzoli, New York, 1979.

Daniele Vitale, *Ritrovamenti, traslazioni, analogie, Progetti e frammenti di Aldo Rossi*, in "Lotus", n. 25, 1980.

Ezio Bonfanti, *Scritti di Architettura*, Clup, Milano, 1981.

Daniele Vitale (a cura di), *Architettura/Idea*, Alinari, Firenze, 1981.

Vittorio Savi, Mario Lupano (a cura di), *Aldo Rossi, opere recenti, catalogo della mostra*, Edizioni Panini, Modena, 1983.

Bernard Huet, Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi, Tre città: Perugia, Milano, Mantova*, Quaderni di Lotus, Electa, Milano, 1984.

Peter Arnell, Ted Bickford, *Aldo Rossi, Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1985.

Gian Arnaldo Caleffi, Gino Malacarne (a cura di), *Gianni Braghieri, Aldo De Poli, Giulio Dubbini, Marino Narpozzi, Aldo Rossi, Progetti veneziani*, Clup, Milano, 1985.

Gianni Braghieri (a cura di), *Aldo Rossi*, Zanichelli, Bologna, 1986.

Carlo Olmo (a cura di), *Aldo Rossi, Disegni di Architettura 1967-1985*, Mazzotta, Milano, 1986.

Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, Electa, Milano, 1987.

Gianni Braghieri (a cura di), *Aldo Rossi*, (prima ed. Editorial Gustavo Gilli, Barcellona, 1981), Zanichelli editore, Bologna, 1989.

Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi, Deutsches Historisches Museum, Berlino*, Electa, Milano, 1990.

Vittorio Magnago Lampugnani, Nicola di Battista, *Intervista ad Aldo Rossi*, in "Domus", n.722, Dicembre 1990.

Matteo Piazza, *Il Palazzo*, in "Abitare", n. 286, Giugno 1990.

Morris Adjmi, *Aldo Rossi, Architecture 1981-1991*, Princeton Architectural Press, New York, 1991.

Morris Adjmi and Giovanni Bellotto (a cura di), *Aldo Rossi, Drawings and Paintings*, Princeton Architectural Press, New York, 1993.

Flavio Maspoli, Jürg Spreyermann, *Aldo Rossi an der ETH Zürich. Quelle der neueren Deutsch-Schweizer Architektur*, Diplomwahlfacharbeit spezialfragen Kunst – und Architekturgeschichte, Professor Werner Öchsli, ETH, Zürich, 1993.

Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1993-1996*, Electa, Milano, 1996.

Gianni Braghieri, *Aldo Rossi, gli allievi al maestro*, in "Diario della settimana", n.42, 1997.

Fabio Reinhart, *Lettera da Zurigo*, in "Diario della settimana", n.42, 1997.

Luca Basso Peressut, *Maastricht/Berlino: i luoghi del museo nell'architettura di Aldo Rossi*, in Salvatore Farinato (a cura di), *Per Aldo Rossi*, Venezia, Marsilio Editori, 1998.

Lernen in Rossis analogem Haus, intervista a Fabio Reinhart in "Werk, Bauen und Wohnen", n.1-2, gennaio-febbraio 1998.

Salvatore Farinato (a cura di), *Per Aldo Rossi*, Marsilio, Venezia, 1998.

Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, Electa, Milano, 1999.

Marco Brandolisio, Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer,

Michele Tadini (a cura di), *Aldo Rossi, Disegni 1990-1997*, Federico Motta Editore, Milano, 1999.

Francesco Dal Co, *Il teatro della vita. Introduzione ai quaderni azzurri di Aldo Rossi* in F. Dal Co (a cura di), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, Electa, Milano – Elemond Editori Associati The J. Paul Getty Trust, Los Angeles, 1999.

Jacques Lucan, Bruno Marchand, Martin Steinmann, *Aldo Rossi, Autobiographie Partagées*, PPUR, Lausanne, 2000.

Gino Malacarne, *Aldo Rossi, Bonnefantenmuseum, Maastricht*, in “Costruire in laterizio”, n.76, 2000.

Pisana Posocco, Gemma Radicchio, Gundula Rakowitz (a cura di), *Scritti su Aldo Rossi “Care Architetture”*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2002.

Gino Malacarne e Patrizia Montini Zimmolo, *Aldo Rossi e Venezia. Il teatro e la città*, Edizioni Unicopli, Milano, 2002.

Martin Steinmann, Jaques Lucan, Bruno Marchand (a cura di), *Forme Forte, écrits\scritfett 1972-2002*, Birkhäuser, Basel, 2003.

Gianni Contessi, *Vite al limite: Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko*, Milano 2004.

Riccardo Palma e Carlo Ravagnati (a cura di), *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, Utet, Torino 2004.

Erilde Terenzoni, *Aldo Rossi: l'archivio personale nella collezione del MAXXI: Inventario*, La Fenice, Pomezia, 2004.

AA.VV., *Dopo Aldo Rossi*, in “d'architettura”, n.23, maggio 2004.

Raphael Moneo (a cura di), *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di 8 architetti contemporanei*, Electa, Milano, 2005.

Gianni Braghieri, Francesco Saverio Fera, Giovanni Leoni e Gino Malacarne, *“Architettura 18. Aldo Rossi inediti”*, Il Vicolo,

Cesena, 2005.

Valentina Lucchi, *Setùbal, un nuovo urbanismo "Consciente". Passato, presente e futuro de Bairro Bela Vista*, Tesi di Laurea, Relatore Gianni Braghieri, Correlatore Josè Charters Monteiro, Facoltà di Architettura di Cesena, A.A. 2006-2007.

Annalisa Trentin (a cura di), *La lezione di Aldo Rossi*, Bononia University Press, Bologna, 2008.

Renato Capozzi, Federica Visconti (a cura di), *Architettura Razionale > 1973_2008 >*, CLEAN edizioni, Napoli, 2008.

Ildebrando Clemente, *Infanzia della forma. Opere e progetti di Aldo Rossi*, Mario Adda editore, Bari, 2008.

Judith Hopfengärtner, *Das Unternehmen Solothurn. Ein Experimenteller Entwurfskurs von Bernard Hoesli, Paul Hofer, Aldo Rossi an der Architekturabteilung der RTH Zürich 1977\78*, Diplomarbeit, Professor Sylvia Claus, GTA – ETH Zürich, 2008.

Chiara Visentin (a cura di), *Aldo Rossi a Borgoricco*, Il Poligrafico, Padova, 2009.

Andrea Innocenzo Volpe, *Lo sguardo dell'architettura. Osservazioni a margine di due progetti di Aldo Rossi*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 2009.

Massimiliano Falsitta, *Semeiah. L'angelo di Aldo Rossi*, Skira, Milano, 2010.

Akos Moravanszky, Judith Hopfengärtner, *Aldo Rossi und die Schweiz*, gta Verlag, Zurigo, 2011.

Claudia Tinazzi, *Aldo Rossi, Realtà e immaginazione. La casa, espressione di civiltà*, Tesi di Dottorato, I.U.A.V, 2011.

Pier Vittorio Aureli, *The project of autonomy: politics and architecture within and against capitalism*, Princeton Architectural Press, New York, 2012.

Scritti sui temi del suolo e dello spazio

Marc Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Parigi, 1753.

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Parigi, 1923, (ed. it., *Verso una architettura*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi, Milano, 1973).

Henri Pirenne, *Les villes et les institutions urbaines*, 2 voll., Librairie Félix Alcan, Paris, et Office de Publicité, Bruxelles, IV ediz., 1939.

Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*. Harvard University Press, Cambridge USA, 1941.

Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964.

Emil Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966.

John Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1970.

Superstudio, *The continuous Monument series. An Architectural image for total urbanization*, in "Japan Interior Design", n. 140, novembre 1970.

Superstudio, *Il Monumento Continuo, Storyboard per un film*, in "Casabella", n. 358, 1971.

Emil Kaufmann, *Da Ledoux a Le Corbusier. Origini e sviluppo dell'architettura autonoma*. Mazzotta, Milano, 1973.

Christian Norberg-schultz, *Il significato nell'architettura occidentale*, Electa, Milano, 1974.

Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975.

Emil Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari. Boullée Ledoux Lequeu*, Franco Angeli, Milano, 1976.

Marcello Fagiolo e Alessandro Rinaldi, *Artifex et/aut Natura. Dialettica tra imitazione e immaginazione*, in "Lotus", n. 32, 1981.

Luciano Semerani, *Attualità di Schinkel*, in: AA.VV., *1781-1841. Schinkel l'architetto del principe*, Venezia, Albrizzi-Cluva, 1982.

Christian Norberg-schultz, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*. Electa, Milano, 1984.

André Corboz, *Il territorio come palinsesto*, in "Casabella", n. 516, settembre 1985.

Mario Zocca (a cura di), *La città antica, introduzione all'urbanistica*, Einaudi, Torino, 1985.

Bernardo Secchi, *Progetto di suolo*, in "Casabella", n. 520-521, gennaio-febbraio 1986.

Laura Bica (a cura di), *Siegfried Giedion. Le tre concezioni dello spazio in architettura*. Dario Flaccovio Editore, Palermo, 1988.

Vittorio Magnago Lampugnani (a cura di), *Sotto Napoli. Idee per la città sotterranea*, Electa, Milano, 1988.

AA.VV., *La civiltà nuragica*, Milano, Electa, 1990.

Giovanni Battista Piranesi, *Vedute, Capricci, Carceri*, Edizione Essegi, Ravenna, 1991.

Augusto Romano Burelli, Carlo Cresti, Benedetto Gravagnuolo, Francesco Tentori (a cura di), *Gottfried Semper, Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica* (parziale trad. it. Dell'ed. tedesca: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, 2 voll., Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1977, ed. orig. In 2 voll.: Frankfurt am Main – München, 1860-63), Laterza, Roma-Bari, 1992.

Stefano Panuzzi, *Suoli Recinti Soglie Coperture. Categorie concettuali per l'interpretazione del progetto residenziale*. Gangemi Editore, Roma, 1994.

Gevork Hartoonian, *Ontology of construction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Antoine Picon, *Santiago Calatrava: Tettonica o architettura?*, in “Casabella”, n. 615, settembre 1994.

Gevork Fartoonian, *L'ontologia della costruzione*, in “Casabella”, n. 618, dicembre 1994.

Vittorio Gregotti, *Fondazioni*, in “Casabella”, n. 628, novembre 1995.

Paolo Giambartolomei, *Al piede dell'architettura*, Officina edizioni, Roma, 1998.

Anthony Vidler, *La tettonica dello spazio*, in “Lotus”, n.98, 1998.

Kennet Frampton, *Costruzioni pesanti e leggere. Riflessioni sul futuro della forma architettonica*, in “Lotus International”, 99, 1998.

Kennet Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano, 1999.

Hanno-Walter Krufft, *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Laterza, Roma-Bari, 1999.

Giovanni Battista Piranesi, *Vedute di Roma*, Oscar Mondadori, Milano, 2000.

Manuel Iñiguez, *La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo*, Edicion Fundacion Caja de Arquitectos, Barcellona, 2001.

Raffaella Laezza, *L'architettura della Linea Terra*, edizioni osiride, Rovereto, 2001.

Maria Annunziata Lima, Laura Bica, Daniela Brignone (a cura di), *Sigfried Giedion. Lo spazio in architettura. Grecia Roma la contemporaneità*. Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2001.

Alessandra De Cesaris, *Lo spessore del suolo parte di città*, Palombi editori, Roma, 2002.

Claudio D'Amato, Giuseppe Fallacara, *Tradizione e innovazione nella progettazione\costruzione dell'architettura: ruolo del “Modello” e attualità della sterotomia*, in “Ayon”, n.10, 2005.

Luigi Coccia, *L'architettura del suolo*, Alinea, Firenze, 2005.

Amelia Rizzo, *Materia a forma. Riflessioni sul rapporto tra architettura e suolo*. Pubblicazione a cura dell'autore, Palermo, 2007.

Barbara Coppetti, *Muovere la terra, le discrete tracce del'architettura ipogea*, Maggioli, Rimini, 2007.

Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, FrancoAngeli, Milano, 2007.

Francesco Cacciatore, *Il muro come contenitore di luoghi*, LetteraVentidue, Siracusa, 2008.

Marco Trisciuglio, *Scatola di montaggio. L'architettura, gli elementi della composizione e le ragioni costruttive della forma*. Carocci editore, Roma, 2008.

Peter Eisenmann, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2009.

Martino Doimo, *Arte muraria spazio tettonica. Mies, Bacardi building, Cuba*. Edizioni Canova, Treviso, 2009.

Claudio D'Amato, *Il progetto d'architettura contemporaneo*, in "Area", n.39.

Hans Kollhoff (a cura di), *Sulla Tettonica nell'arte edificatoria*, Edizioni Il Campano, Pisa, 2012.

Altri scritti

Jean-Louis De Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir*, Parigi, 1706. (trad.it. a cura di Francesca Valensise, *Nuovo trattato di tutta l'architettura o l'arte del costruire*, Gangemi editore, Roma, 2011).

Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Parigi, 1903.

George Stubbs, *The Anatomy of the horse*, G. Heywood Hill,

London, 1938.

Ernesto Nathan Rogers, *Elogio della Tendenza*, in “Domus”, n.216, dicembre 1946, ora in Luca Molinari (a cura di), E.N. Rogers, *Esperienza dell’architettura*, Skira, Milano, 1997.

Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell’architettura*, Einaudi, Torino, 1958.

Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen. Trotzdem*, Verlag Herold, Wien-München, 1962 (ed.italiana, Adolf Loos. *Parole nel vuoto. Nonostante tutto*, Adelphi, Milano, 1972).

Carlo Aymonino, *La formazione del concetto di tipologia edilizia*, Editrice Cluva, Venezia, 1965.

Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell’architettura*, Marsilio, Padova, 1967.

AA.VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968.

Wassily Kandinsky, *Punto Linea Superficie*, Adelphi, Milano, 1968.

Carlo Aymonino (a cura di), *La città di Padova*, Officina edizioni, Roma, 1970.

Superstudio, *Il Monumento Continuo, Storyboard per un film*, in “Casabella”, n. 358, 1971.

Giorgio Grassi, *Tipologie d’abitazione a Pavia*, in “Controspazio”, anno III, n.9, settembre 1971.

Alessandro Mendini, *Triennale e manette. La polemica fra Architettura Razionale e Architettura Radicale*, in “Casabella”, n. 382, ottobre 1973.

Giuliano Gresleri, *Introduzione alla XV Triennale di Milano. Monumento e Progetto...*, in “Parametro”, n. 21-22, Nov-Dic 1973.

Numero monografico su *XV Triennale. Sezione internazionale di architettura*, in “Controspazio”, anno V, n. 6, dicembre 1973.

Glauco Gresleri, *Per una recensione e una lettura alternativa della sezione d'architettura (l'architettura Razionale). Alla XV Triennale di Milano*, in "Parametro" n. 21-22, 1973.

Catalogo ufficiale della XV triennale, Edizioni Triennale, Milano, 1974.

Paolo Deganello, *1968 – XIV Triennale, della contestazione; 1973 – XV Triennale, della restaurazione*, in "Casabella", n. 385, 1974.

Franco Raggi, *Architettura d'opposizione*, in "Casabella", n. 386, 1974.

Giorgio Grassi (a cura di), *Das Neue Frankfurt 1926-1931*, Dedalo, Bari, 1975.

Geert Bekaert (a cura di), *Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture*, Mardaga, Bruxelles-Liège, 1977.

Ernesto Nathan Rogers, *Continuità o crisi?*, in "Casabella-Continuità" n. 215, 1957, poi in "Controspazio" nn. 4-5, 1977.

Antonio Monestiroli, *L'architettura della Realtà*, Città studi edizioni, Milano, 1979.

AA.VV., *La Strada Nuovissima*, in "Controspazio", Anno XII, n. 1/6, 1980.

Reyner Banham, *Le tentazioni dell'architettura. Megastrutture*. Editori Laterza, Bari, 1980.

Giorgio Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Franco Angeli editore, Milano, 1980.

Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto, Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980.

Vittorio Magnago Lampugnani, *Avant-gardes architecturales 1970-1980*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n. 213, 1981.

Gianni Vattimo, *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Garzanti, Milano 1981.

Francesco Dal Co, *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880/1920*, Laterza, Roma-Bari, 1982.

Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Piccola Biblioteca Einaudi Editore, Torino, 1982.

Antonio Monestiroli, *Le forme e il tempo*, introduzione a L. Hilberseimer, Mies Van Der Rohe, Città Studi edizioni, Milano, 1984.

Mara De Benedetti, Attilio Pracchi, *Antologia dell'architettura Moderna. Testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna, 1988.

Winfried Nerdinger (a cura di), *Walter Gropius 1883 – 1969*, Electa, Milano, 1988.

Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità del tipo*, Città Studi edizioni, Milano, 1991.

André Corboz (a cura di), *Die Stadt mit Eigenschaften, Eine Hommage an Paul Hofer*, GTA, Zürich, 1991.

Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli editore, Milano, 1998.

Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcellona, 2005, (ed. italiana, *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura.*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2007).

Francesco Saverio Fera, Luca Conti (a cura di), *Fabio Reinhart, Architettura della coerenza*, Clueb, Bologna, 2007.

Roberto Gargiani, Beatrice Lampariello, *Superstudio*, Editori Laterza, Bari, 2010

Regesto immagini	RG
Elenco Tavole	TAV
Fonti documentali Nuova sede del Bonnefanten Museum a Maastricht	BM
Fonti documentali Concorso per il laboratorio internazionale “Napoli Sotterranea”	NS
Fonti documentali Progetto di concorso per un palazzo amministrativo della regione a Trieste	PRT
Fonti documentali Edifici pubblici, teatro e fontana nell’area Fontivegge a Perugia	FP
Fonti documentali Complesso alberghiero e ristorante “Il Palazzo” a Fukuoka	PF
Fonti documentali Unità residenziale al quartiere Gallaratese 2	URG
Fonti documentali Progetto per unità residenziale a Setùbal	URS
Fonti documentali Progetto di concorso per il nuovo teatro Paganini e sistemazione di piazza della Pilotta a Parma	PP
Fonti documentali Progetto di concorso per la casa dello studente di Trieste	CST
Fonti documentali Progetto per una villa e padiglione nel bosco a Borgo Ticino	VBT
Fonti documentali Progetto per il Klösterliareal a Berna	KB
Fonti documentali Progetti studenti Zurigo	PZ
Interviste, traduzioni	IT

Registro immagini

RG

INTRODUZIONE

1. Joseph Michael Gandy, *Architecture its natural model*, 1838, Acquerello su carta, Sir John Soane Museum, Londra.
2. Gottfried Semper, Capanna caraibica, 1851, in: Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano, 1999, p. 107.
3. Aldo Rossi, Progetto per unità residenziale a Setùbal, schizzo su carta, 1975, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D37.

SISTEMA DI RIFERIMENTO

1. Costruzione del sistema di volte di Notre Dame a Digione, in: Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Parigi, 1854-1868.
2. La Capanna primitiva, in: Marc Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Parigi, 1753.
3. Pianta del tempio di Era II a Paestum, V secolo a.C., in: Roland Martin, *Architettura Greca*, Electa, Milano, 1980, p. 77.
4. Fotografia del tempio di Era II a Paestum, V secolo a.C., in Roland Martin, *Architettura Greca*, Electa, Milano, 1980, p. 78.
5. Pianta del Pantheon, Roma, 118 d.C., in: John Bryan Ward-Perkins, *Architettura Romana*, Electa, Milano, 1970, p. 134.
6. Pianta della basilica di Sant'Andrea, Mantova, 1472, in: Peter Murray, *Architettura del Rinascimento*, Electa, Milano, 1971, p. 63.
7. Prospetto del Tempio Malatestiano, Rimini, 1453, in: Gianni Braghieri (a cura di),

Architettura 1, Faenza editrice, Faenza, 2000, p. 44.

8. Prospetto di casa Farnsworth, Chicago, 1945, in: Peter Carter, *Mies van der Rohe al lavoro*, Phaidon, New York, 2006, p. 83.
9. Linea con il punto al limite della superficie, 1924, in: Wassily Kandinsky, *Punto Linea Superficie*, Adelphi, Milano, 1968, p. 181.

ARTE MURARIA

1. Aldo Rossi, schizzo del pozzo nuragico di Santa Cristina, Oristano, in: Francesco Dal Co (a cura di), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, Electa, Milano – Elemond Editori Associati The J. Paul Getty Trust, Los Angeles, 1999, n. 33.
2. Aldo Rossi, schizzo di pozzo nuragico, in: Francesco Dal Co (a cura di), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, Electa, Milano – Elemond Editori Associati The J. Paul Getty Trust, Los Angeles, 1999, n. 32.
3. Aldo Rossi, sezioni di progetto del Bonnefanten Museum, Maastricht, disegni su carta, conservati presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D175.
4. Catedral del Cristo, Bogotá, Fotografia Gianni Braghieri.
5. Etienne Louis Boullée, Tempio della Ragione, 1793-94, in: Vittorio Magnago Lampugnani (a cura di), *Sotto Napoli. Idee per la città sotterranea*, Electa, Milano, 1988, pp. 14-15.
6. Aldo Rossi, schizzo di progetto per il laboratorio Internazionale "Napoli sotterranea", disegno su lucido, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D136.

7. Aldo Rossi, schizzo di progetto per Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, disegno su carta da spolvero, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D102.
8. Fotografia dell'edificio preesistente sull'area del progetto per un palazzo amministrativo della regione a Trieste, in: "Controspazio", anno VII, n.2, ottobre 1975, p. 20.
9. Fotografia dello stato attuale dell'area per il progetto per un palazzo amministrativo della regione a Trieste, Alessandro Pretolani.
10. Fotografia delle serre dell'Invernadero, Barcellona, Alessandro Pretolani.
11. Giovan Battista Piranesi, Palazzo Orsini sopra il Teatro di Marcello, Roma, 1757, acquaforte, conservato presso Istituto nazionale di calcografica, Roma.
12. Giovan Battista Piranesi, Tempio di Antonio e Faustina in campo vaccino, Roma, 1770, acquaforte, conservato presso Istituto nazionale di calcografica, Roma.
13. Fotografia delle vie sotterranee della Rocca Paolina di Perugia, Alessandro Pretolani.
14. Aldo Rossi, schizzo della planimetria di progetto dell'Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D102.
15. Aldo Rossi, schizzo dell'atrio d'ingresso per l'Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D102.
16. Aldo Rossi, schema della suddivisione in piani del prospetto per l'Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D102.
17. Aldo Rossi, disegno del prospetto per RG l'Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D102.
18. Aldo Rossi, disegno del prospetto per l'Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D102.
19. Aldo Rossi, disegno della pianta del piano terra dell'Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D102.
20. Aldo Rossi, dettaglio di facciata dell'Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D102.
21. Aldo Rossi, dettaglio del cornicione dell'Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D102.
22. Aldo Rossi, schizzo prospettico d'insieme dell'Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D102.
23. Aldo Rossi, planivolumetrico d'insieme dell'Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D102.

TETTONICA

1. Aldo Rossi, prospettiva del percorso coperto del Gallaratese, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D28.
2. Claude-Nicolas Ledoux, casa delle guardie campestri, 1790, in: Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux 1736 - 1806*, Electa, Milano, 1994, p. 279.

3. Pianta del mausoleo di Adriano, Roma, in: Daniele Vitale (a cura di), *Aldo Rossi, L'architettura della città*, terza edizione, Clup, Milano, 1978, copertina.
4. Max Bosshard, progetto per unità residenziale nel quartiere Letten, Zurigo, 1973, conservato presso Archivio gta, ETH Zurigo, collocazione: 201-1-1.
5. Fotografia dei Menhir della Bretagna, Alessandro Pretolani.
6. Genesi del Monumento Continuo, 1970, in: Roberto Gargiani, Beatrice Lampariello, *Superstudio*, Laterza, Bari, 2010, p. 27.
7. Genesi del Monumento Continuo, 1970, in: Roberto Gargiani, Beatrice Lampariello, *Superstudio*, Laterza, Bari, 2010, p. 27.
8. Storyboard del Monumento Continuo, 1970, in: "Casabella", n. 358, 1971.
9. Storyboard del Monumento Continuo, 1970, in: "Casabella", n. 358, 1971.
10. Aldo Rossi, schizzo delle *due città*, in: Francesco Dal Co (a cura di), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, Electa, Milano – Elemond Editori Associati The J. Paul Getty Trust, Los Angeles, 1999, n. 15.
11. Fotografia del convento di Santa Maria de la Tourette, Alessandro Pretolani.
12. Aldo Rossi, schizzo di studio per il Gallaratese, in: Gianni Braghieri, *Aldo Rossi, due progetti*, CLUEB, Bologna, 2010, p. 26.
13. Horacio Caminos, progetto per l'università di Tucumàn, 1952, in: "Architectural Review", n. 112, 1952, pp. 323-330.
14. Horacio Caminos, progetto per l'università di Tucumàn, 1952, in: "Architectural Review", n. 112, 1952, pp. 323-330.
15. Fotografia del fronte di Santa Clara, Santiago de Compostela, Alessandro Pretolani.
16. Aldo Rossi, schizzo della sala del teatro di Parma, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D12.
17. Aldo Rossi, prospettiva della piazza di Sannazzaro dé Burgondi, conservata presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D20.
18. Aldo Rossi, prospettiva della loggia di Sannazzaro dé Burgondi, conservata presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D20.
19. Aldo Rossi, planimetria del progetto per Sannazzaro dé Burgondi, conservata presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D20.
20. Aldo Rossi, fronti del progetto per Sannazzaro dé Burgondi, conservati presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D20.
21. Aldo Rossi, schizzo della Casa dello studente di Trieste, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D32.
22. Aldo Rossi, soluzioni per il fronte della Casa dello studente di Trieste, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D32.
23. Aldo Rossi, prospettiva della Casa dello studente di Trieste, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D32.
24. Aldo Rossi, percorso centrale di risalita della Casa dello studente di Trieste, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D32.

25. Aldo Rossi, rapporto col terreno della Casa dello studente di Trieste, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D32.
26. Aldo Rossi, schizzo del rapporto fra parti murarie della Casa dello studente di Trieste, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D32.
27. Aldo Rossi, prospettiva della Casa dello studente di Trieste, conservata presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D32.
28. H. Schwarzwald, J. Verwunen, K. Graf, H.P. Bartschi progetto per l'area Hardau, Zurigo, 1973, conservato presso Archivio gta, ETH Zurigo, collocazione: 201-1.
29. Aldo Rossi, schizzi per casa a Borgo Ticino, conservati presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D25.
30. Aldo Rossi, schizzi per casa a Borgo Ticino, conservati presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D25.
31. Aldo Rossi, schizzi per casa a Borgo Ticino, conservati presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D25.
32. Aldo Rossi, schizzi per casa a Borgo Ticino, conservati presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D25.
33. Aldo Rossi, sezione e prospetto principale del progetto per il Klösterliareal, Berna, conservati presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D50.
34. Aldo Rossi, schizzi di piante e prospetto del progetto per il Klösterliareal, Berna, conservati presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D50.
35. Aldo Rossi, schizzo del Centro Direzionale di Firenze, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D41.
36. Aldo Rossi, schizzo della galleria vetrata (prima soluzione) del Centro Direzionale di Firenze, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D41.
37. Aldo Rossi, schizzo della galleria vetrata (seconda soluzione) del Centro Direzionale di Firenze, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D41.
38. Aldo Rossi, schizzo della galleria vetrata (terza soluzione) del Centro Direzionale di Firenze, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D41.
39. Aldo Rossi, schizzo della galleria vetrata (quarta soluzione) del Centro Direzionale di Firenze, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D41.
40. Aldo Rossi, assonometria del Centro Direzionale di Firenze, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D41.
41. Aldo Rossi, prospettiva del Centro Direzionale di Firenze, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D41.
42. Aldo Rossi, dettaglio delle torri del Centro Direzionale di Firenze, conservato presso il Canadian Centre for Architecture (CCA), collocazione: AP142.S1.D41.

Elenco tavole

TAV

ARTE MURARIA

Tav. I La ciminiera nei progetti della Scuola elementare a Fagnano Olona, Municipio di Borgoricco, Landesbibliothek a Karlsruhe.

Tav. II Spazi ottenuti attraverso lo scavo, Bonnefanten Museum, pozzo sacro di Santa Cristina a Oristano, pozzo sacro di Predio Canopoli a Perfugas.

Tav. III Sequenza compositiva basata sulla successione di quadrato - percorso lineare - cerchio, Bonnefanten Museum, pozzo sacro di Predio Canopoli a Perfugas.

Tav. IV Sequenza compositiva basata sulla successione di quadrato - percorso lineare - cerchio, pozzo sacro di Predio Canopoli a Perfugas, Cimitero San Cataldo a Modena, tomba della montagnola a Sesto Fiorentino.

Tav. V Spazio sacrale interrato nel progetto del cimitero San Cataldo a Modena, Fossa comune, Sacrario.

Tav. VI Laboratorio Internazionale "Napoli Sotterranea", Stato di fatto, Progetto di Aldo Rossi.

Tav. VII Confronto in pianta tra sequenze spaziali, Progetto di Aldo Rossi per uscita su piazza del Plebiscito a Napoli, Tomba della Montagnola a Sesto Fiorentino.

Tav. VIII Confronto in sezione tra sequenze spaziali, Progetto di Aldo Rossi per uscita su piazza del Plebiscito a Napoli, Tomba della Montagnola a Sesto Fiorentino.

Tav. IX Schema concettuale delle tipologie di basamento nell'opera di Aldo Rossi, Basamento di adattamento al suolo, Podio.

Tav. X Aldo Rossi, progetto per il Palazzo della Regione di Trieste, planivolumetrico.

Tav. XI Aldo Rossi, progetto per il Palazzo della Regione di Trieste, spaccato prospettico.

Tav. XII Aldo Rossi, progetto per il Palazzo della Regione di Trieste, il basamento preesistente, il nuovo volume di progetto.

Tav. XIII Il basamento nella composizione del progetto per l'area Fontivegge a Perugia, Arretramento del blocco superiore rispetto al basamento, scansione del fronte: basamento - corpo centrale - coronamento.

Tav. XIV Basi nascoste, schema concettuale.

TETTONICA

Tav. XV Confronto tra i progetti di allestimento di Aldo Rossi realizzati per la Triennale di Milano del 1964, del 1973, del 1981.

Tav. XVI Il basamento e la rappresentazione, vista frontale del Gallaratese, vista di scorcio.

Tav. XVII Confronto tra le soluzioni di adattamento al suolo dell'Unità residenziale a Setùbal.

Tav. XVIII Confronto tra le planimetrie del complesso sacro di Giove Anxur a Terracina, e progetto di concorso per Piazza della Pilotta a Parma.

Tav. XIX Confronto tra due varianti della prima soluzione di progetto per il portico di piazza della Pilotta a Parma, basamento allineato alla facciata, basamento avanzato rispetto alla facciata.

Tav. XX Seconda soluzione di progetto per il portico di piazza della Pilotta a Parma.

Tav. XXI Soluzione finale di progetto per il portico di piazza della Pilotta a Parma.

Tav. XXII Pilastro cavo come macchina della composizione, confronto tra pilastro del

portico di piazza della Pilotta a Parma, Pilastro della Cattedrale di Reims, Colonna Traiana.

TAV

Tav. XXIII Prima soluzione di progetto per il teatro di piazza della Pilotta a Parma.

Tav. XXIV Seconda soluzione di progetto per il teatro di piazza della Pilotta a Parma.

Tav. XXV Soluzione definitiva di progetto per il teatro di piazza della Pilotta a Parma.

Tav. XXVI Progetto per la Casa dello studente di Trieste, prima variante planimetrica, seconda variante planimetrica, terza variante planimetrica.

Tav. XXVII Progetto per la Casa dello studente di Trieste, quarta variante planimetrica.

Tav. XXVIII Prima soluzione per i fronti interni.

Tav. XXIX Quinta variante planimetrica a confronto con la soluzione per la scuola di Fagnano Olona, sesta variante planimetrica, schema di adattamento al terreno della sesta variante planimetrica.

Tav. XXX Prima variante della seconda soluzione per i fronti interni, seconda variante della seconda soluzione per i fronti interni, terza soluzione per i fronti interni.

Tav. XXXI Prima variante del fronte principale, variante definitiva del fronte principale.

Tav. XXXII Rapporto tra componente muraria e componente tettonica, Casa a Borgo Ticino, Casa dello studente di Trieste, Klösterliareal a Berna.

Tav. XXXIII Tavola sinottica Arte Muraria.

Tav. XXXIV Tavola sinottica Tettonica.

Le fonti documentali, riportate negli apparati raccolgono un *corpus* documentario importante che è alla base di tutte le letture e considerazioni svolte nella ricerca. Esse sono state strutturate in base ai progetti analizzati ed i disegni presenti negli apparati costituiscono ad oggi materiale in buona parte inedito. Gli elaborati presi in esame, selezionati tra i tanti acquisiti nel corso della ricerca, sono principalmente disegni preparatori, schizzi delle fasi iniziali del progetto utili a far comprendere al meglio l'idea generativa delle specifiche opere. I materiali sono stati reperiti principalmente presso il Canadian Centre for Architecture (CCA) a Montréal, presso il Deutsches Architekturmuseum (DAM) a Frankfurt am Main. Sono stati consultati inoltre l'Archivio del Contemporaneo presso il museo MAXXI di Roma e l'archivio gta dell'ETH di Zurigo. In ultimo si riporta la traduzione di un testo presente tra le dispense realizzate da Aldo Rossi per gli studenti dei corsi di Zurigo, e un'intervista a Bruno Reichlin, necessaria a meglio identificare il clima vissuto da Rossi durante gli anni settanta.

Fonti documentali
Nuova sede del Bonnefanten Museum a Maastricht BM

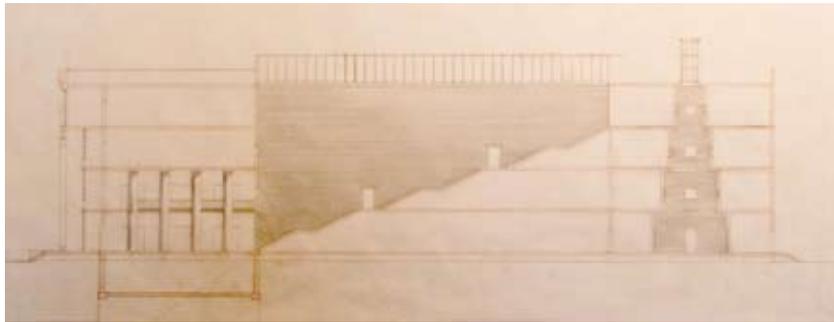
Sezione BM

Nuova sede del Bonnefanten Museum
a Maastricht, 1990

Canadian Centre for Architecture (CCA)

Montréal

Collocazione: AP142.S1.D175

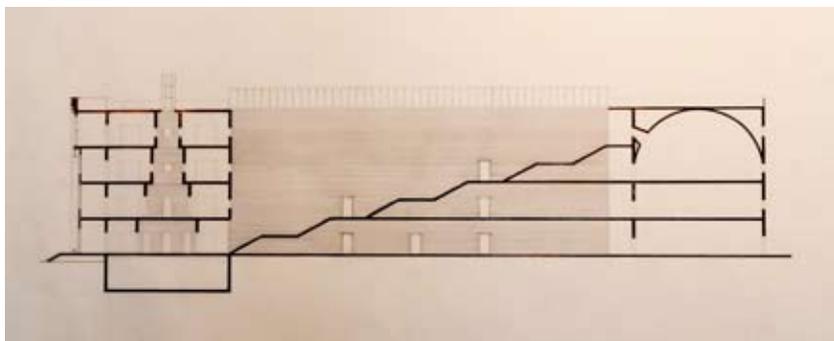


BM

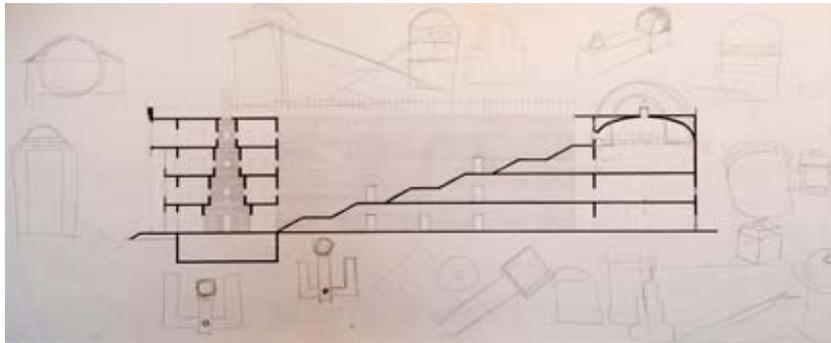
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



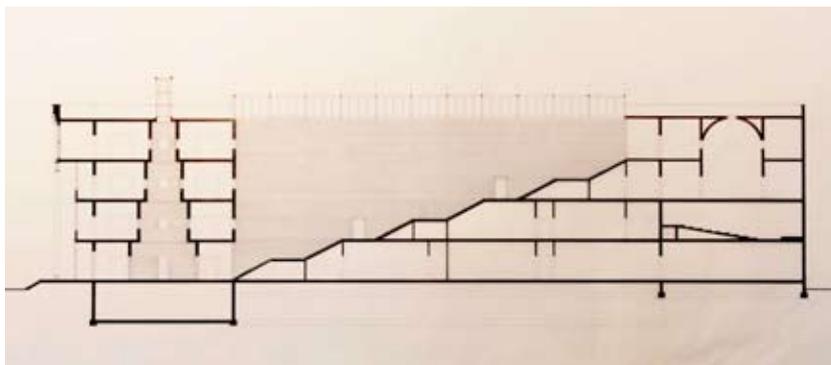
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



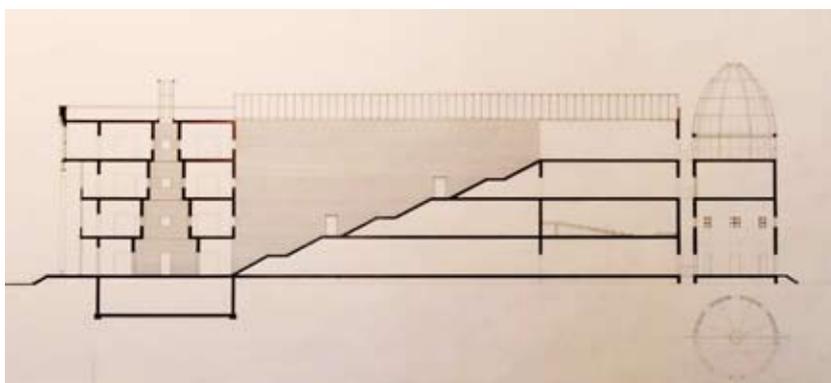
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

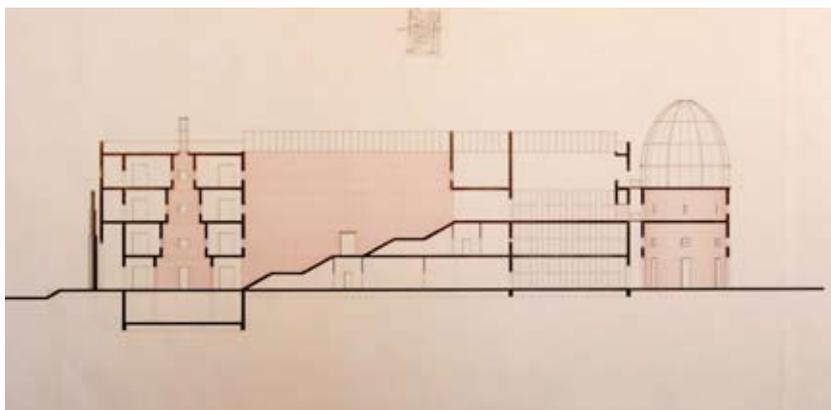


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

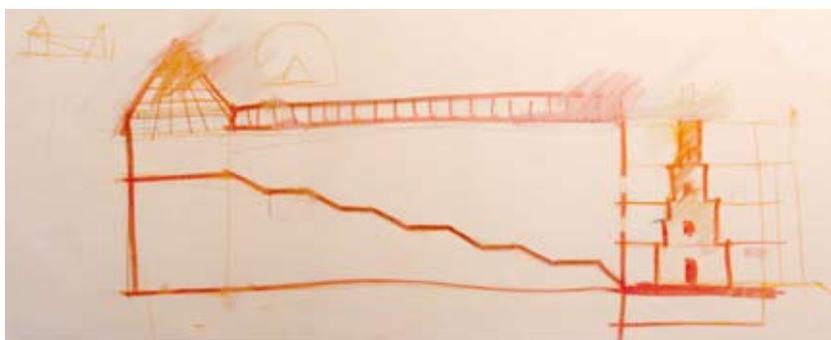


BM

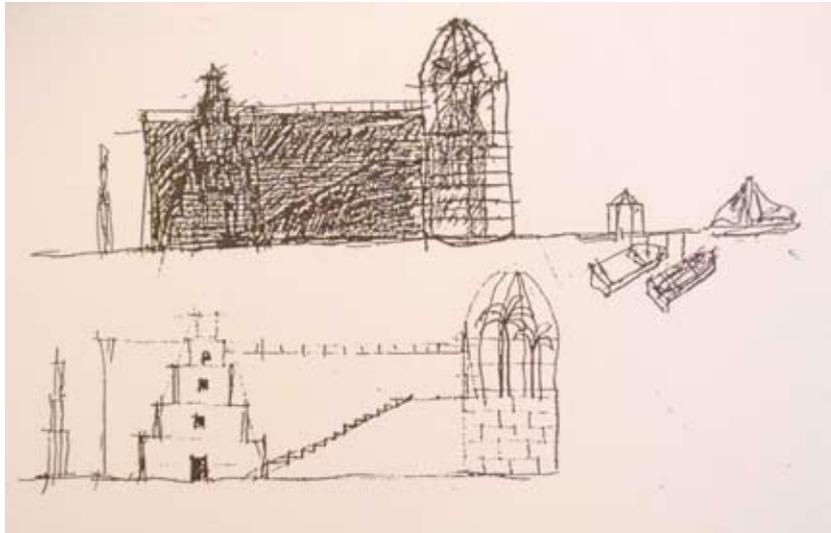
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

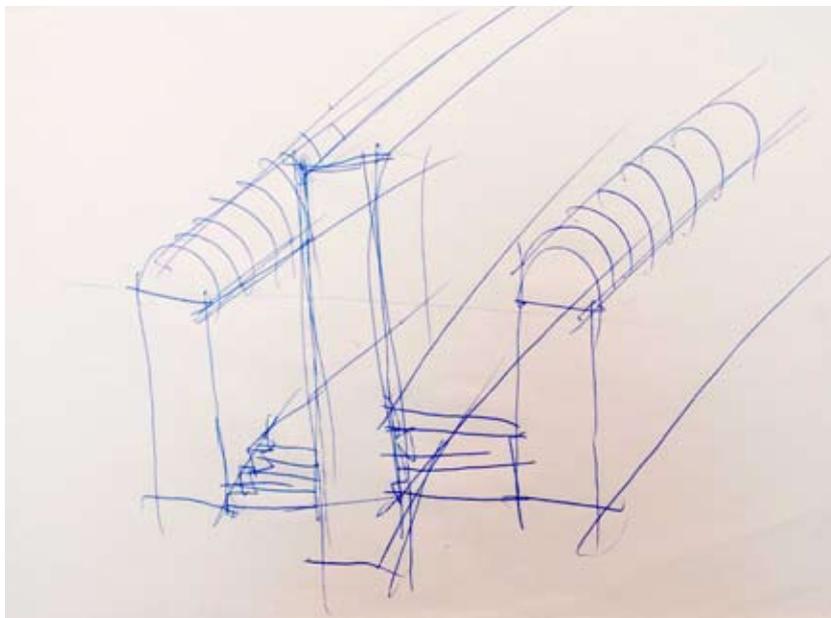


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



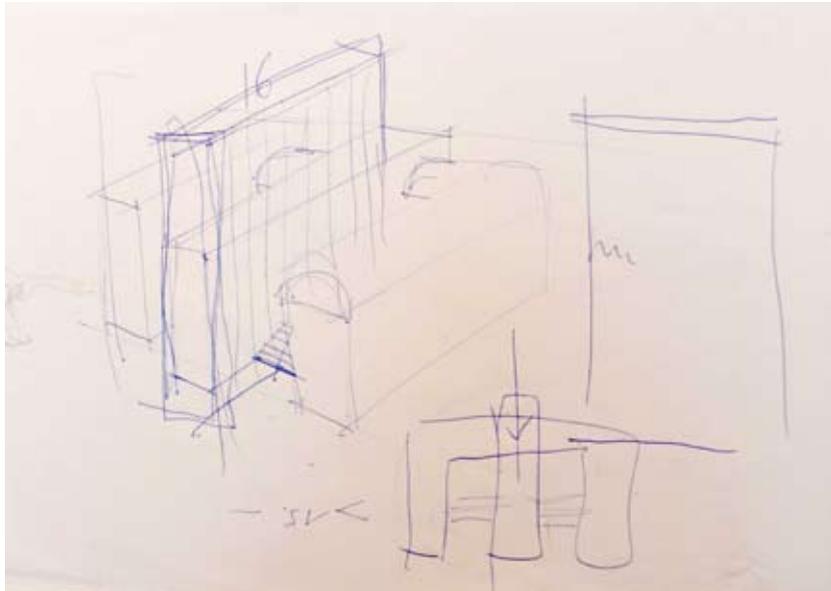
Tipo di documento: disegno su carta

Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



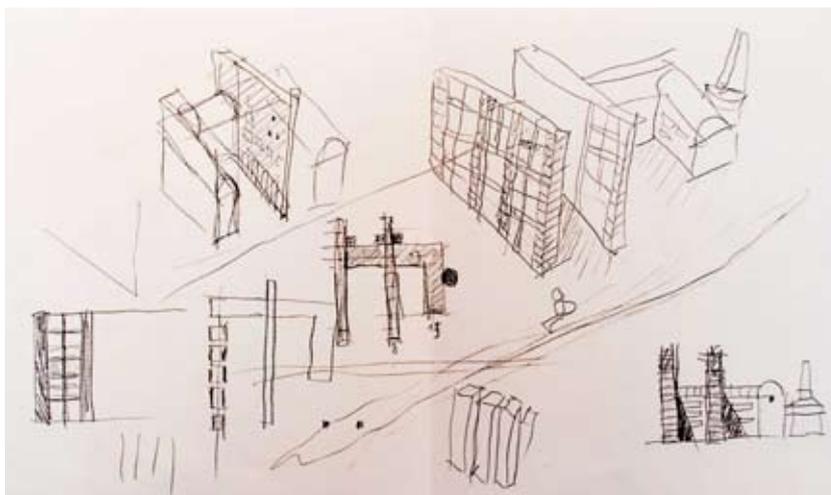
Tipo di documento: disegno su carta

Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

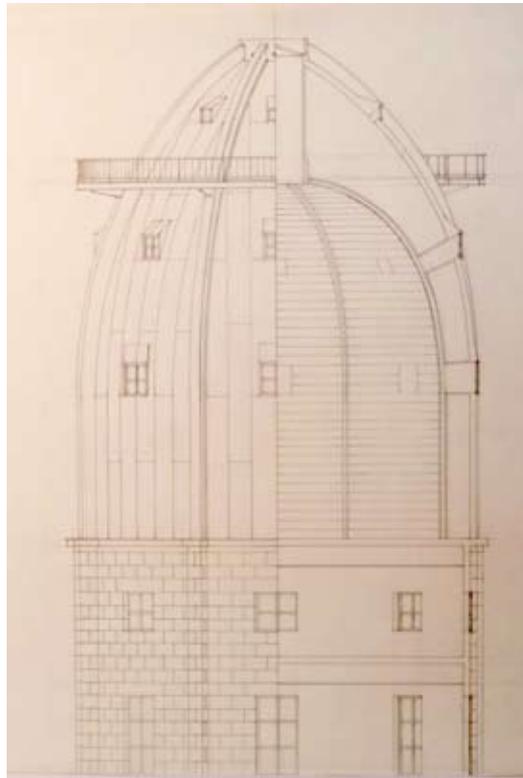


BM

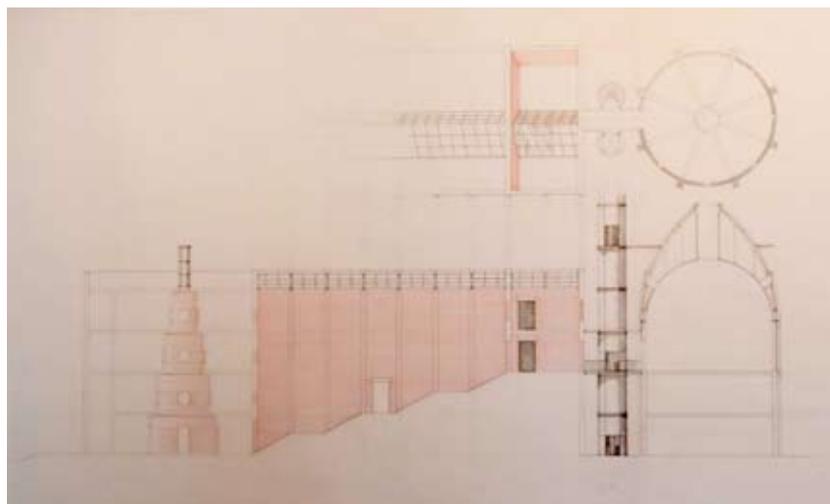
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA),
Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

	Fonti documentali	
Concorso per il laboratorio internazionale “Napoli Sotterranea”		NS

Sezione NS

Concorso per il laboratorio internazionale

“Napoli Sotterranea”, 1988

Canadian Centre for Architecture (CCA)

Montréal

Collocazione: AP142.S1.D136

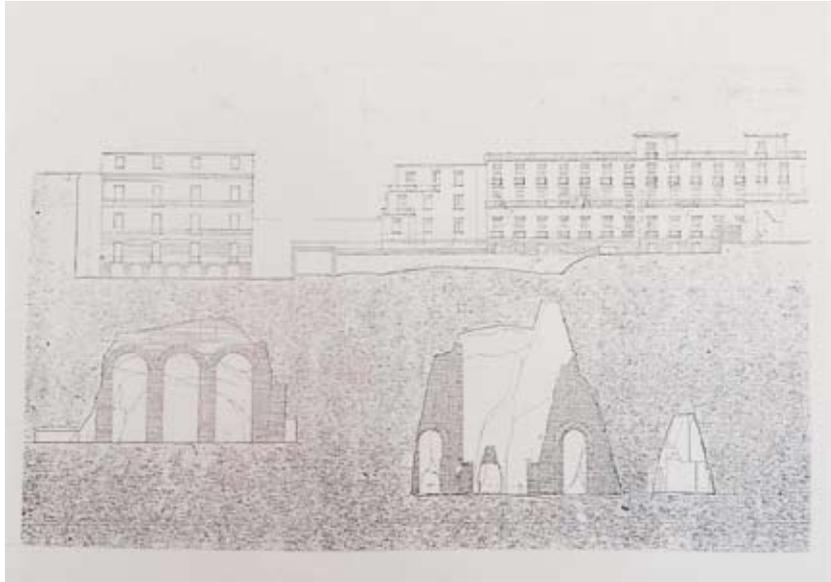


NS

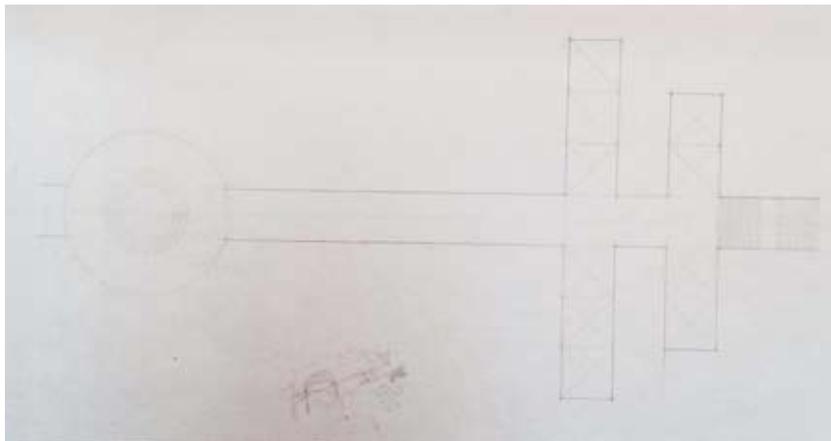
Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



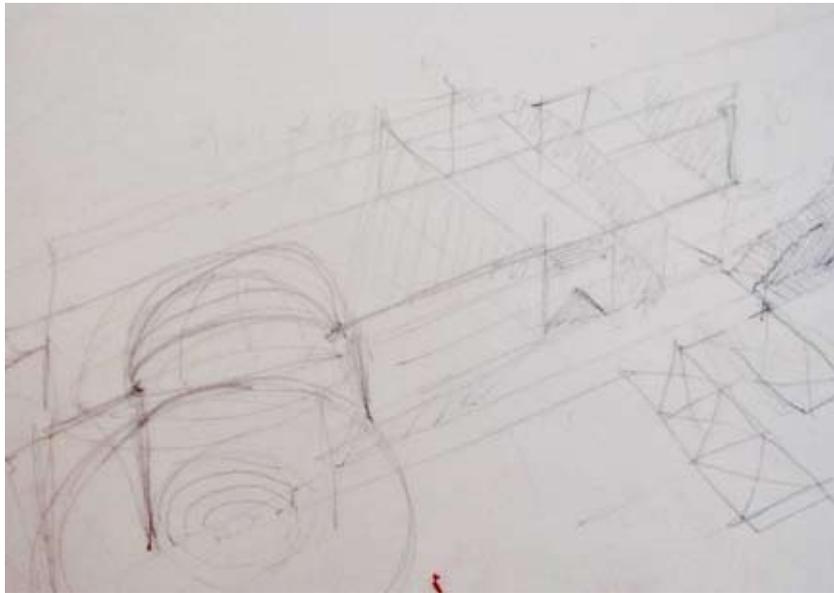
Tipo di documento: fotografia aerea
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: fotocopia su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

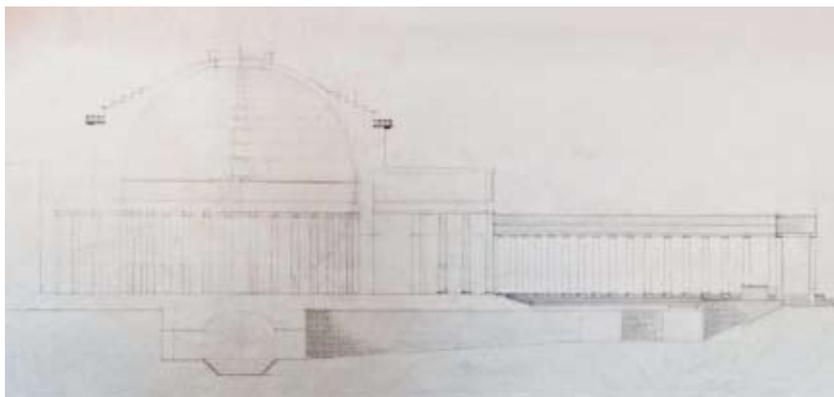


Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

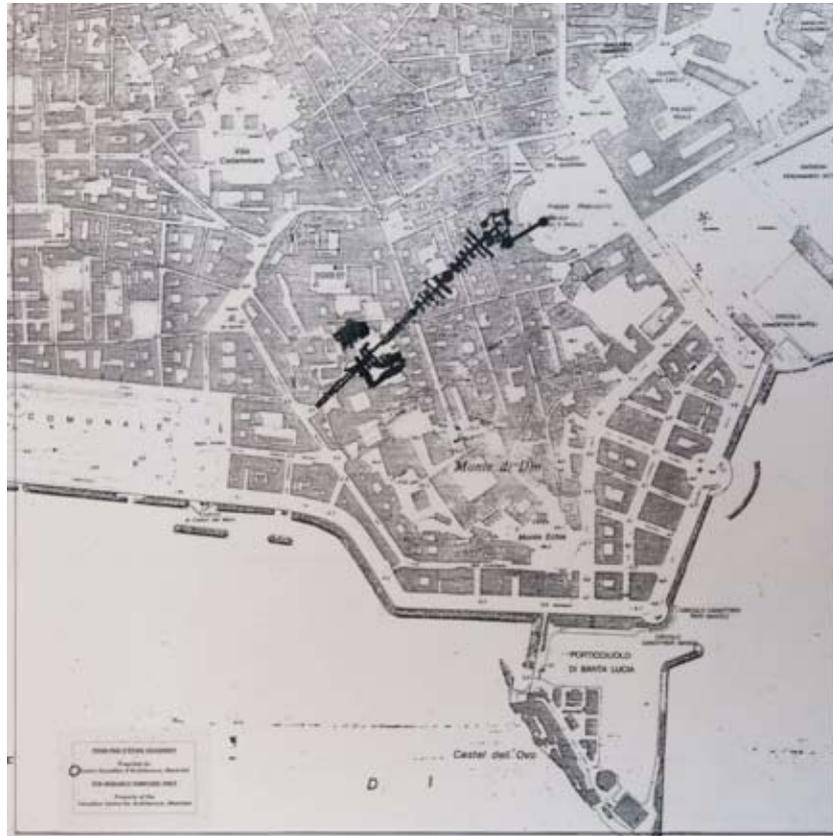


NS

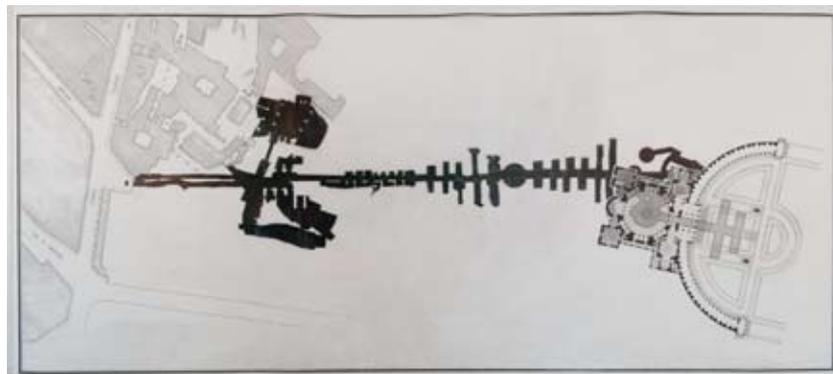
Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

	Fonti documentali	
Progetto di concorso per un palazzo amministrativo della regione a Trieste		PRT

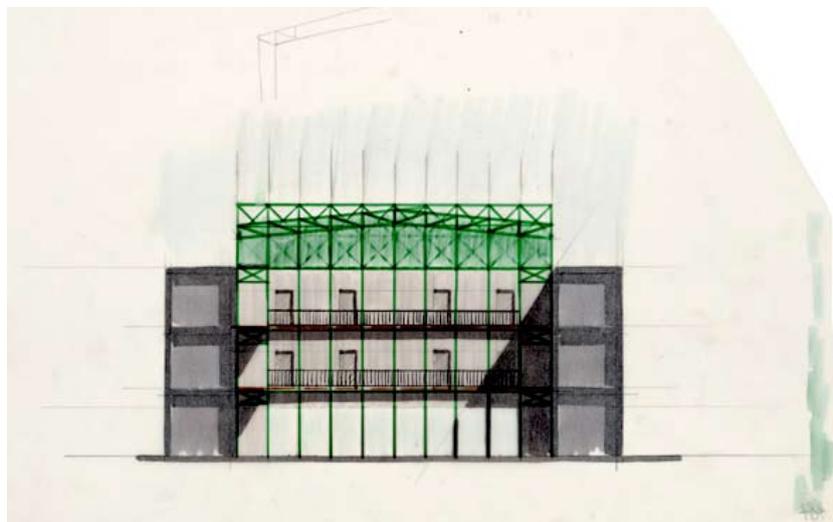
Sezione PRT

Progetto di concorso per un palazzo

amministrativo della regione a Trieste, 1974

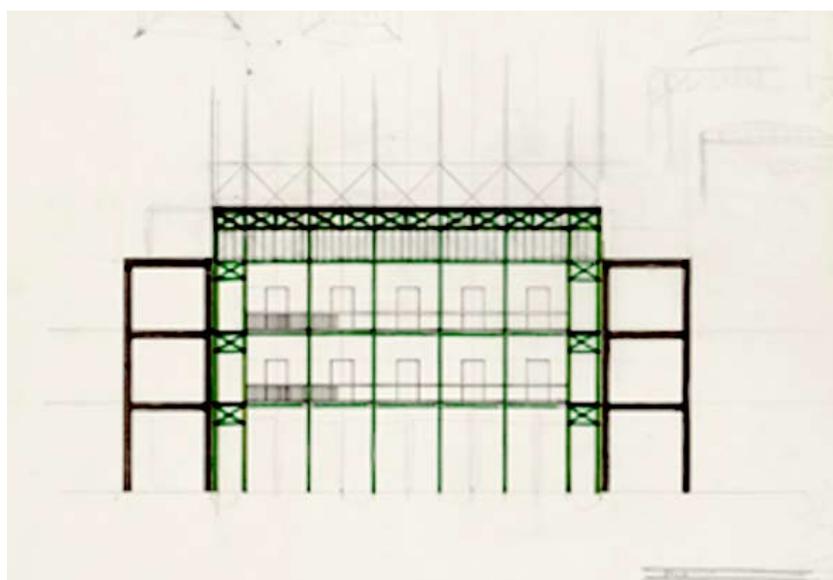
Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma

Collocazione: AR-PRO/015

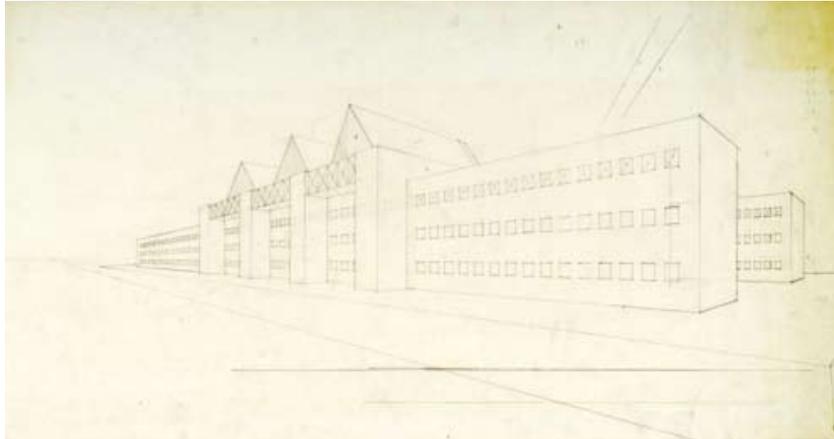


PRT

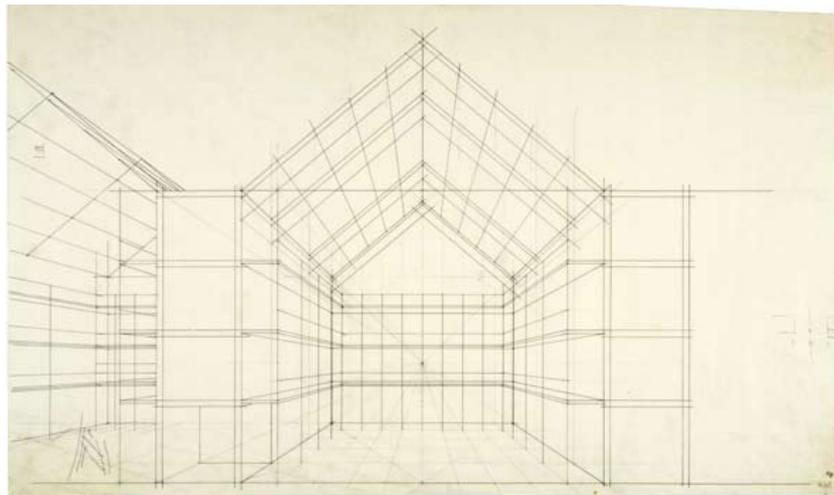
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma



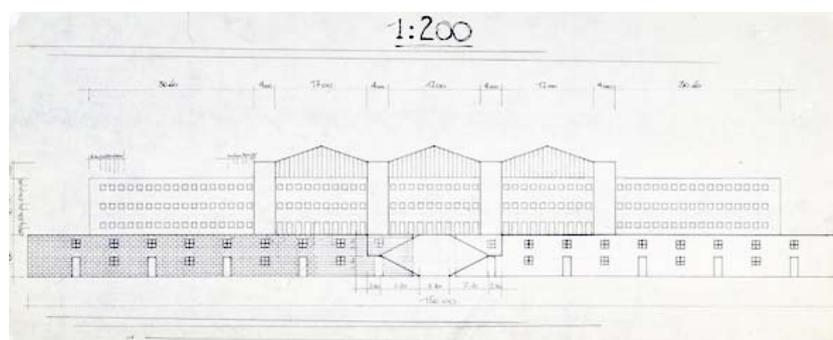
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma



Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma

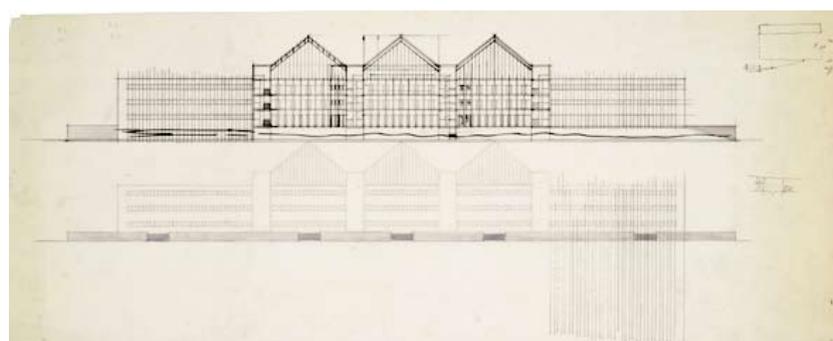


Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma

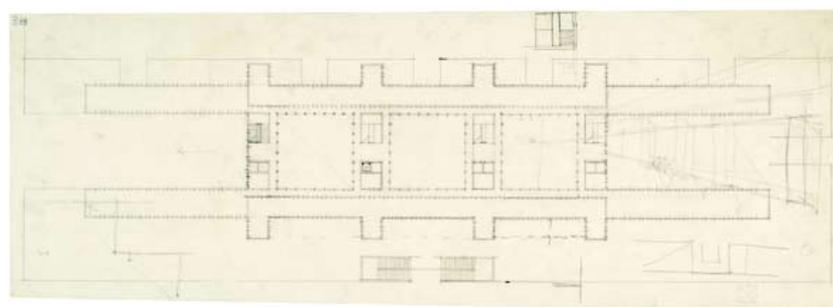


PRT

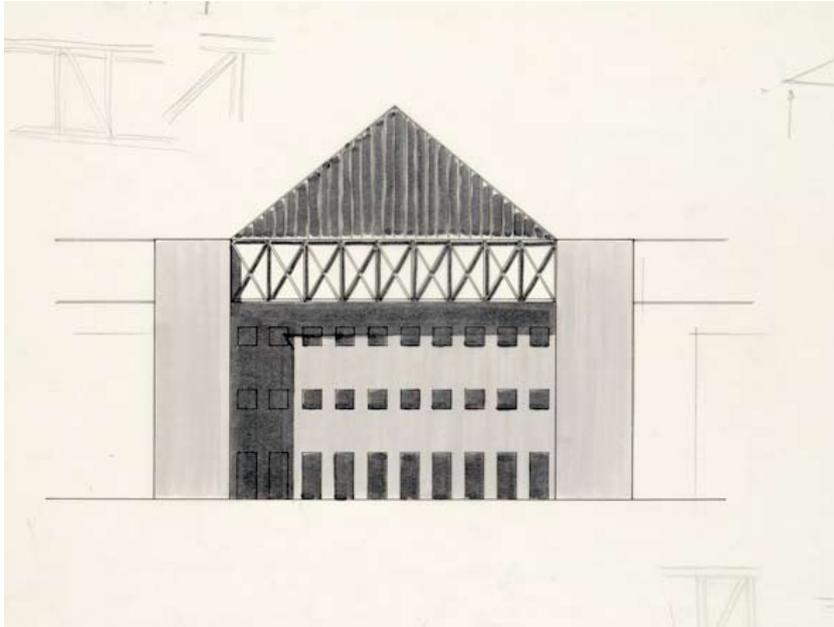
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma



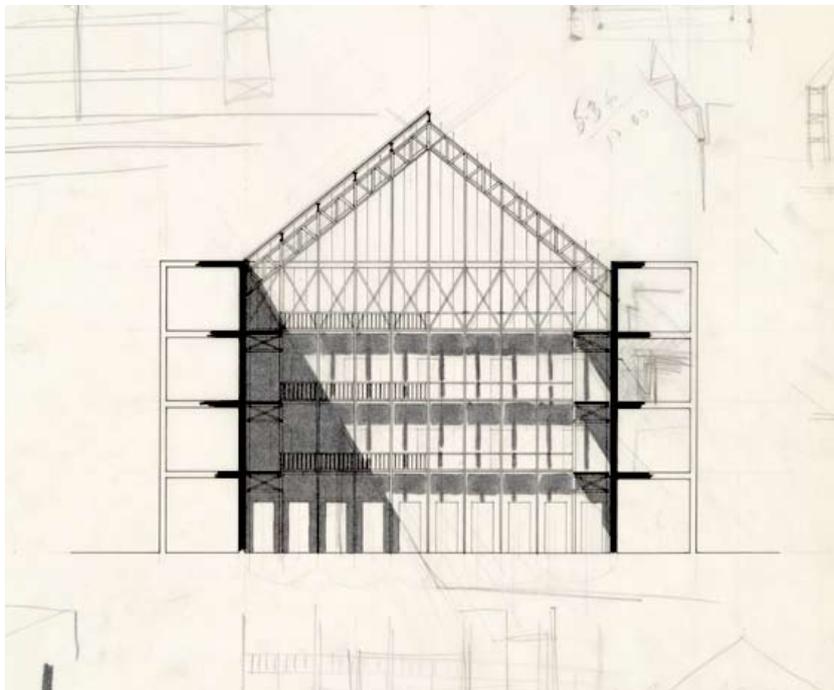
Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma



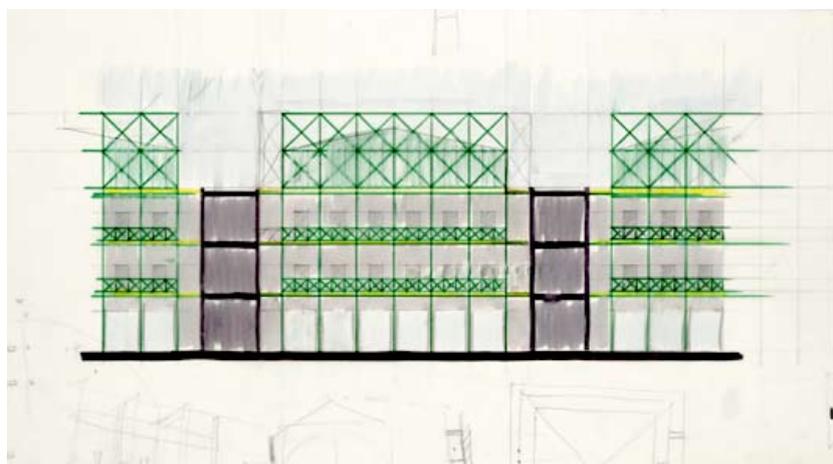
Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma



Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma

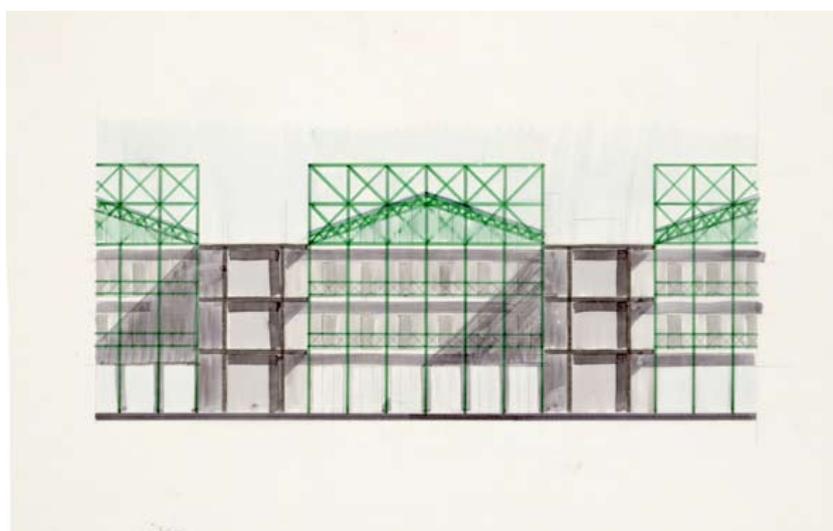


Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma

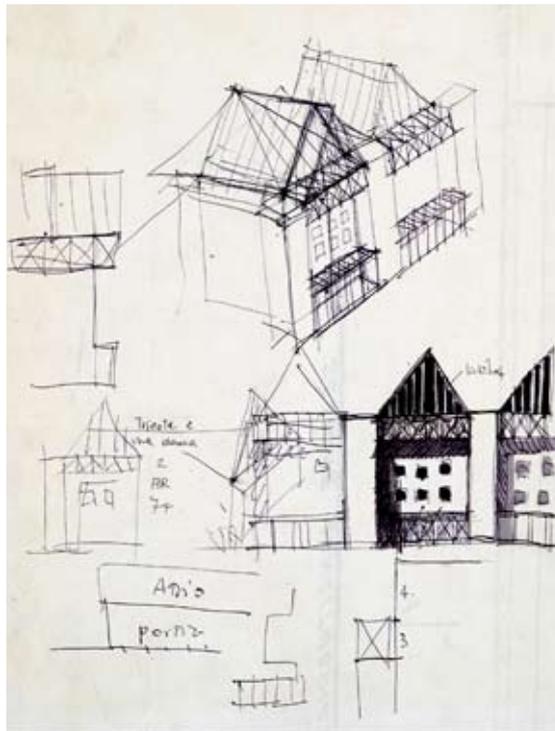


PRT

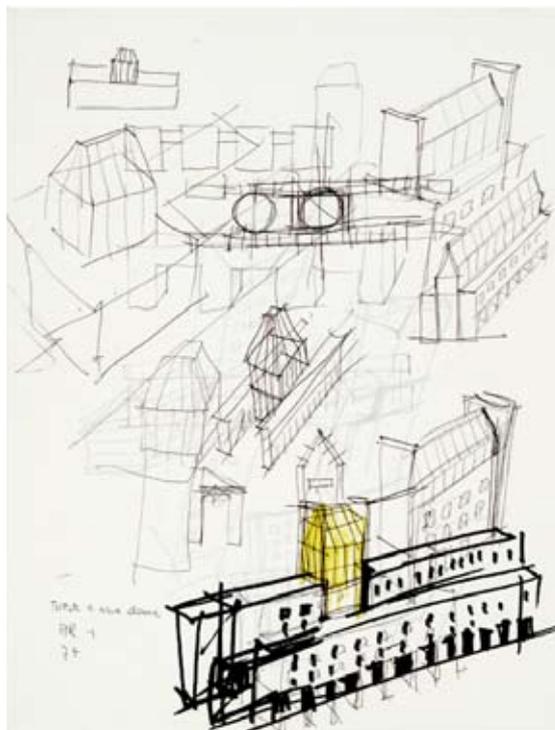
Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma



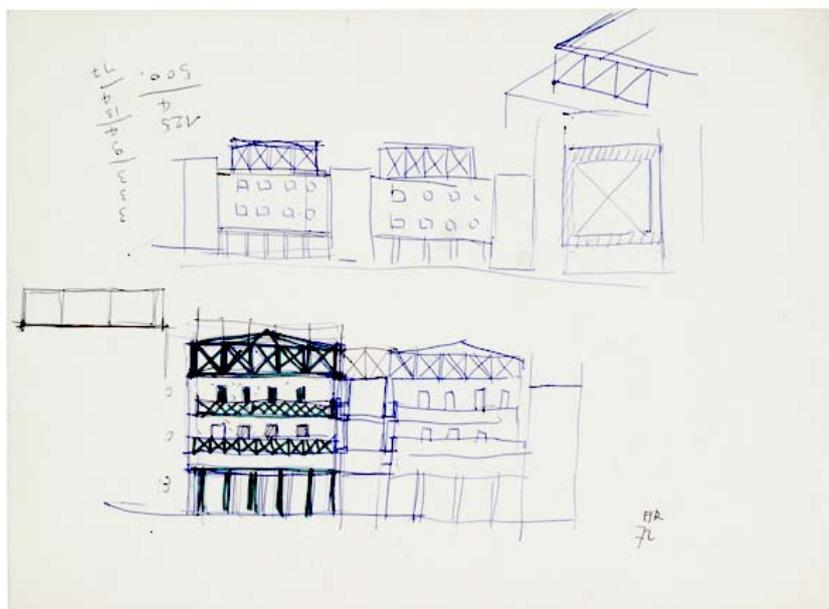
Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma



Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma

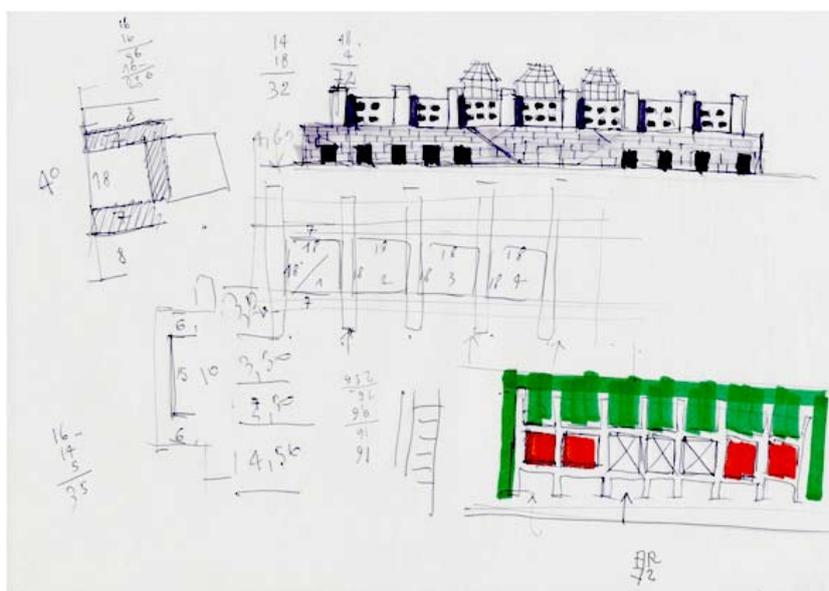


Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma

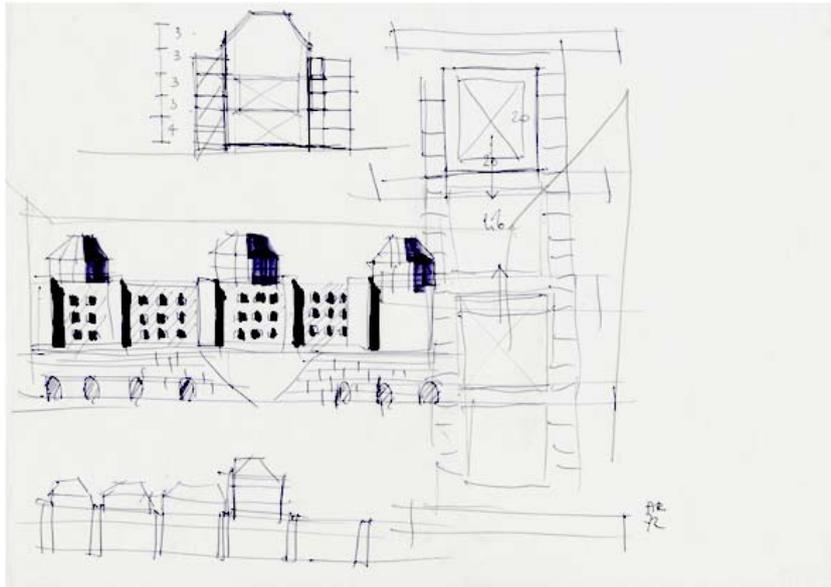


PRT

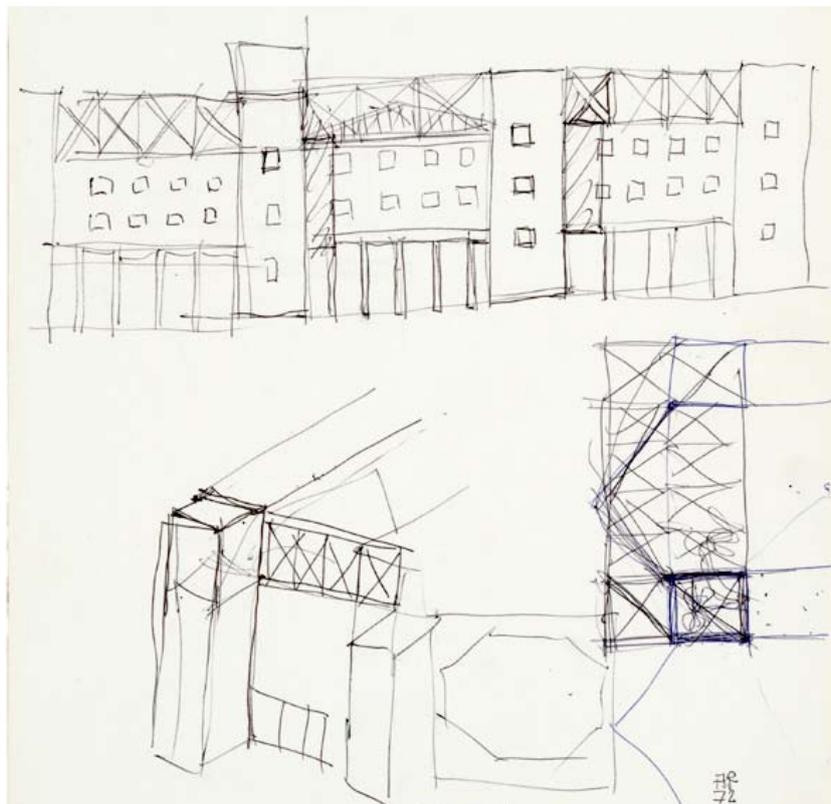
Tipo di documento: disegno su lucido
 Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma



Tipo di documento: disegno su lucido
 Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma



Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma



Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Archivio del Contemporaneo, MAXXI, Roma

Fonti documentali
Edifici pubblici, teatro e fontana nell'area Fontivegge a Perugia FP

Sezione FP

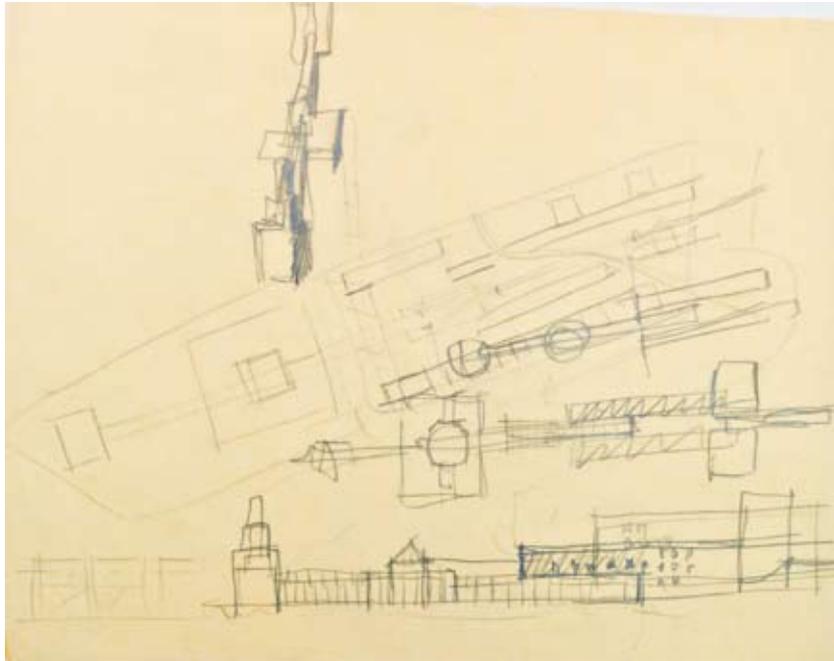
Edifici pubblici, teatro e fontana nell'area

Fontivegge a Perugia, 1982

Canadian Centre for Architecture (CCA)

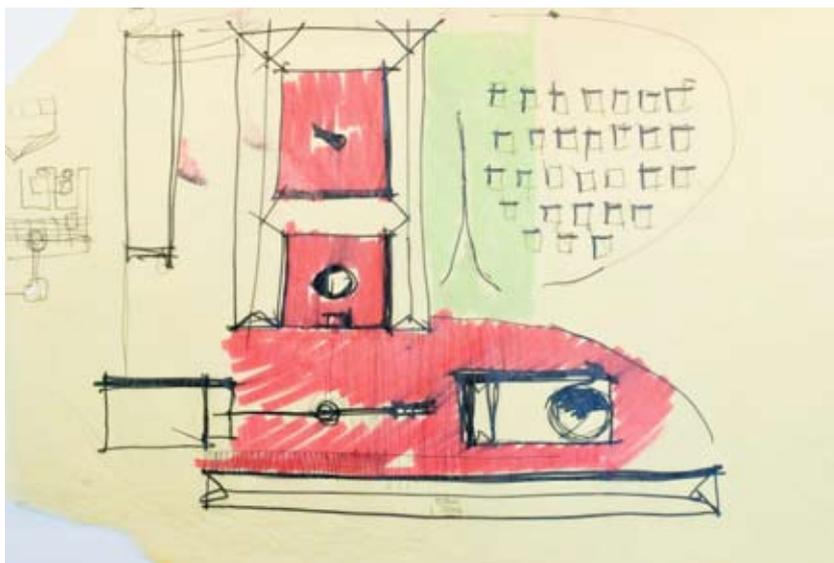
Montréal

Collocazione: AP142.S1.D86

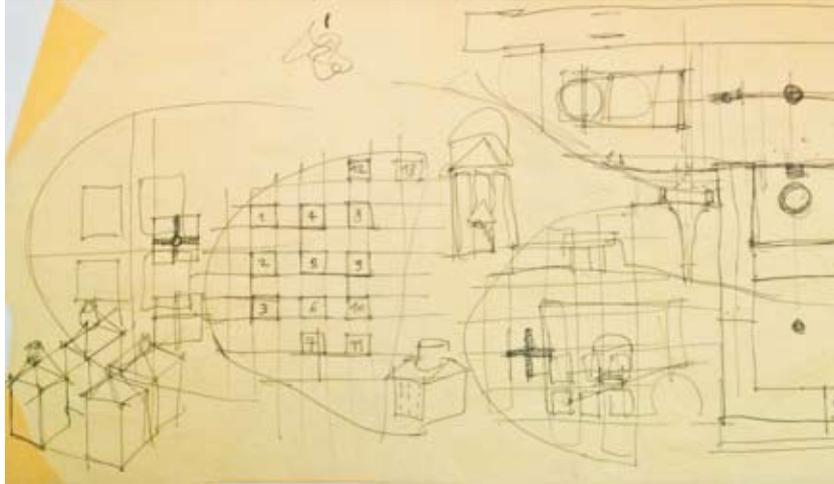


FP

Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



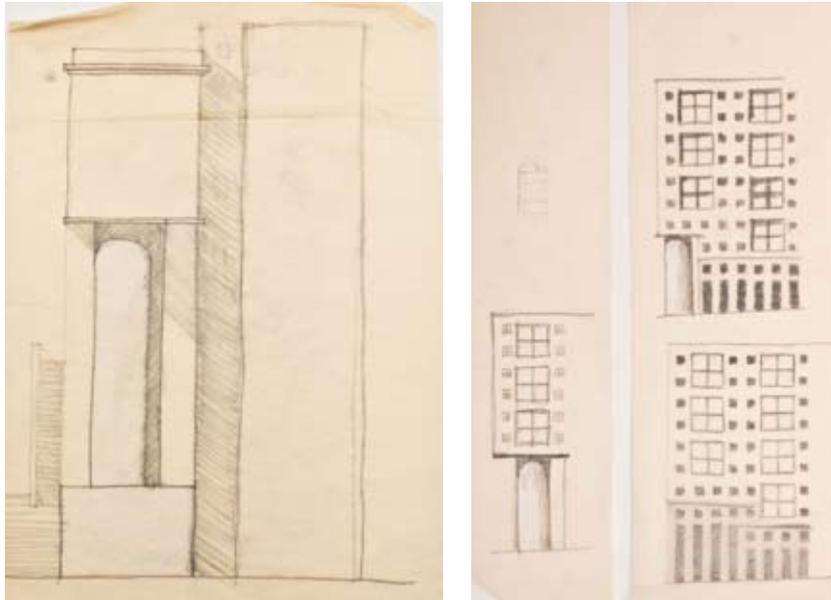
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

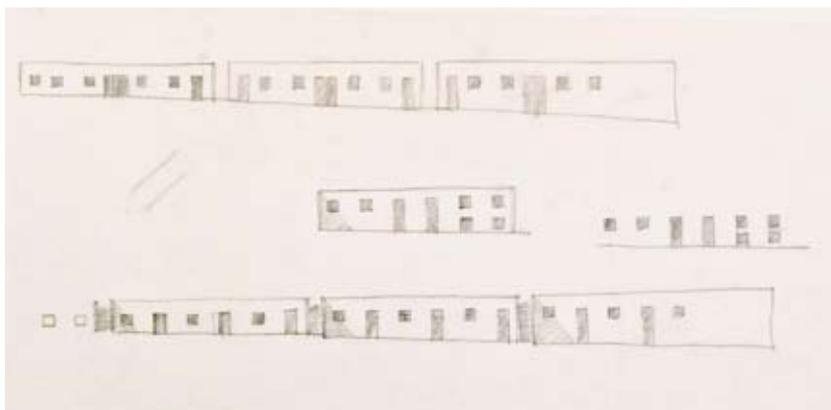


Tipo di documento: copia su lucido
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

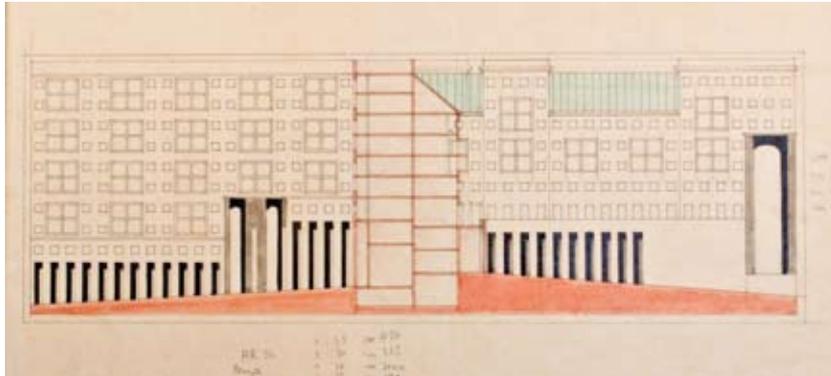


FP

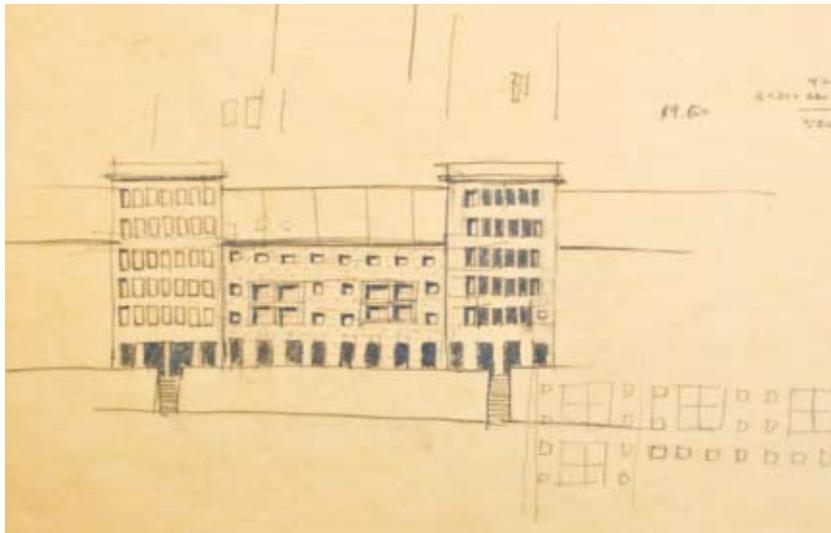
Tipo di documenti: disegni su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



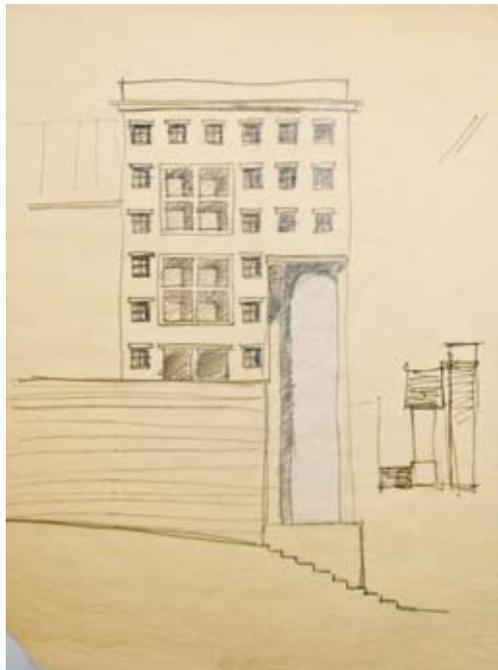
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

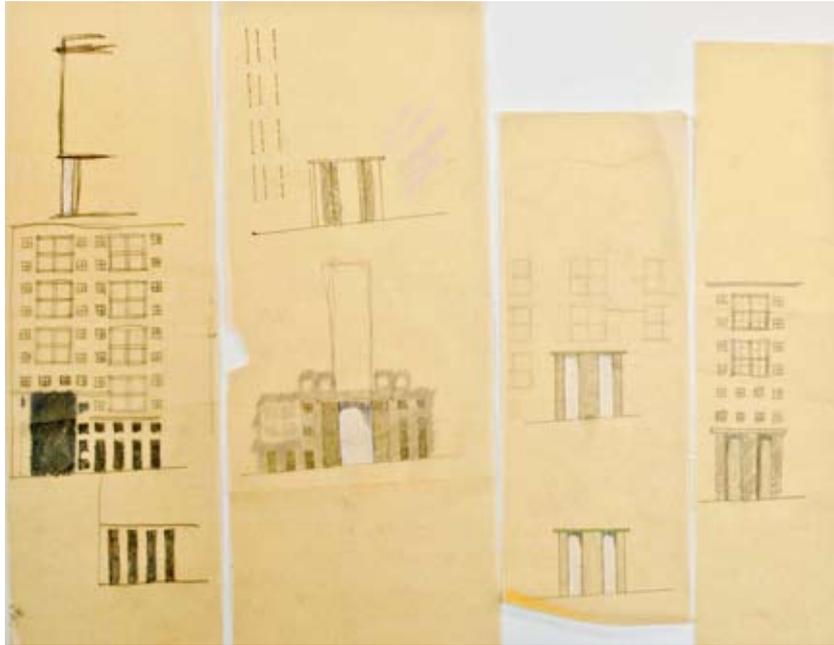


FP

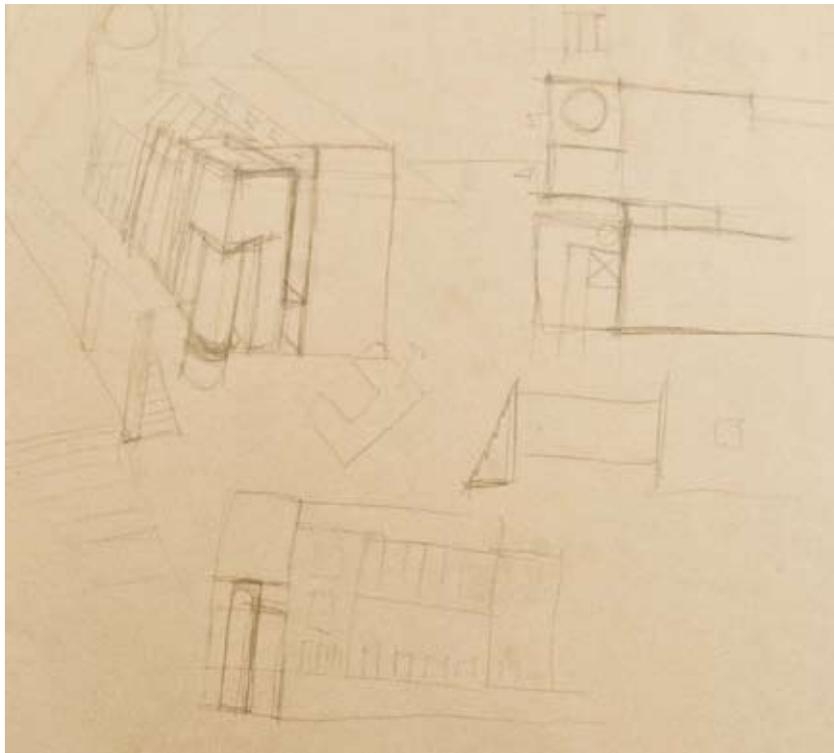
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



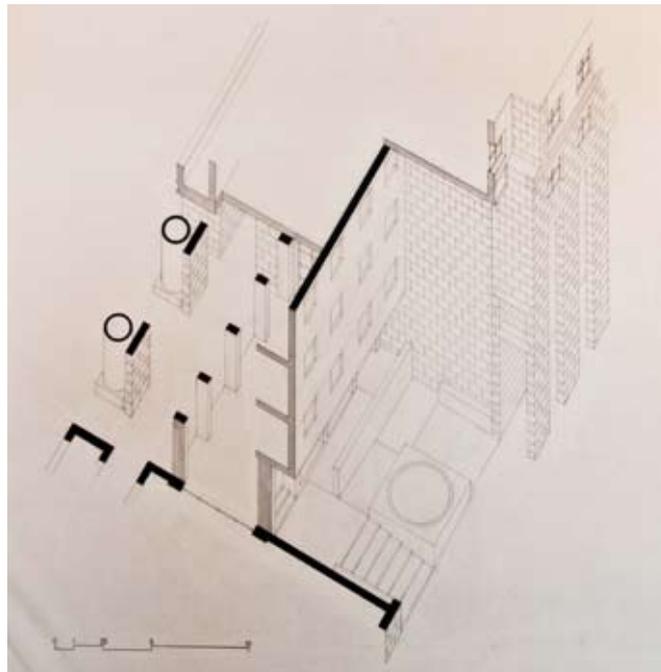
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

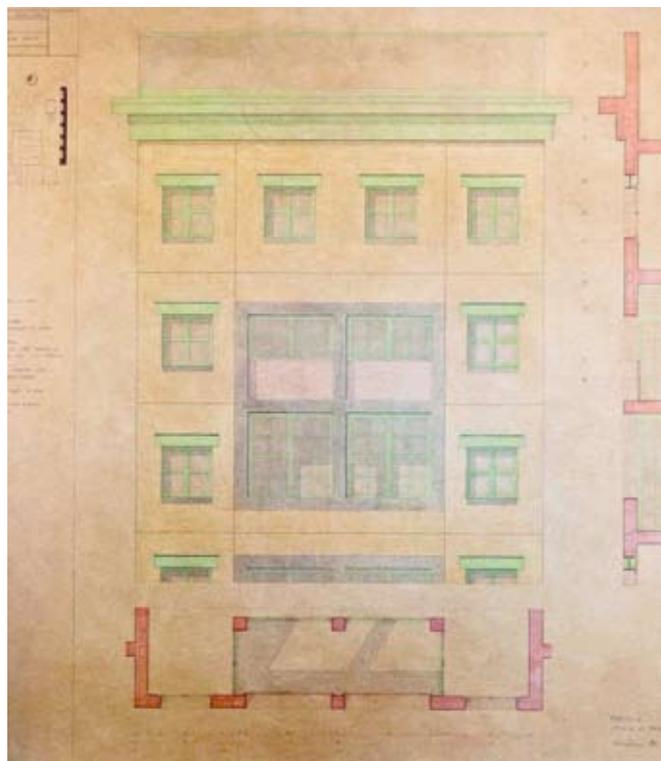


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

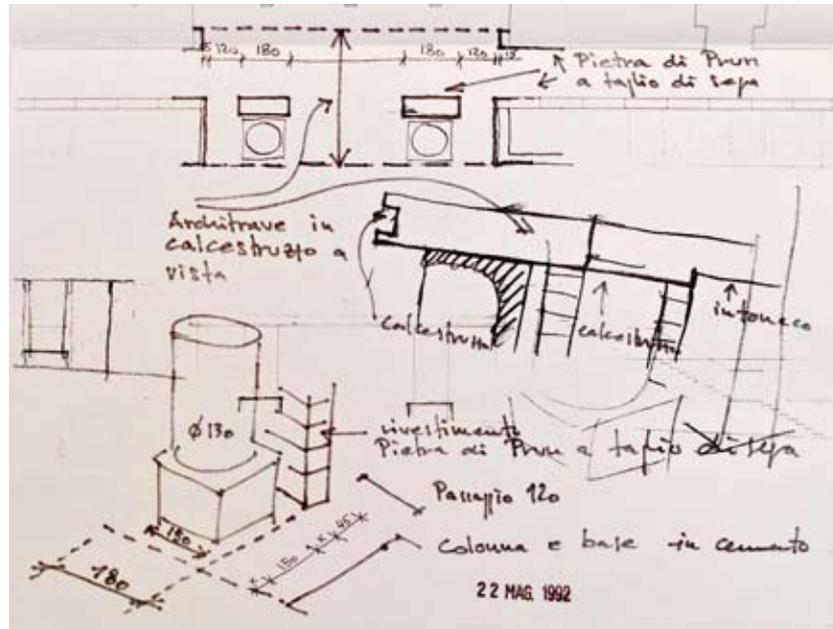


FP

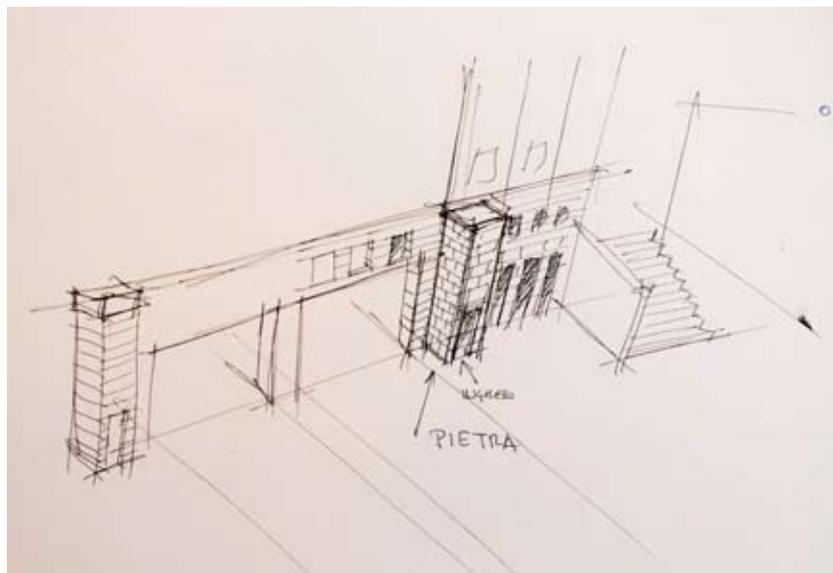
Tipo di documento: disegno su lucido
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



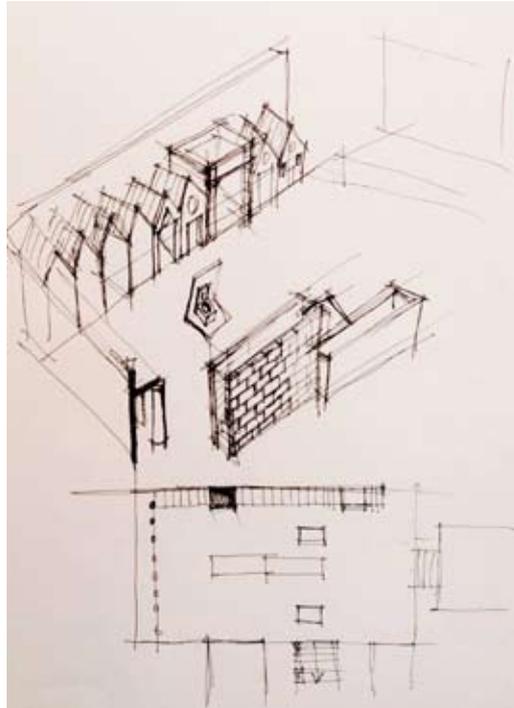
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

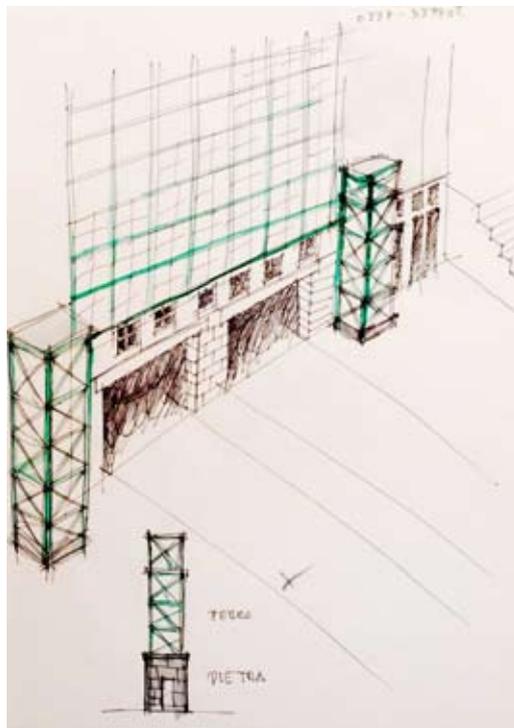


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

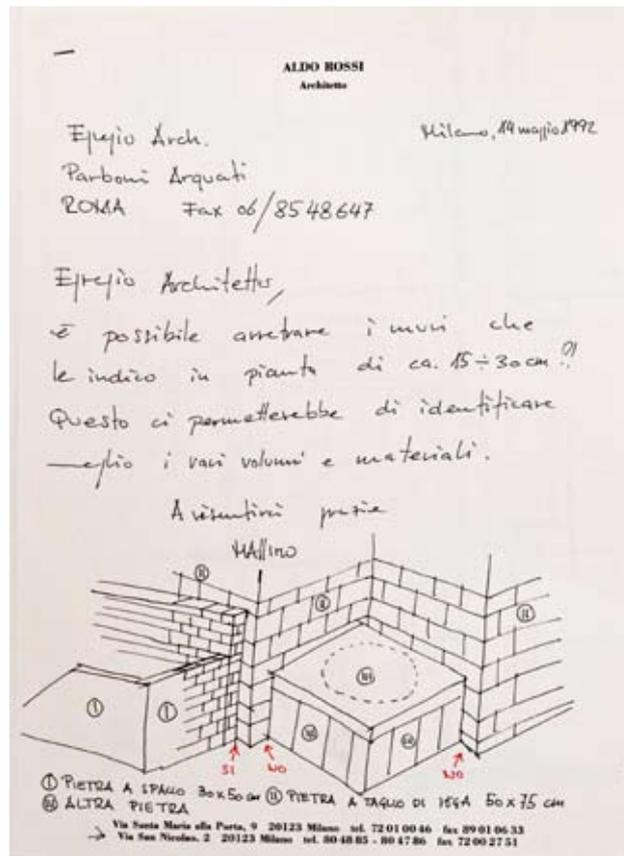


FP

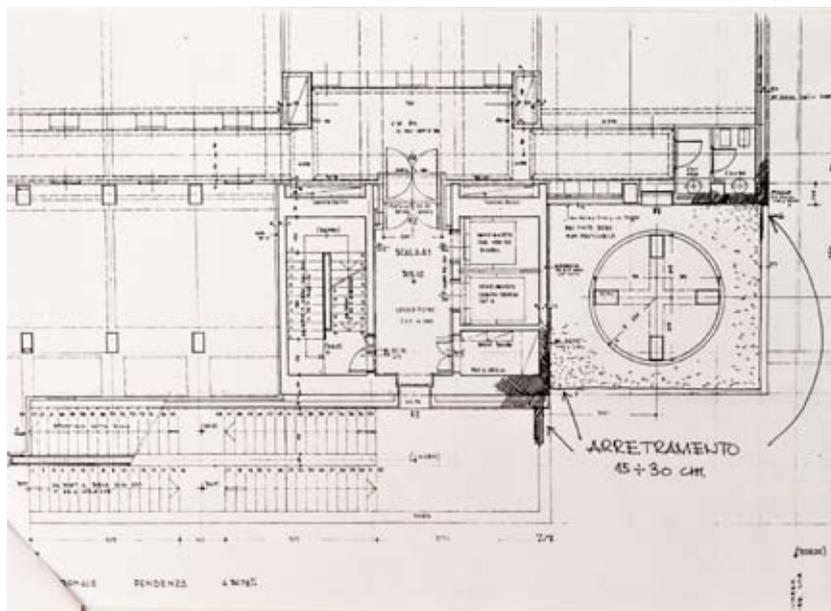
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

Fonti documentali
Complesso alberghiero e ristorante “Il Palazzo” a Fukuoka PF

Sezione PF

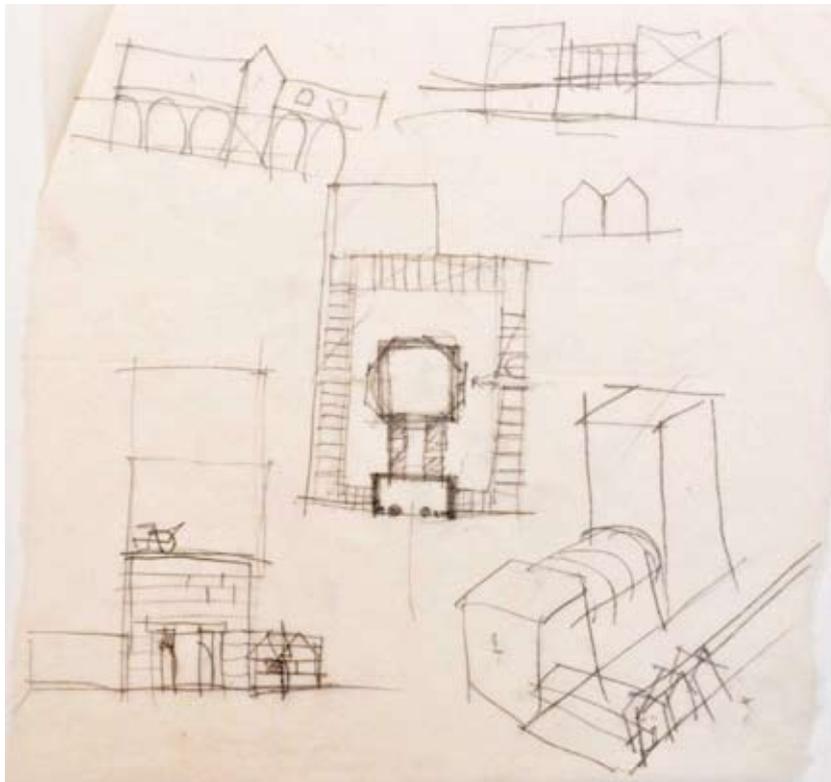
Complesso alberghiero e ristorante

“Il Palazzo” a Fukuoka, 1987

Canadian Centre for Architecture

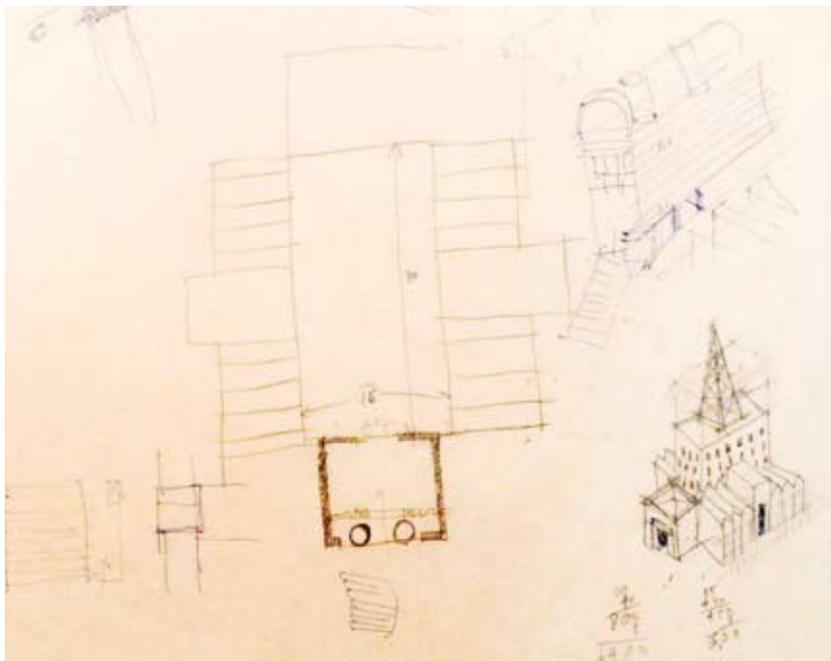
(CCA) Montréal

Collocazione: AP142.S1.D102

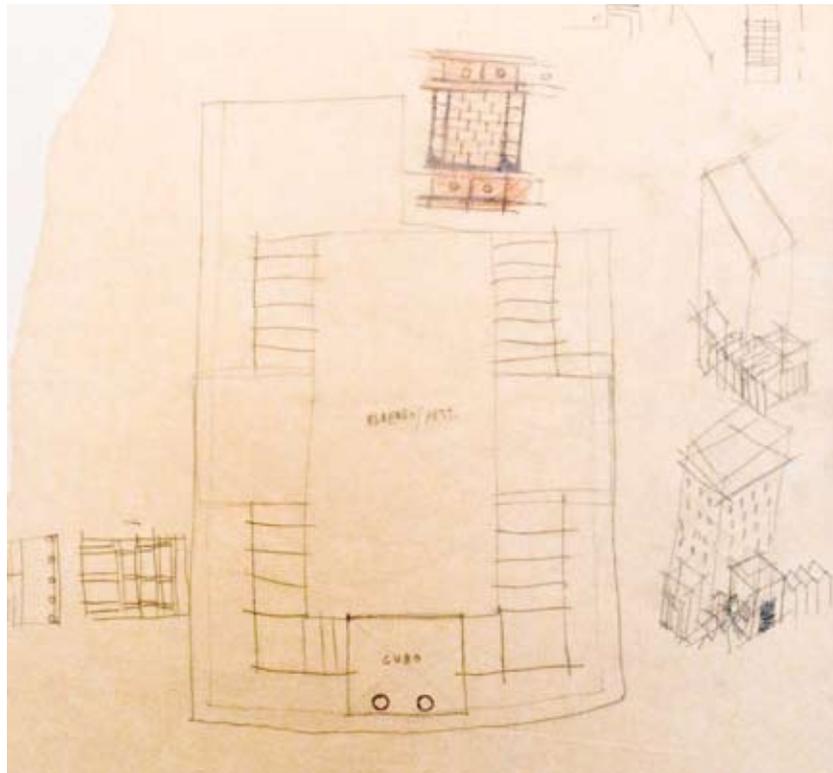


PF

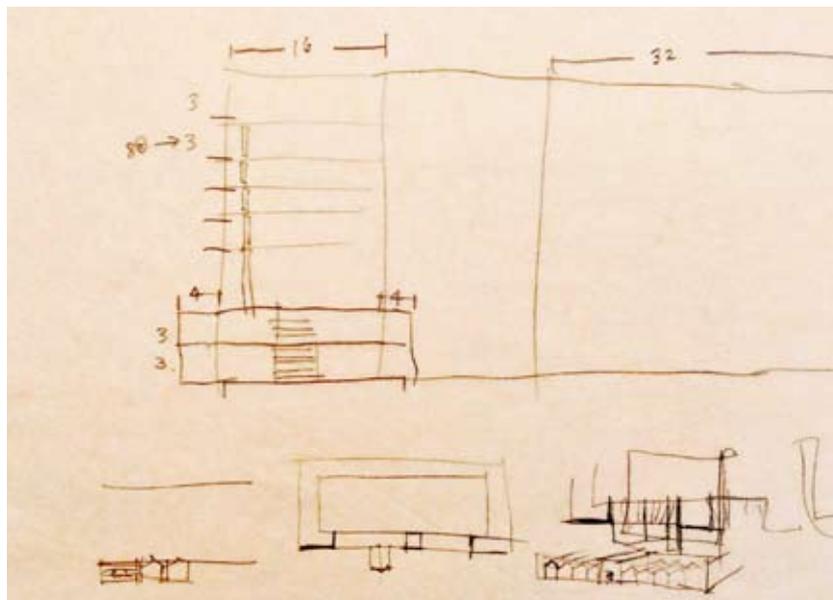
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



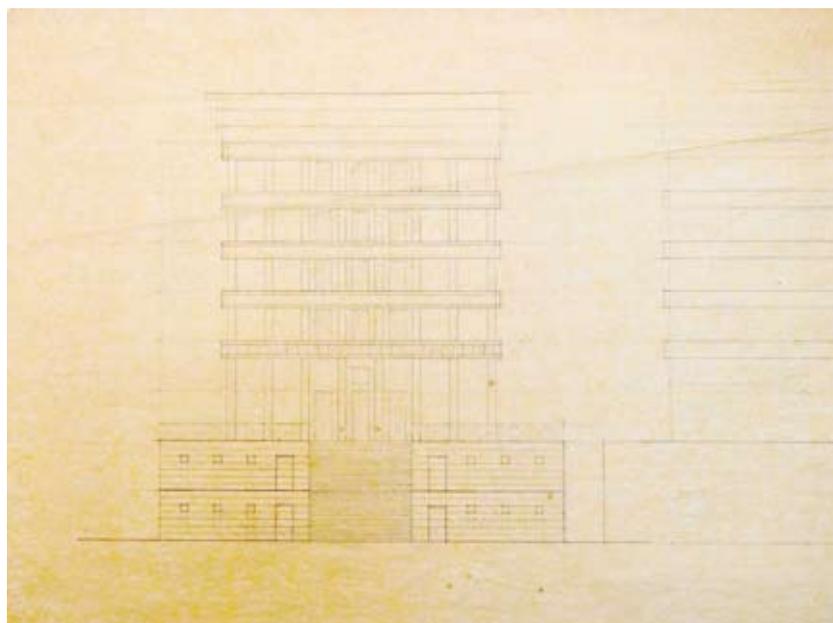
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

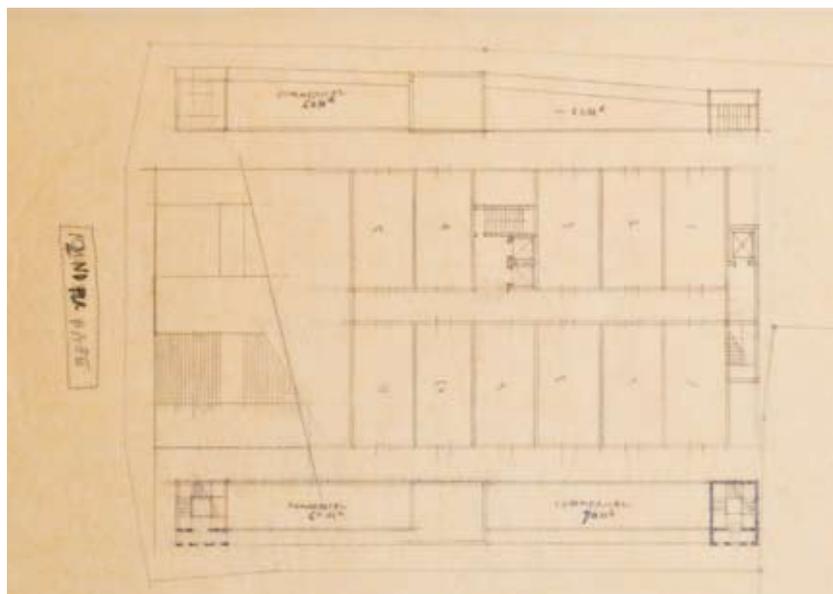


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

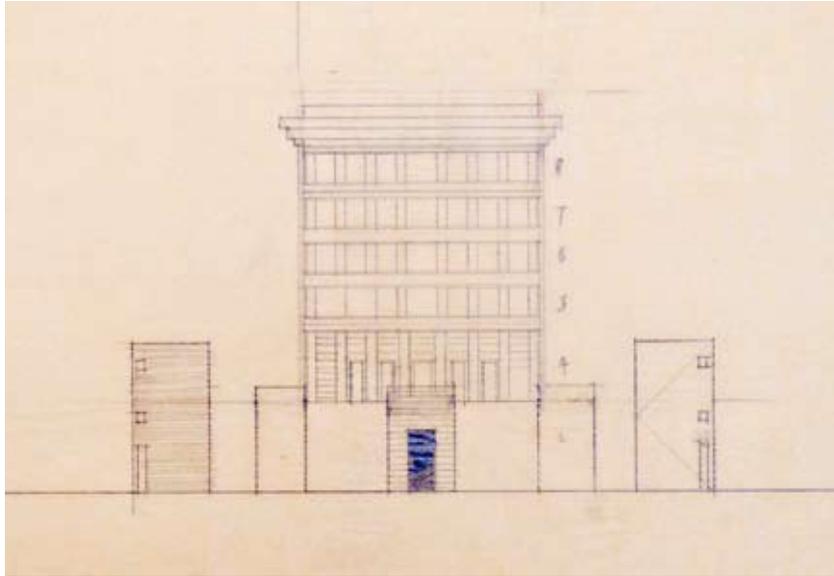


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

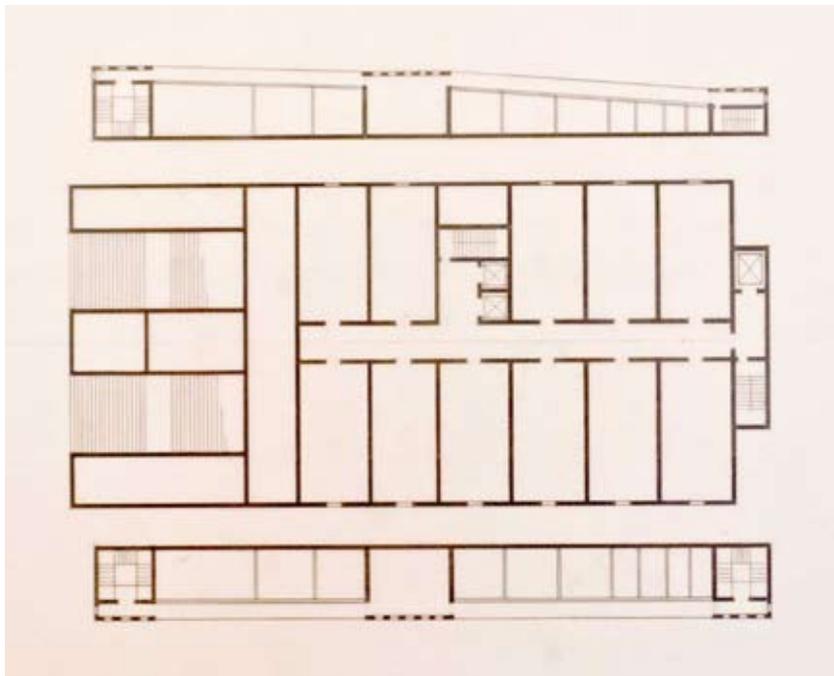
PF



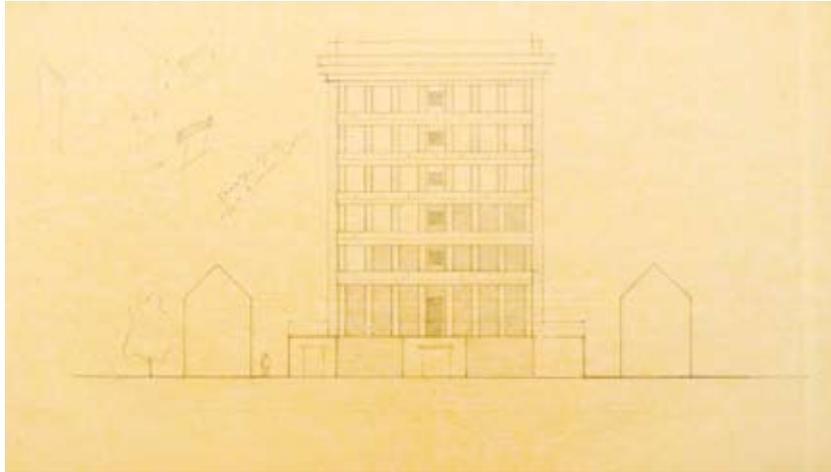
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

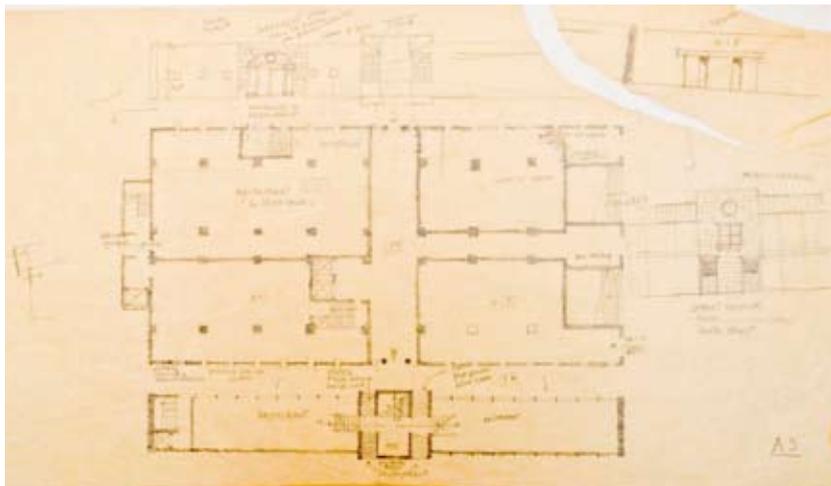


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

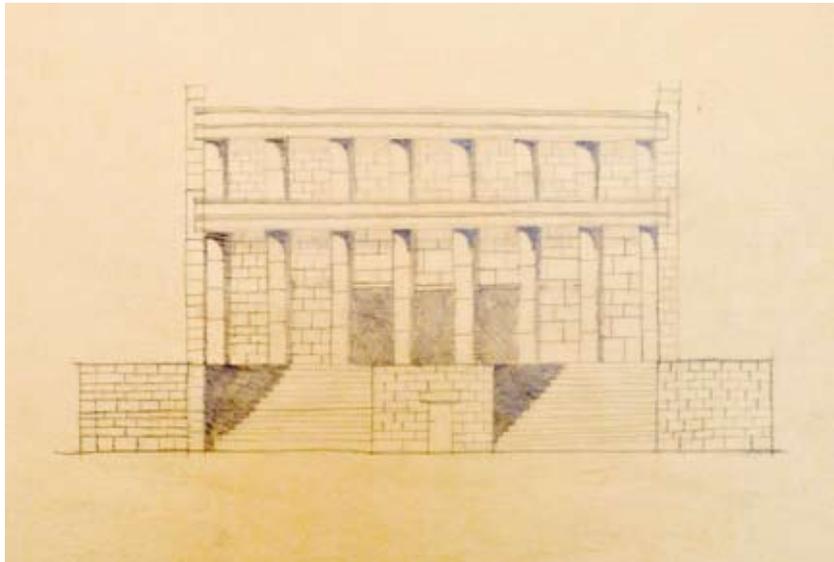
PF



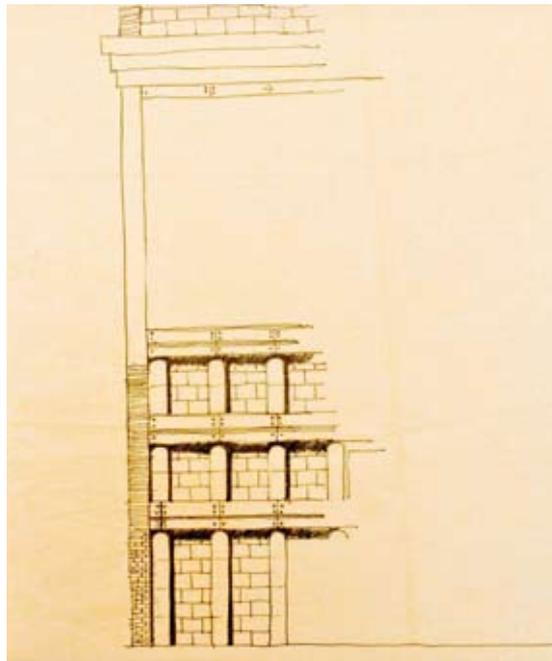
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

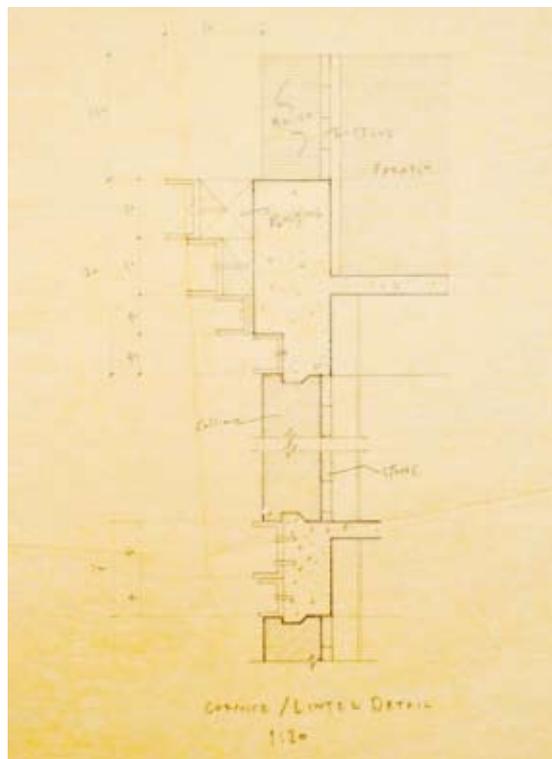


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

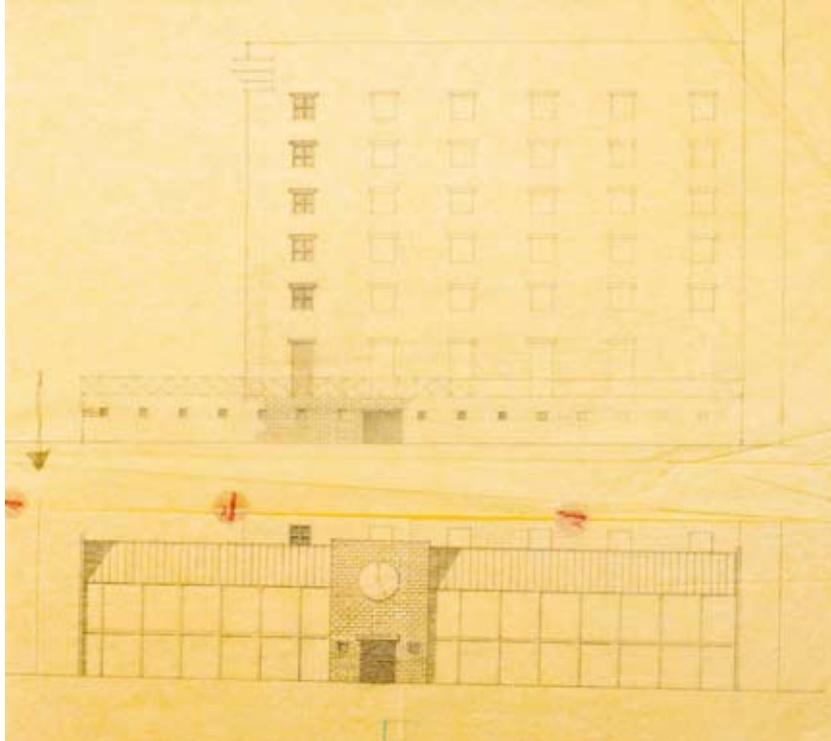


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

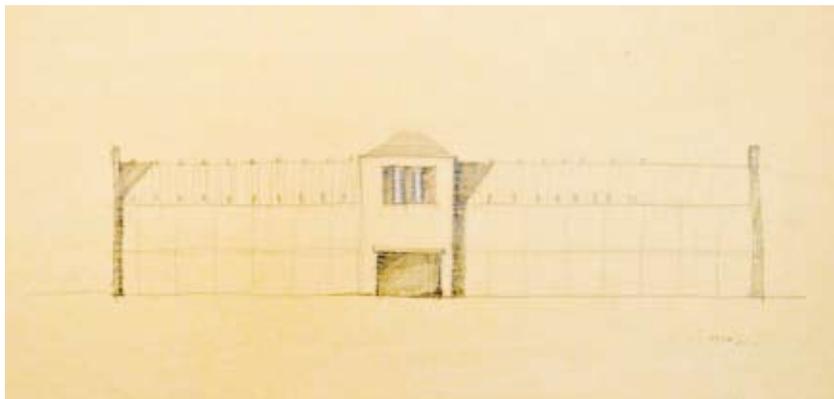
PF



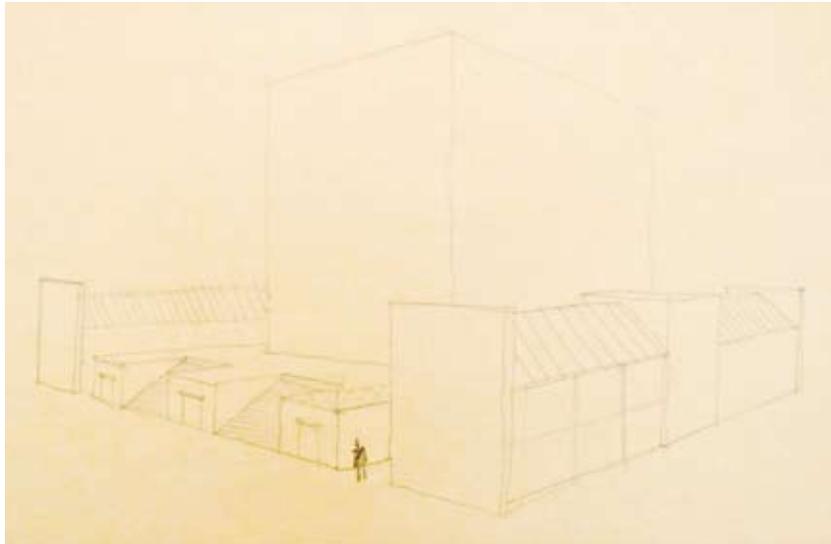
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

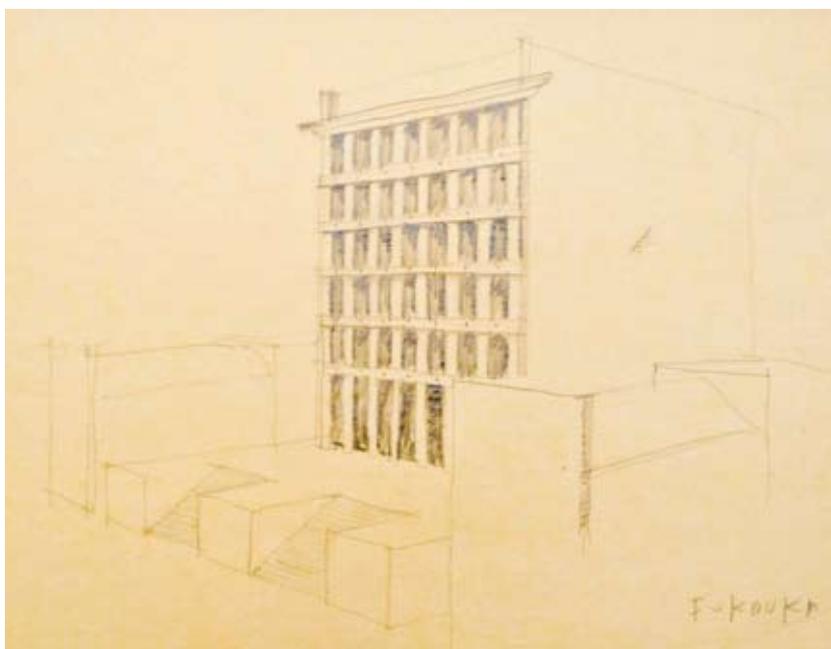


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

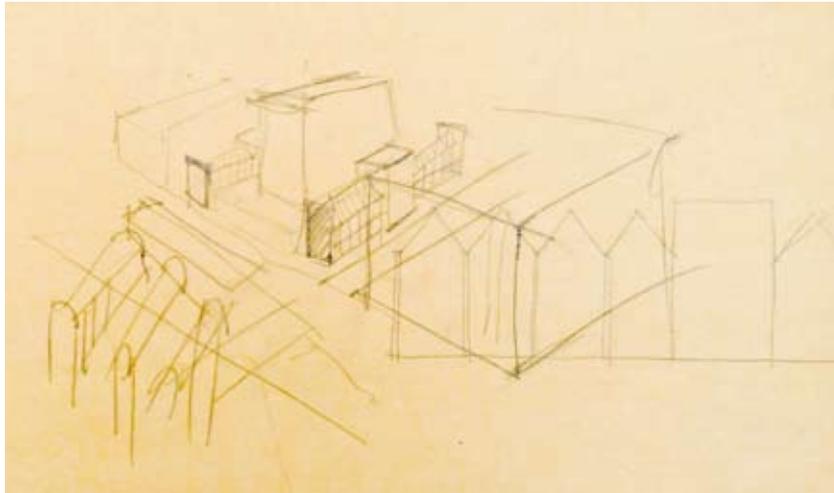


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

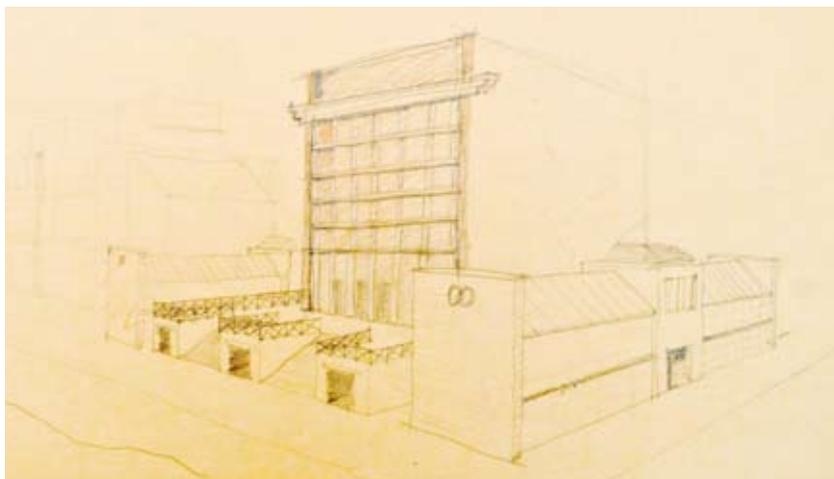
PF



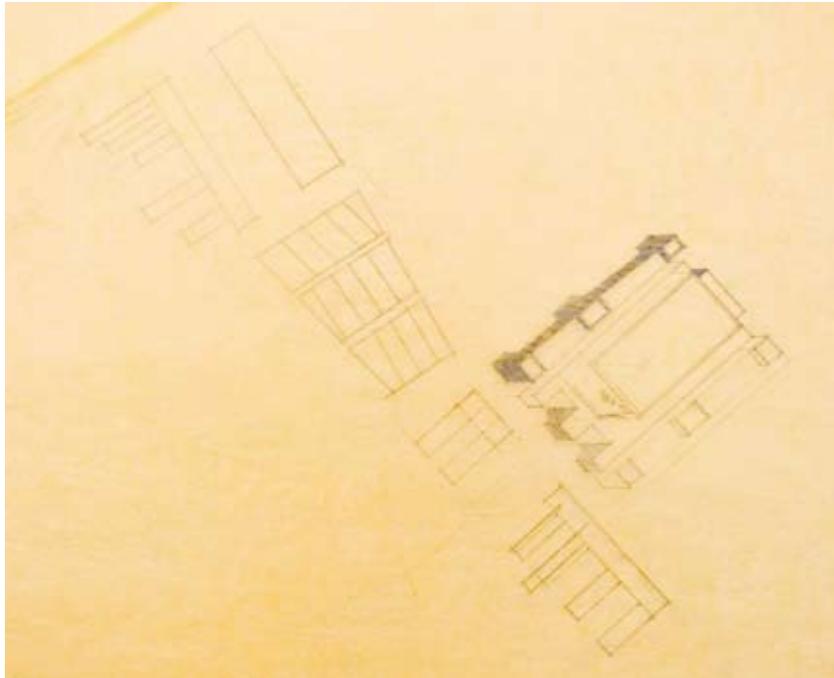
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

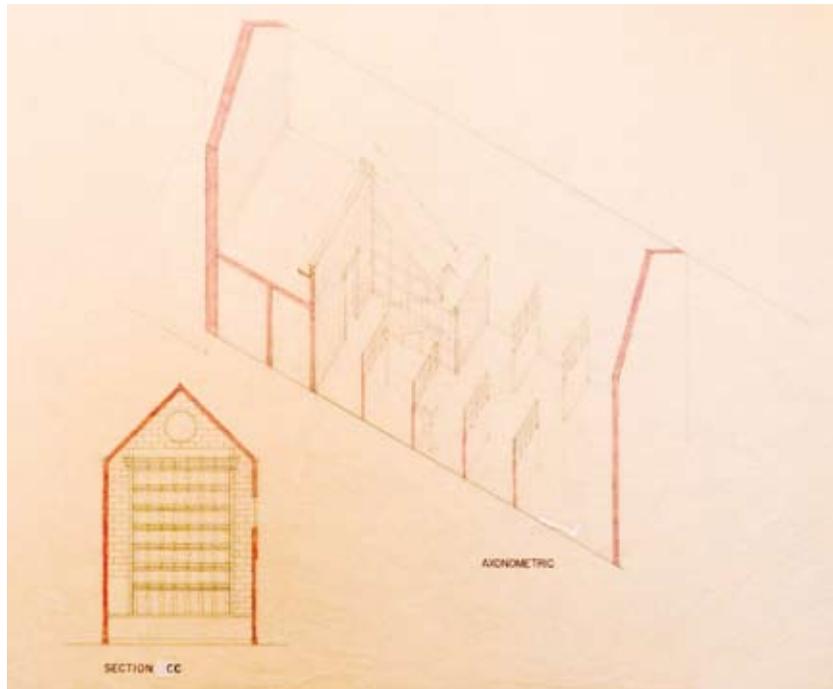


PF

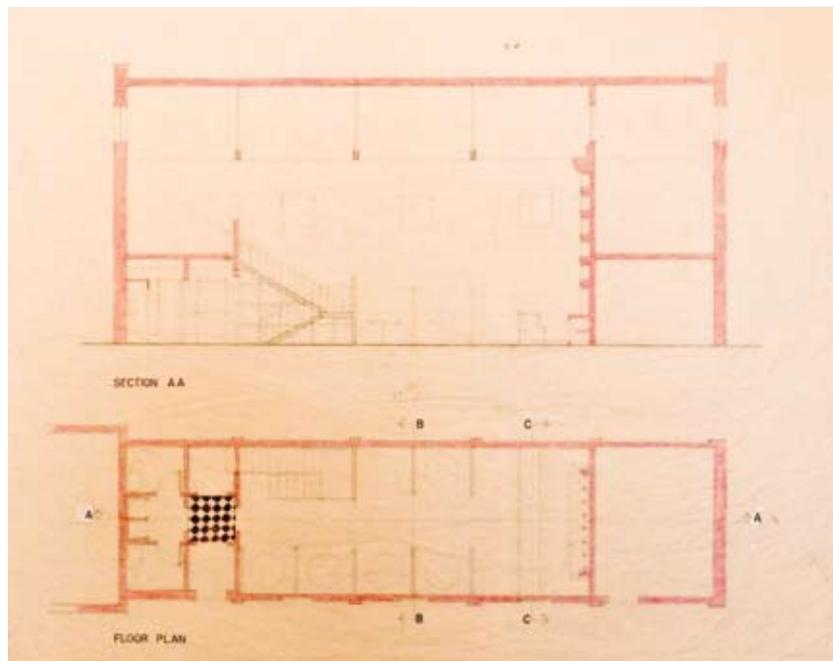
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



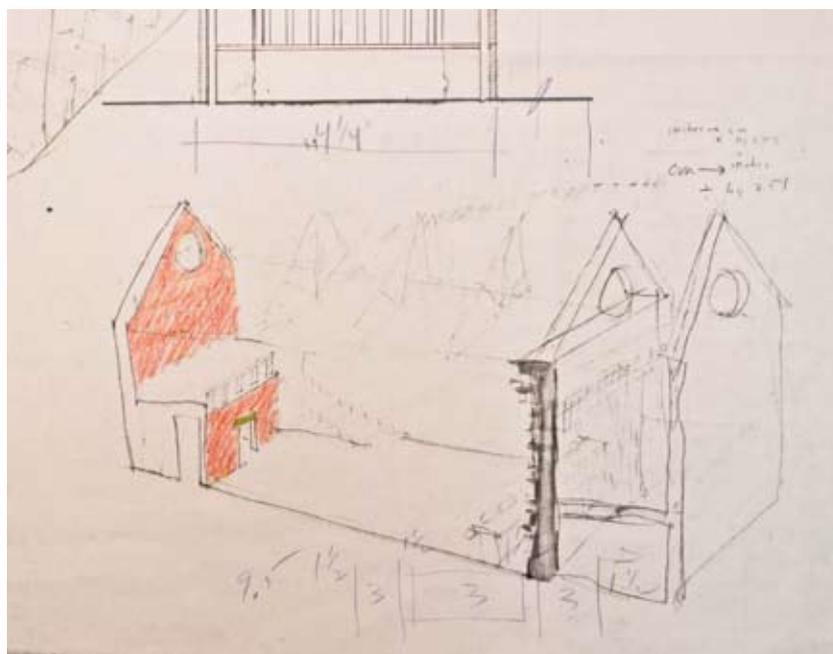
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

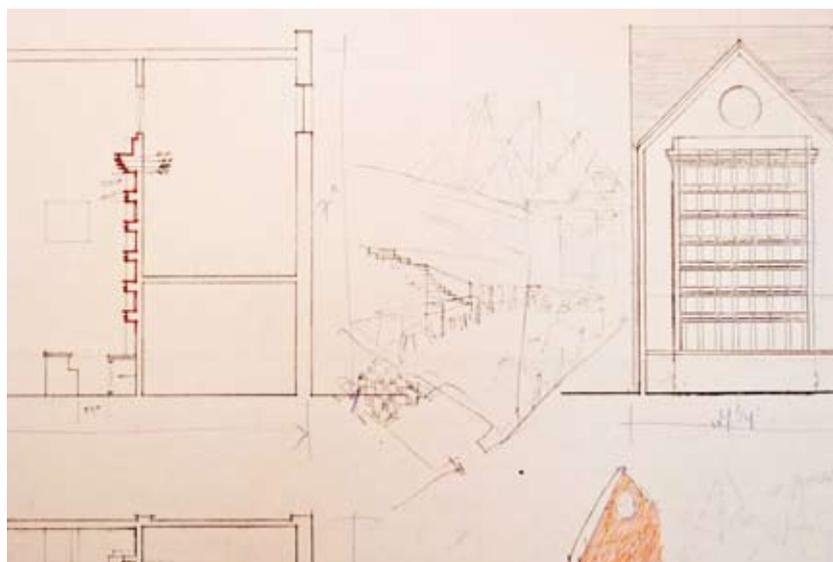


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

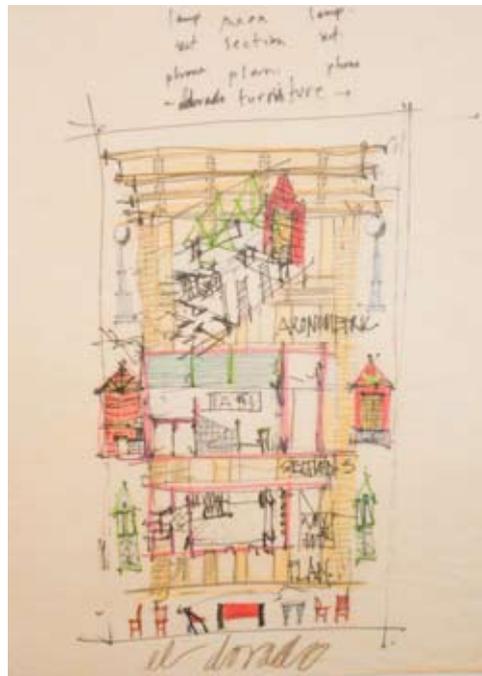


PF

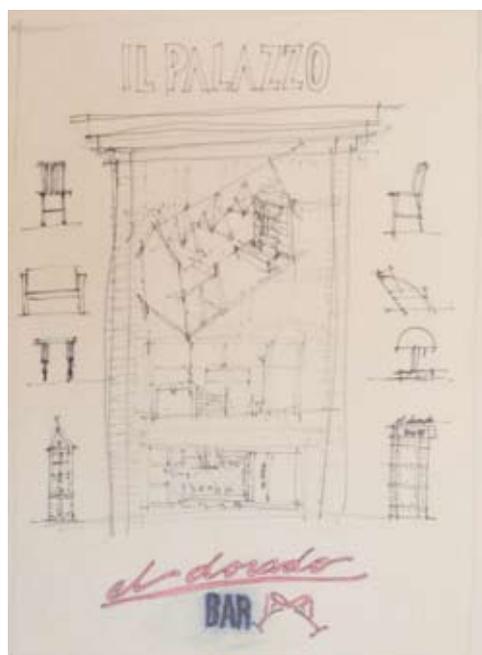
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

Sezione URG

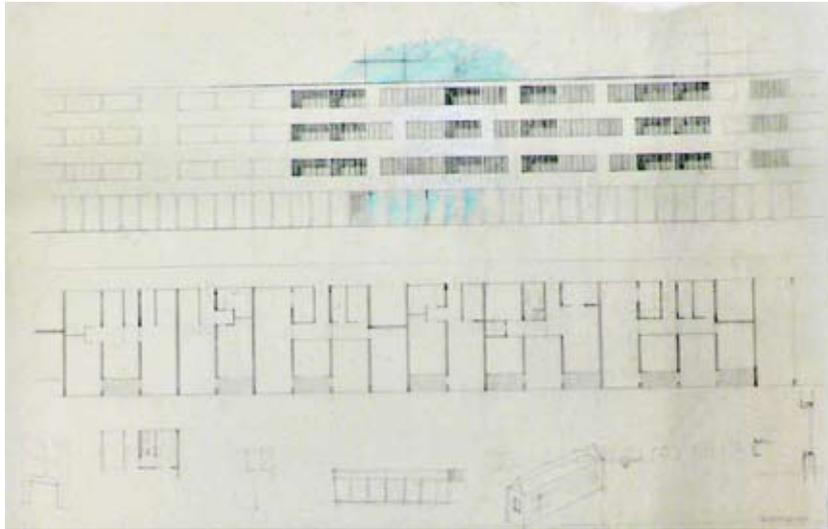
Unità residenziale al quartiere Gallaratese 2, 1970

Deutsches Architekturmuseum (DAM) Frankfurt
am Main

Collocazione: 216-003

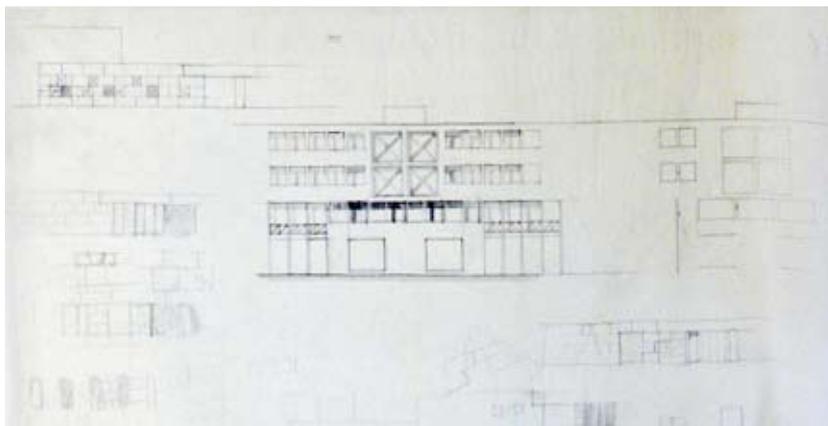
Canadian Centre for Architecture (CCA) Montréal

Collocazione: AP142.S1.D28

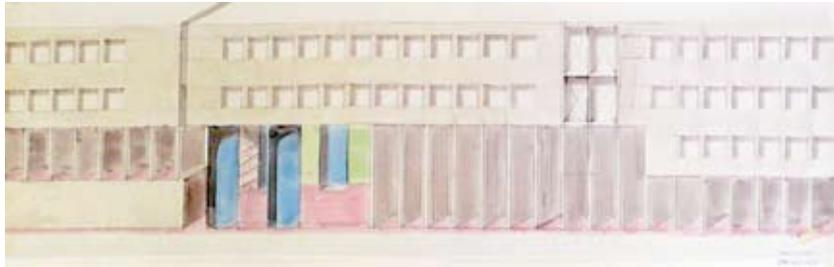


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main

URG



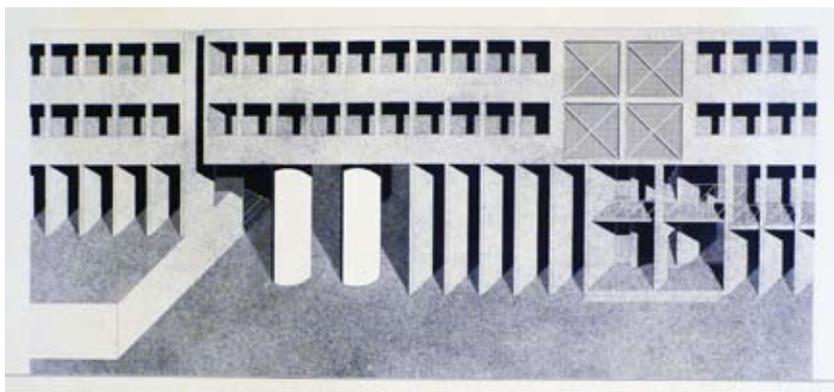
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main



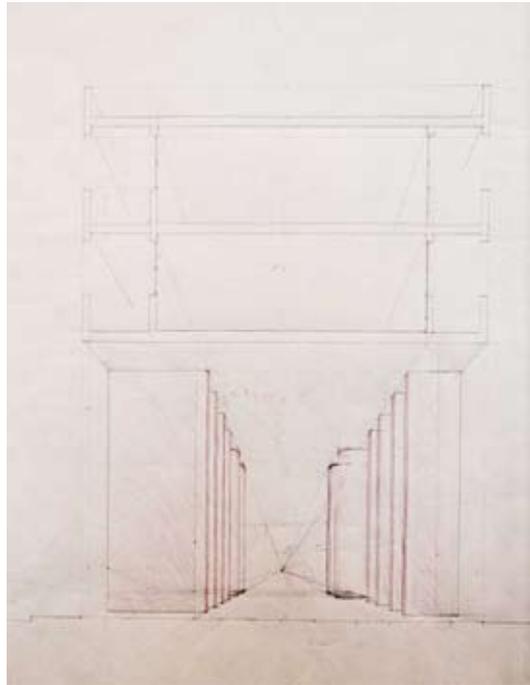
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main

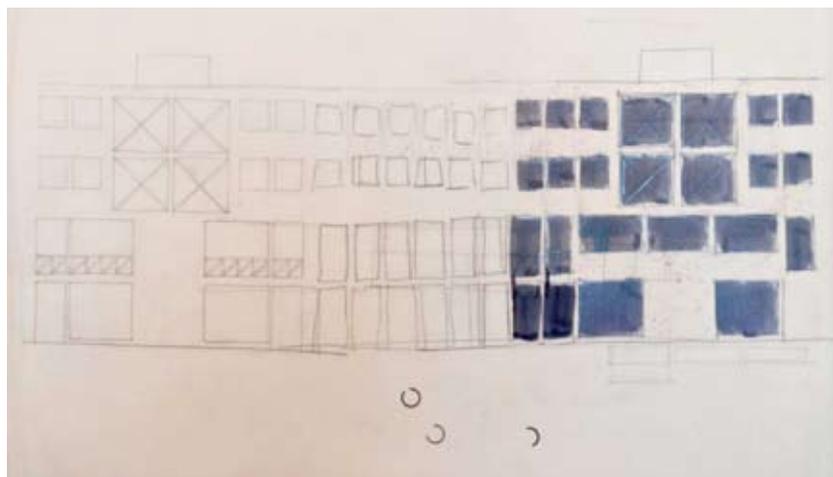


Tipo di documento: china su lucido
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main

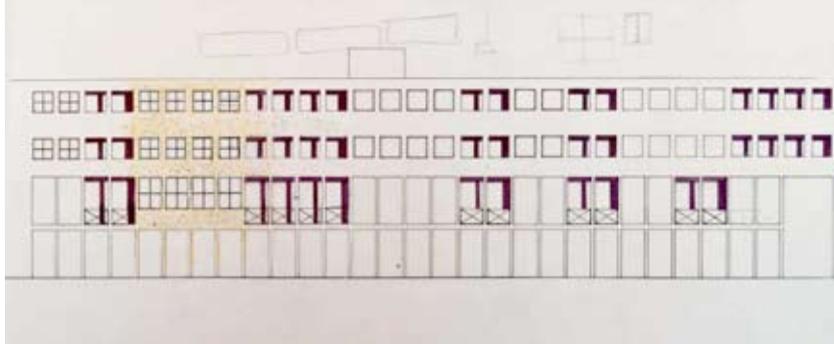


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

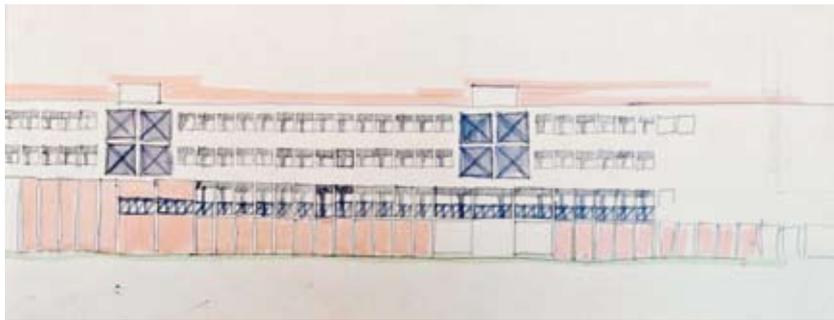
URG



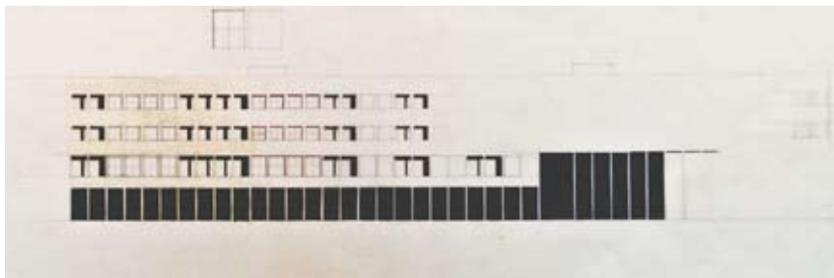
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



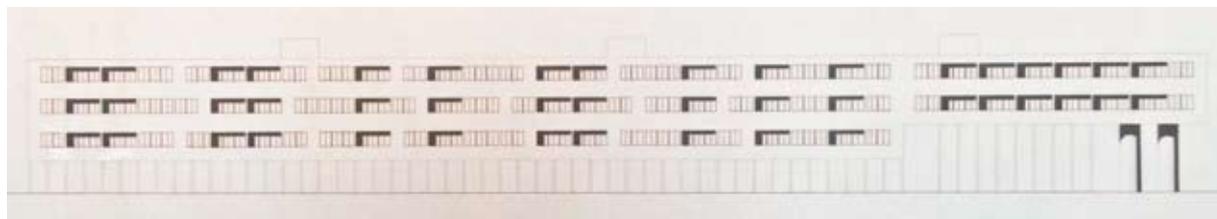
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



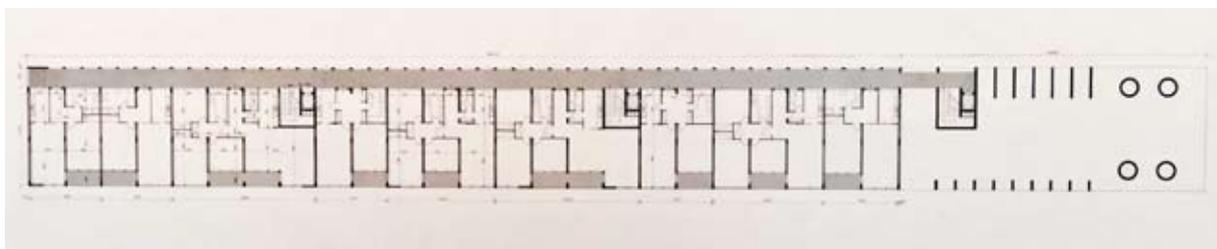
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

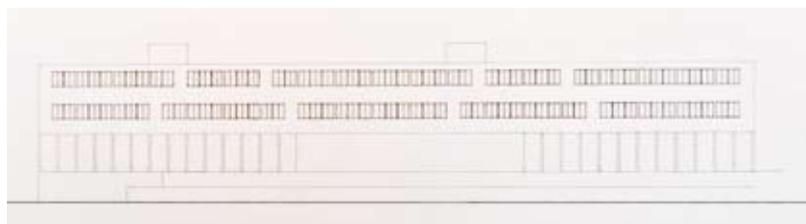


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

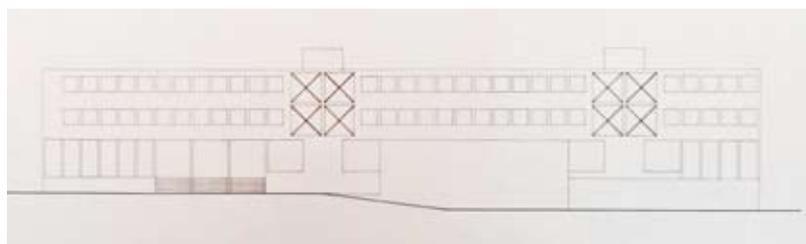


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

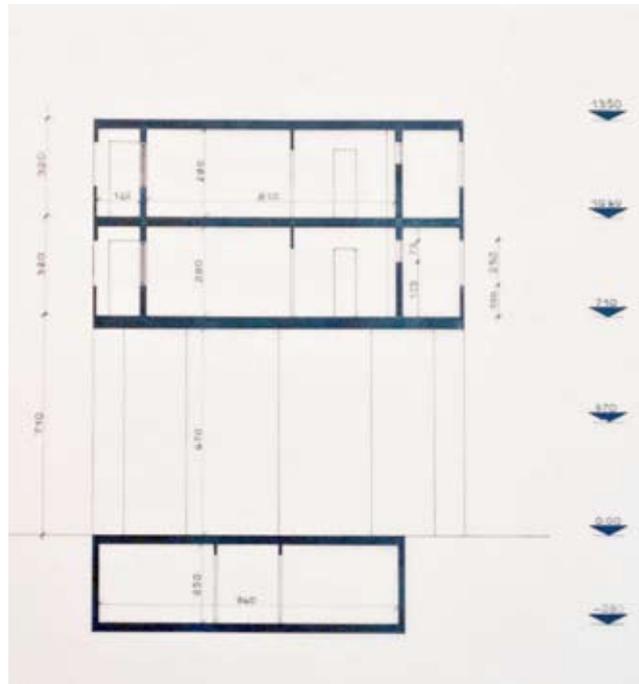
URG



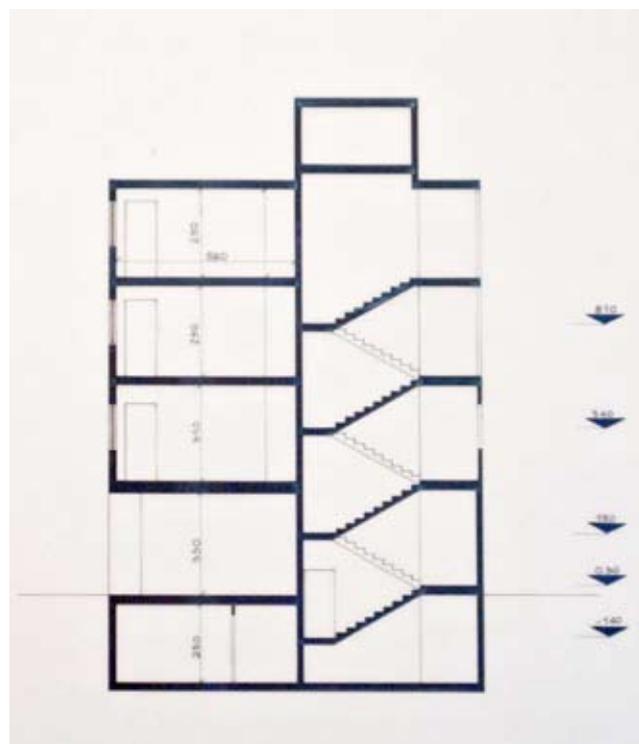
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Fonti documentali
Progetto per unità residenziale a Setúbal URS

Sezione URS

Progetto per unità residenziale

a Setùbal, 1978

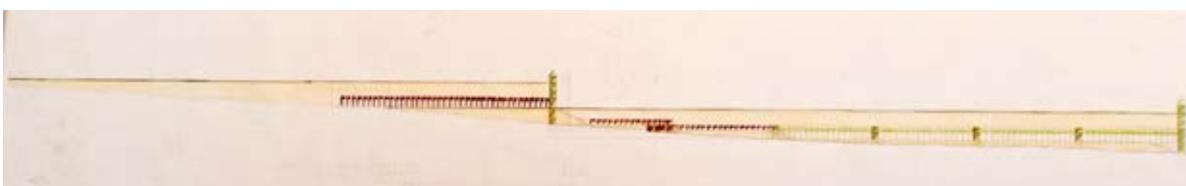
Canadian Centre for Architecture (CCA)

Montréal

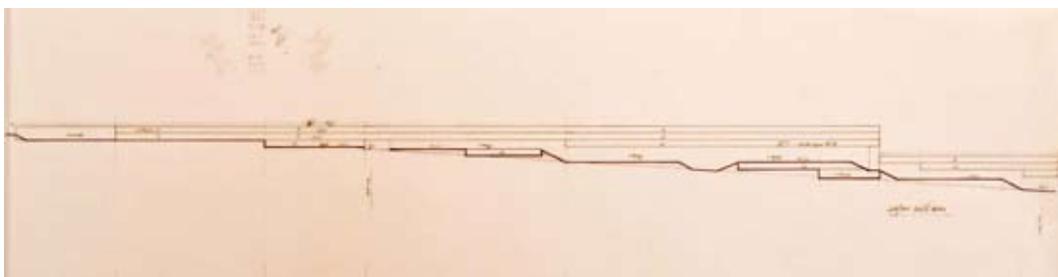
Collocazione: AP142.S1.D37



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

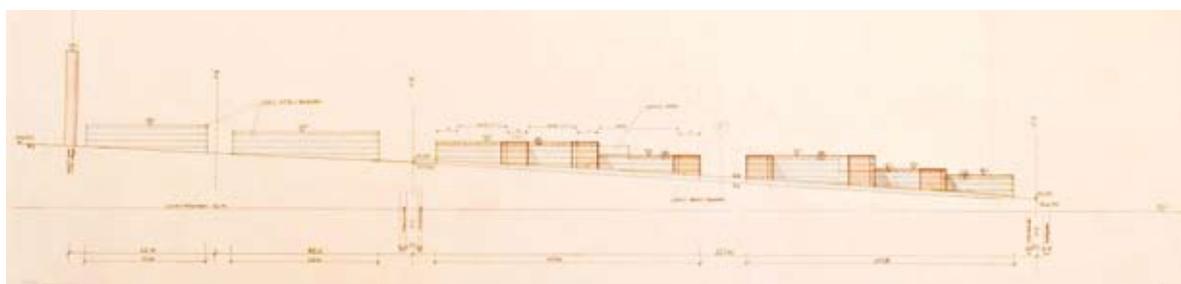


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

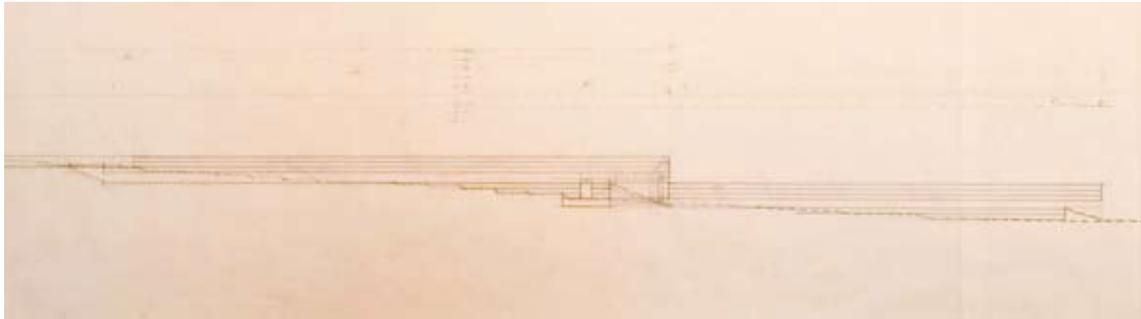


URS

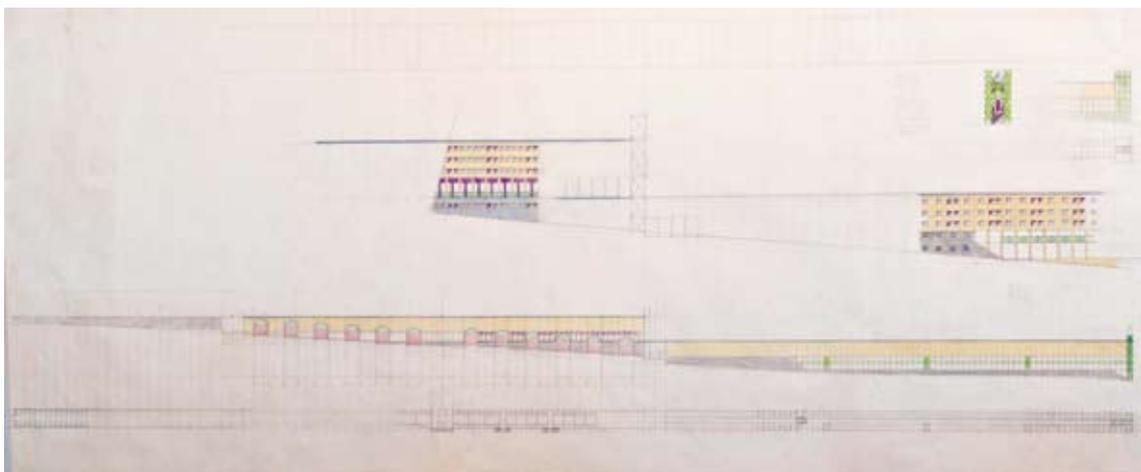
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



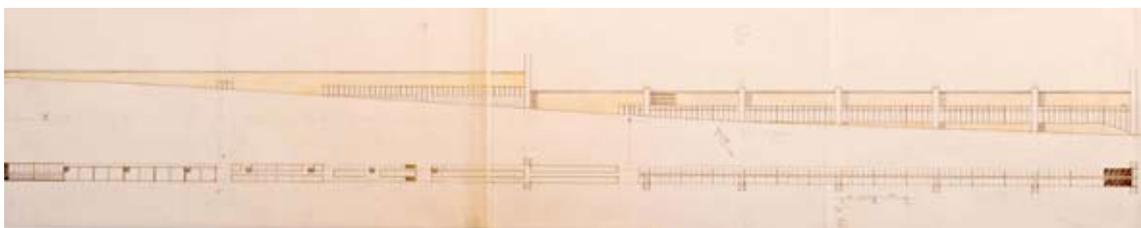
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



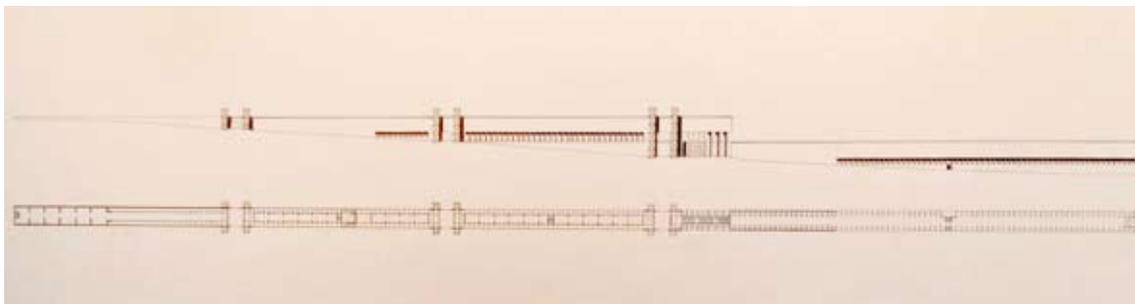
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



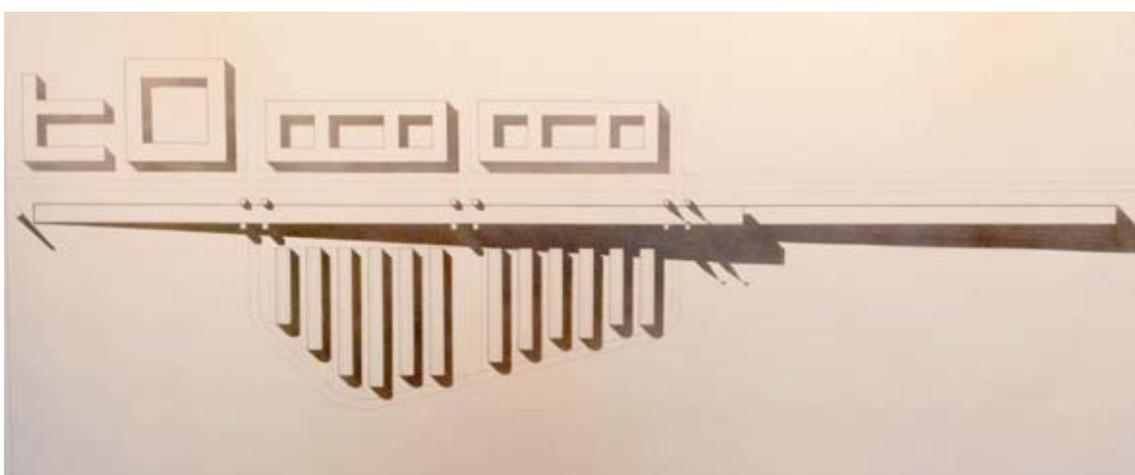
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

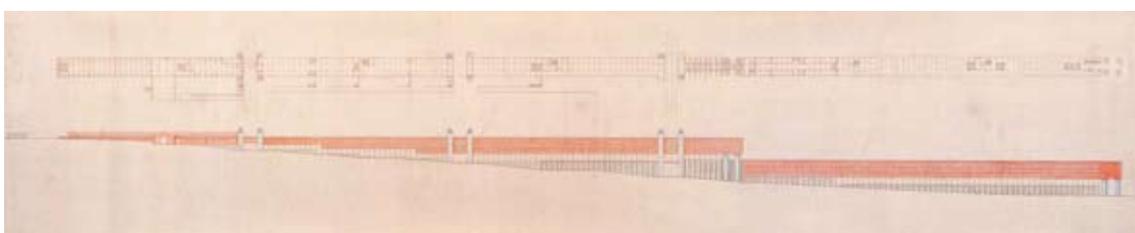


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

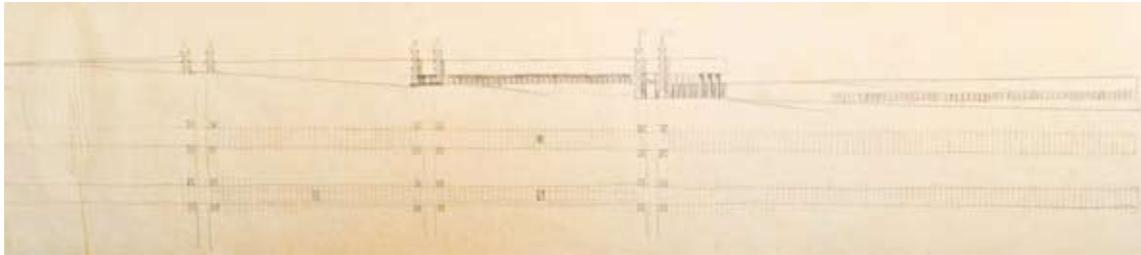


URS

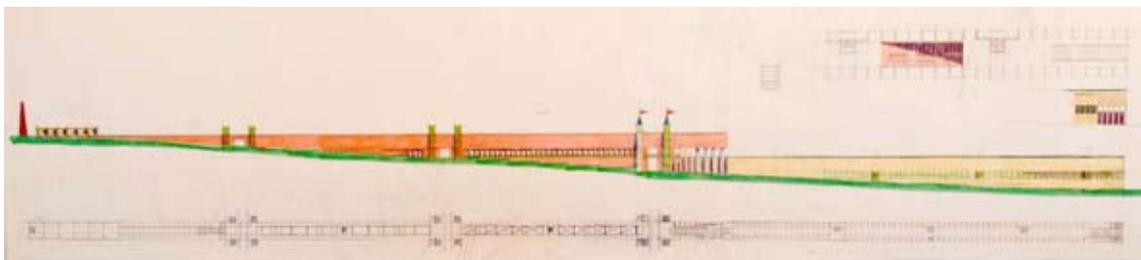
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



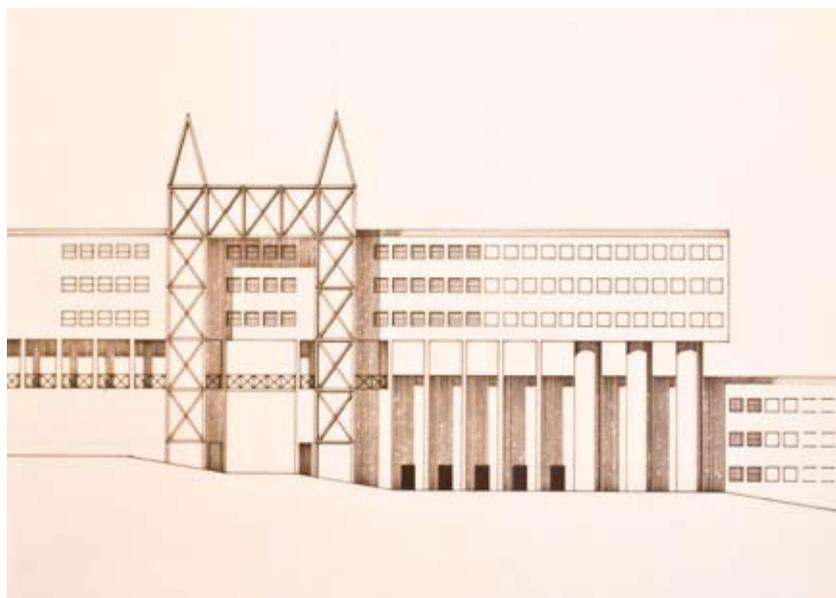
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



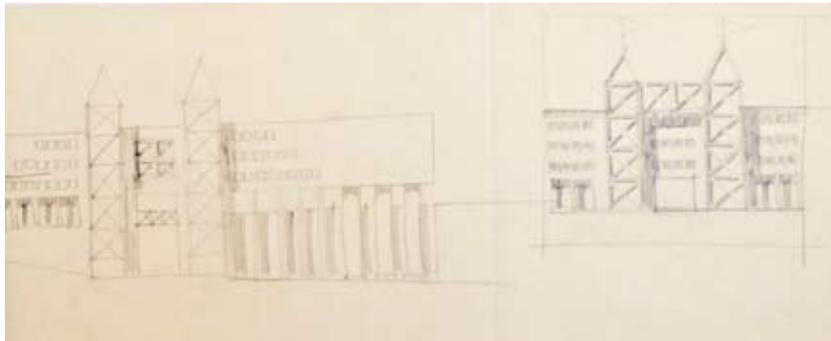
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

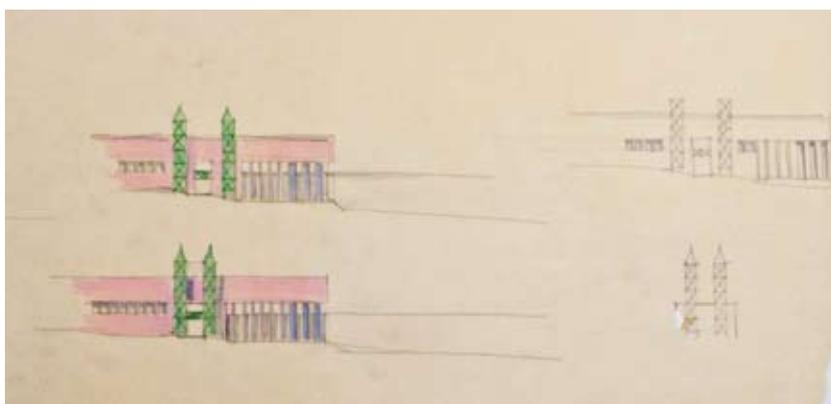


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

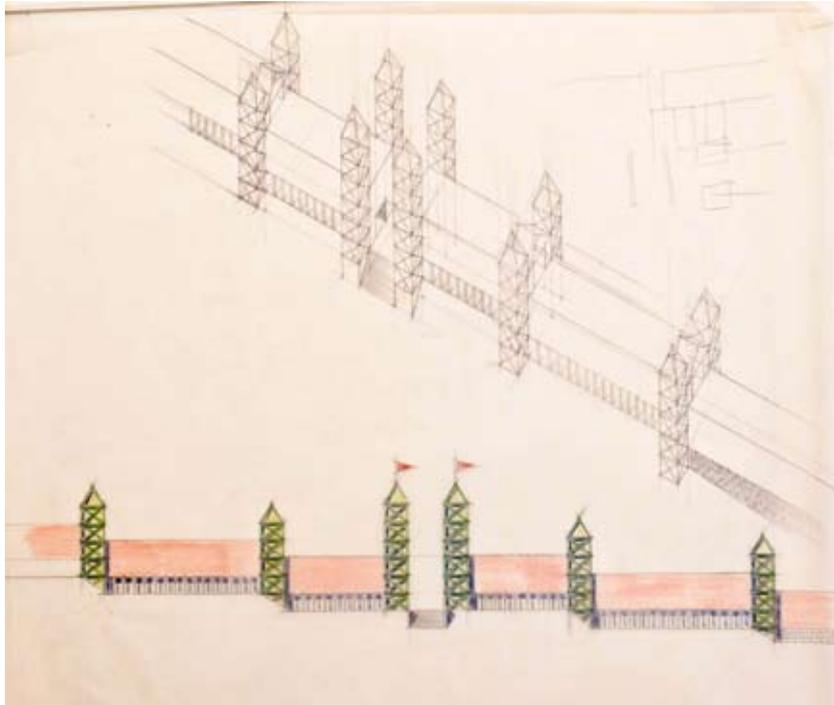


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

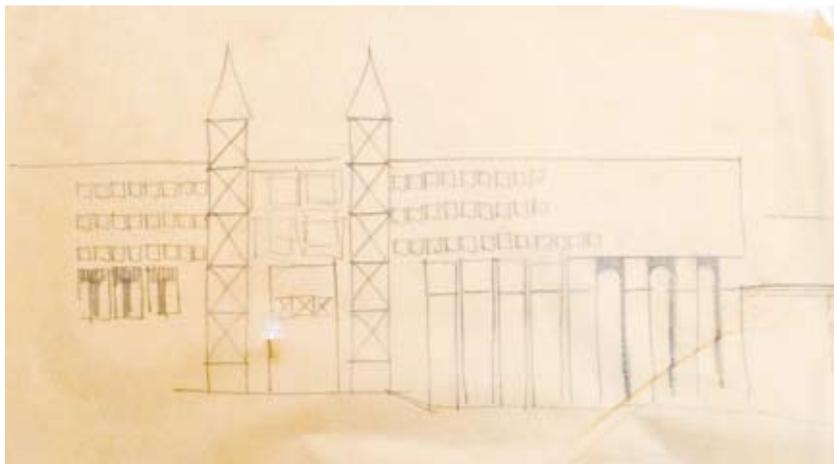
URS



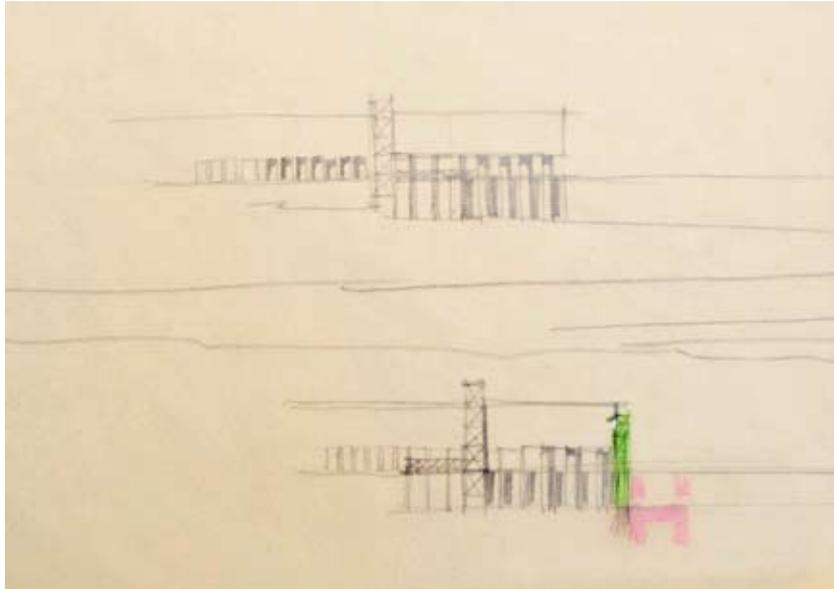
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



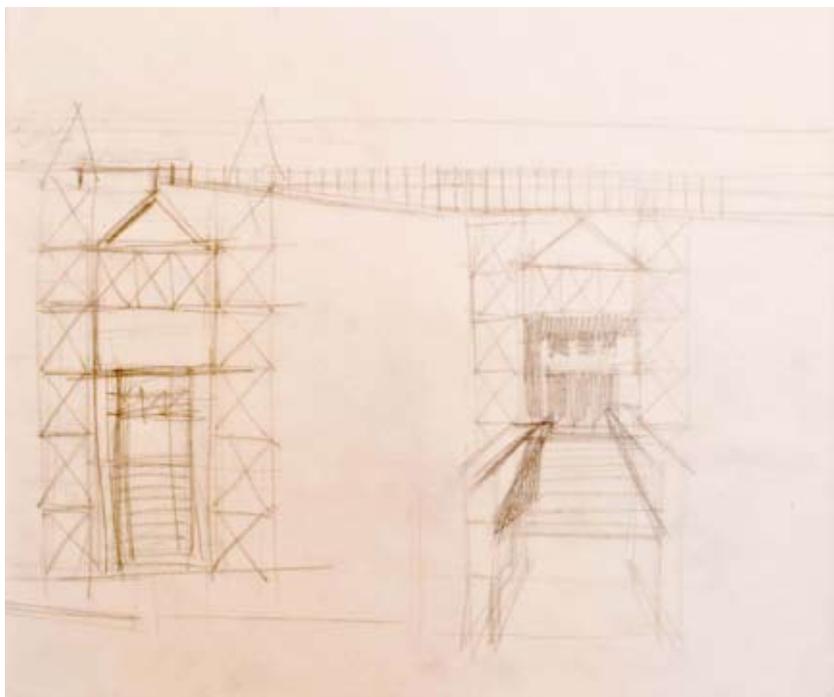
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

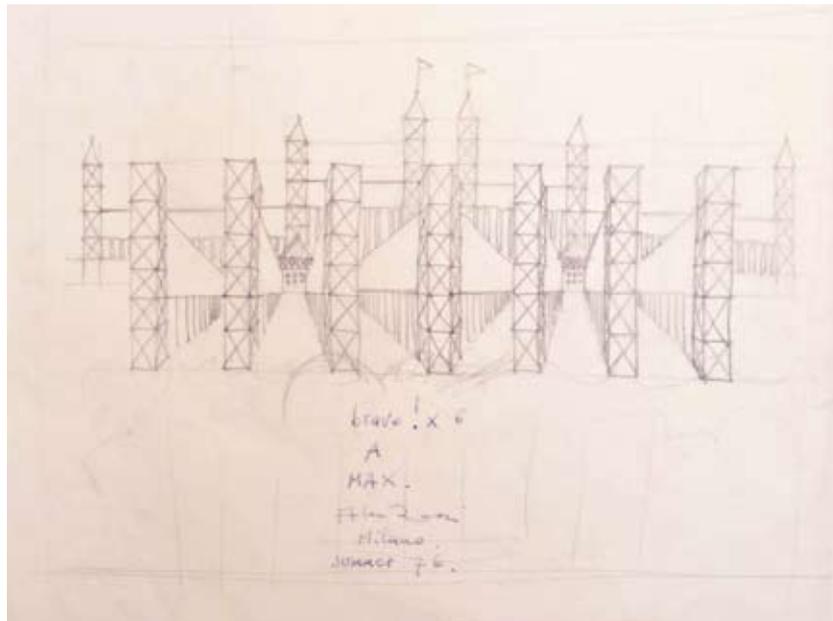


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

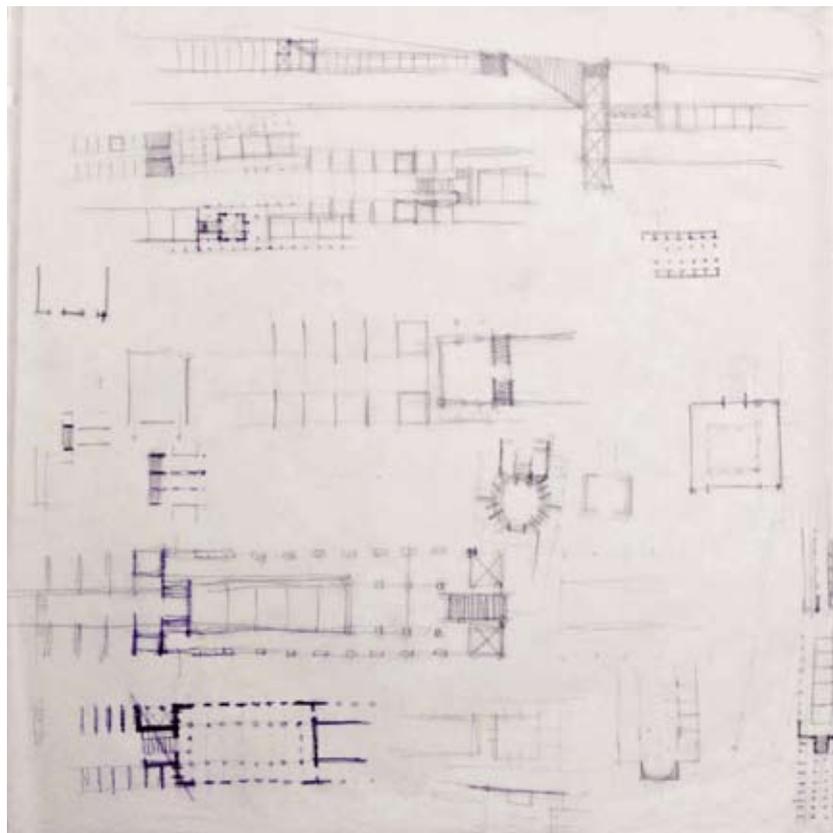


URS

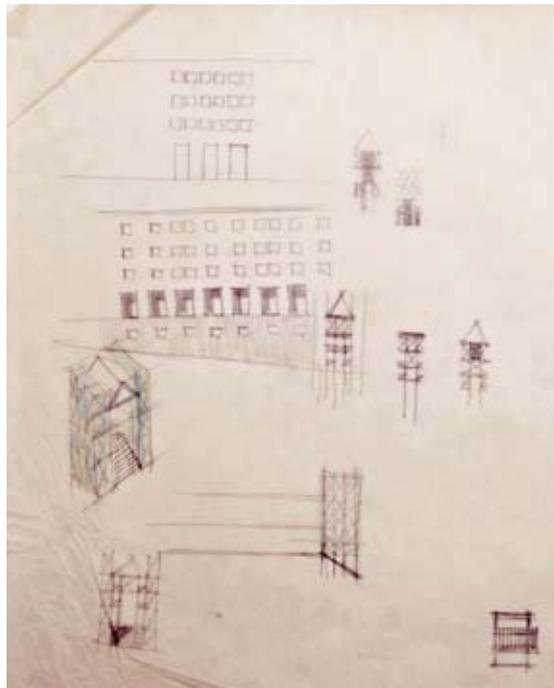
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

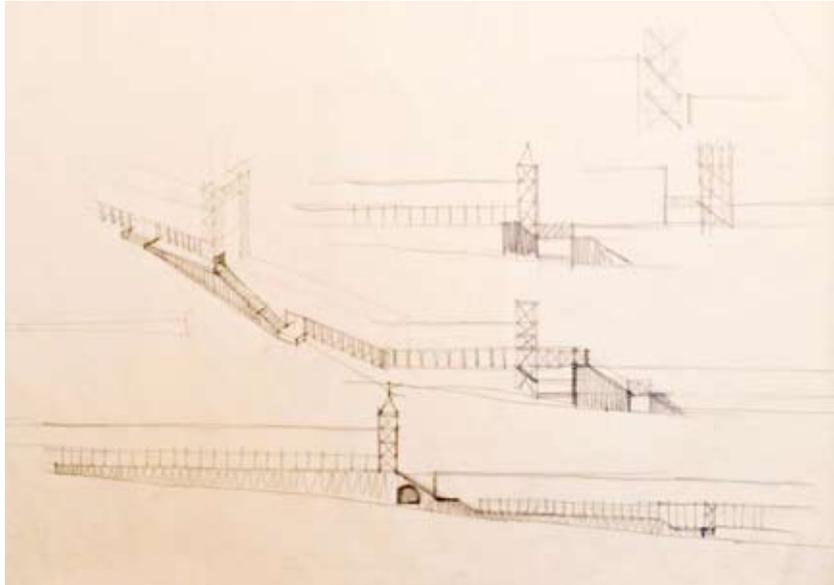


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

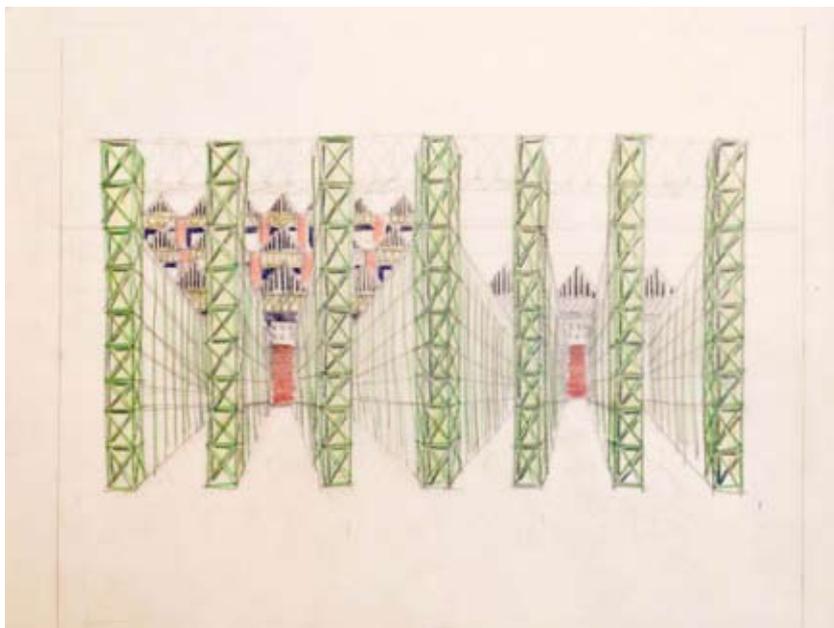
URS



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

Fonti documentali
Progetto di concorso per il nuovo teatro Paganini e
sistemazione di piazza della Pilotta a Parma

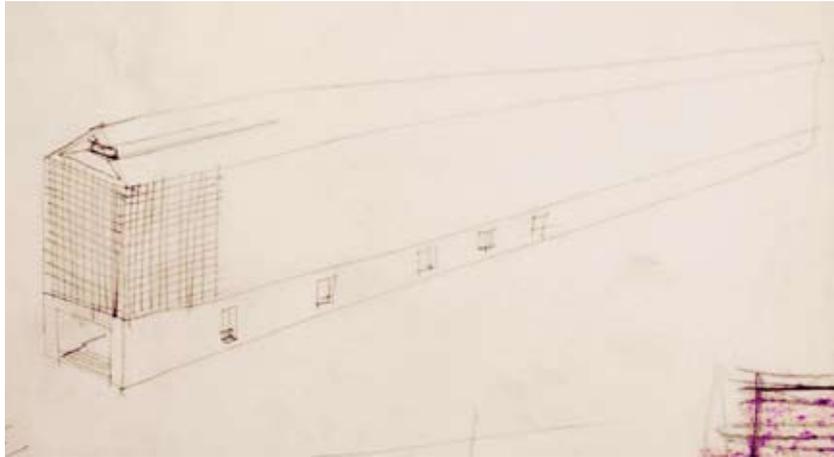
PP

Sezione PP

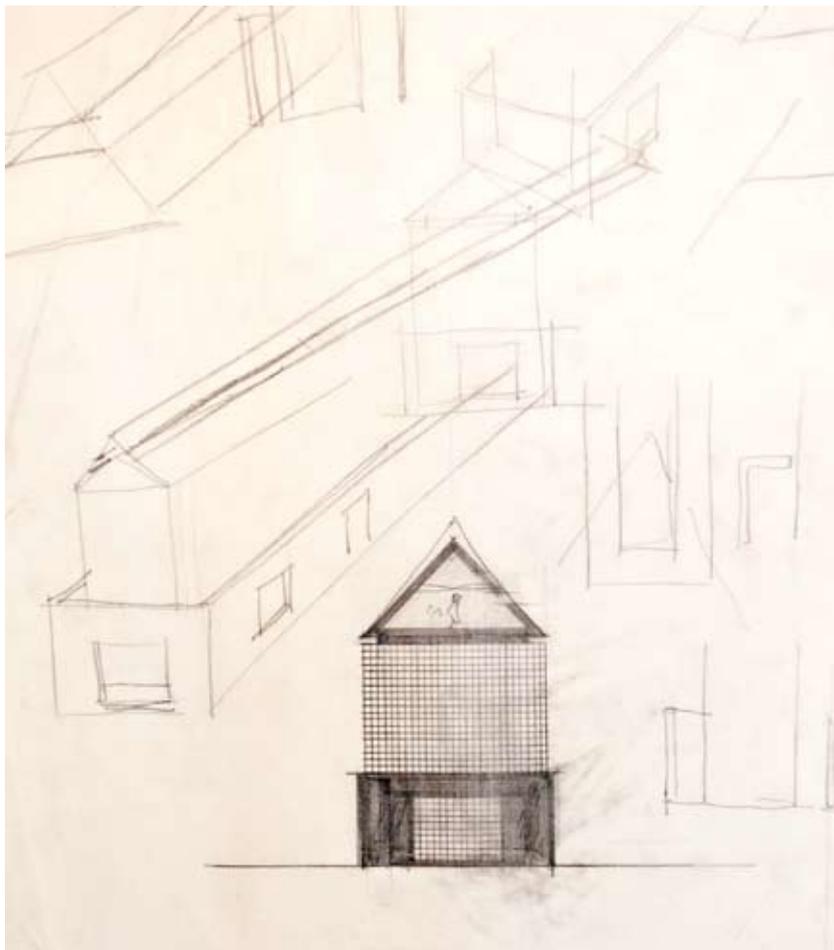
Progetto di concorso per il nuovo teatro
Paganini e sistemazione di piazza della
Pilotta a Parma, 1964

Canadian Centre for Architecture (CCA)
Montréal

Collocazione: AP142.S1.D12

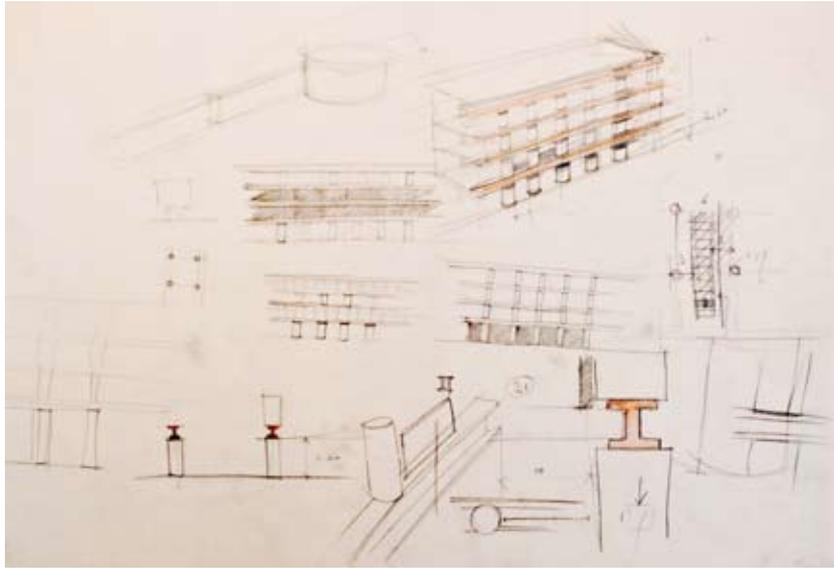


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

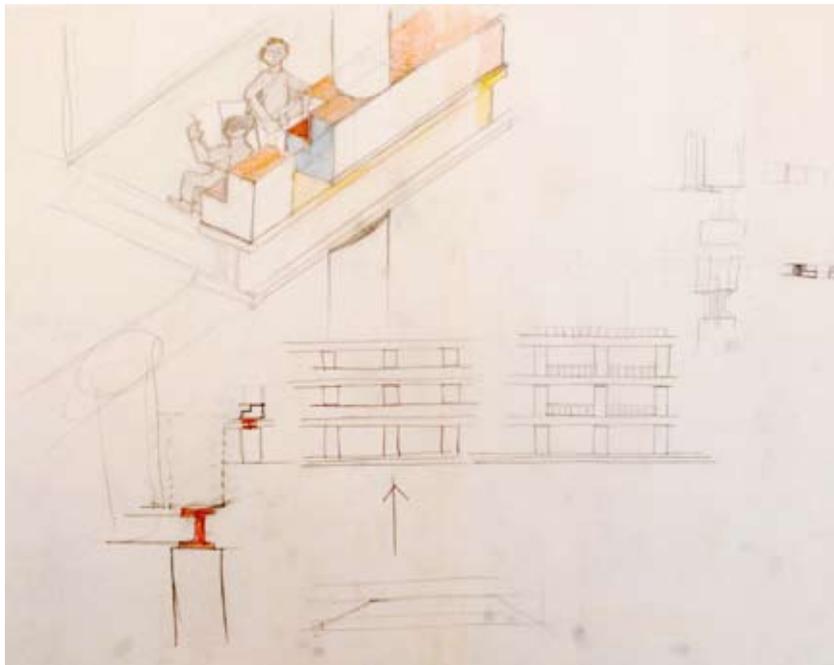


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

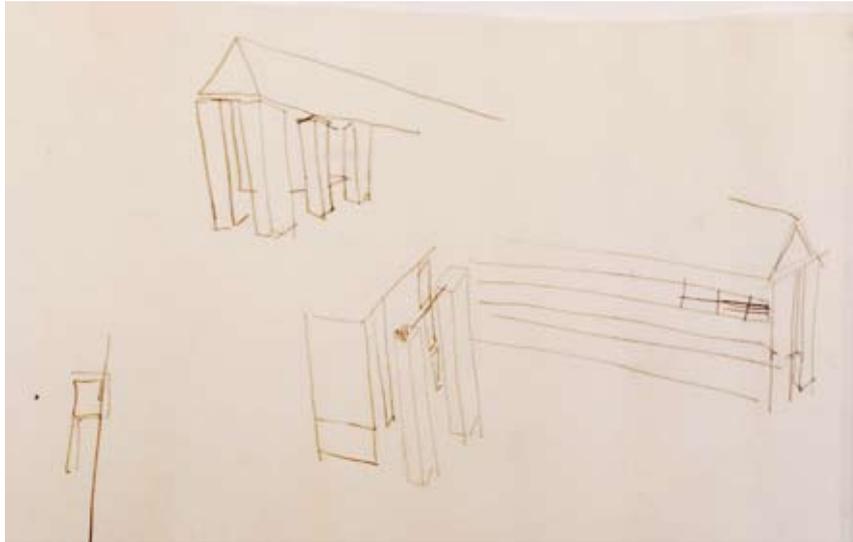
PP



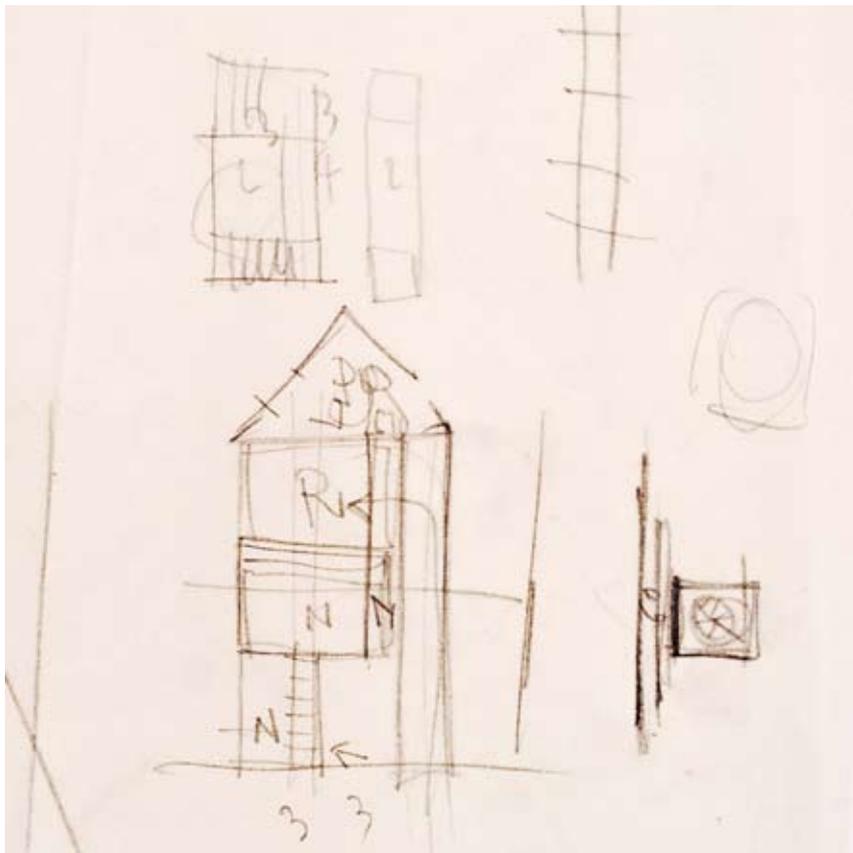
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

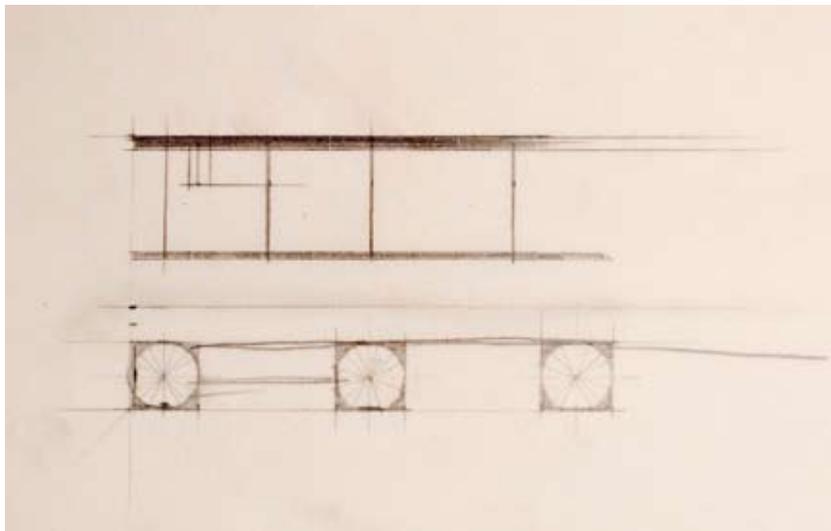


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

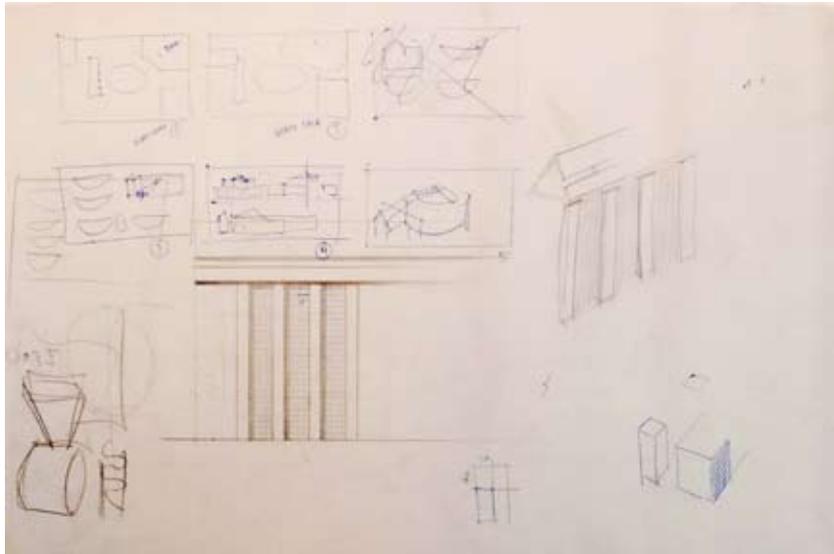
PP



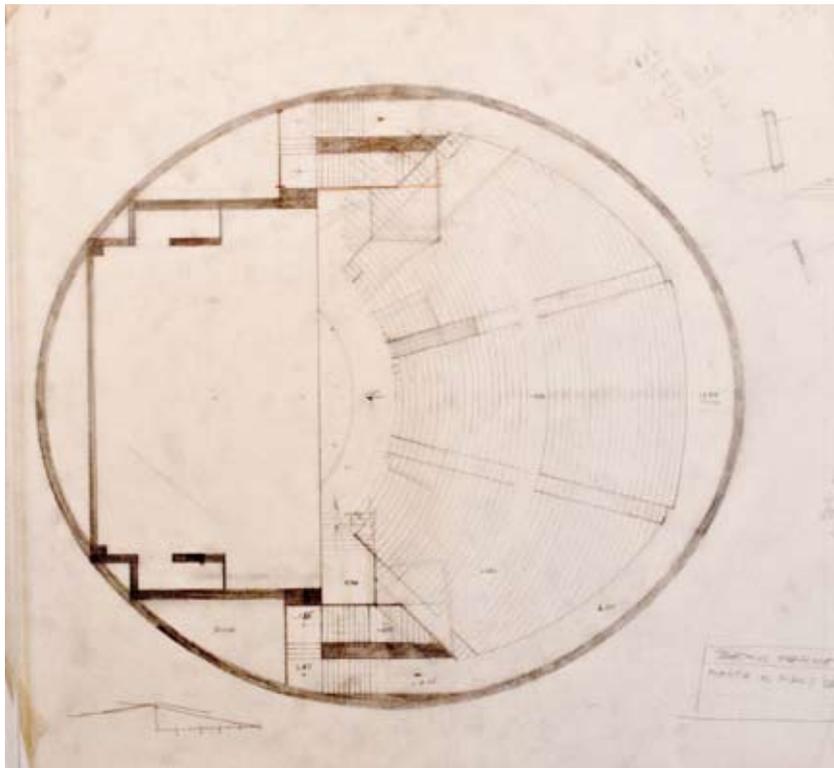
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

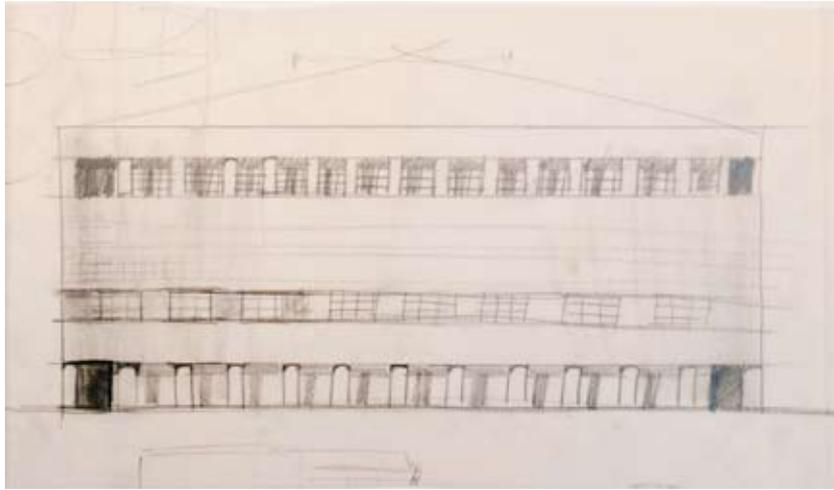


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



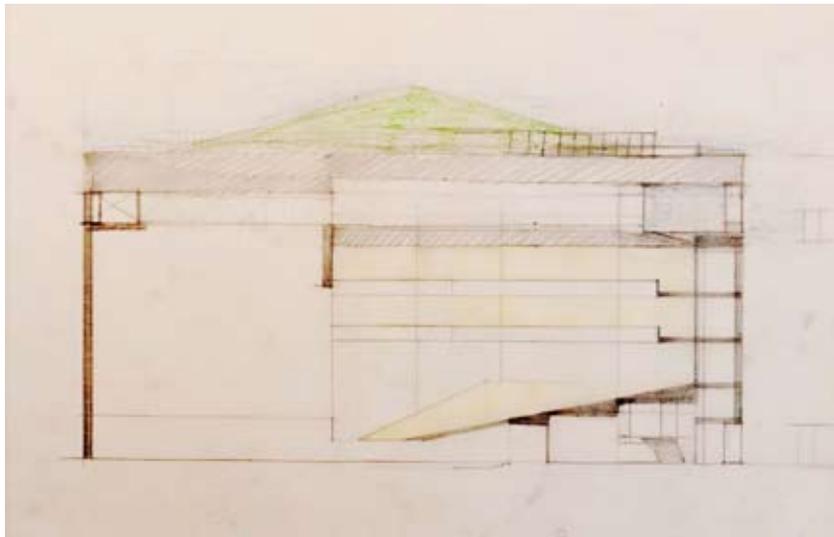
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

PP



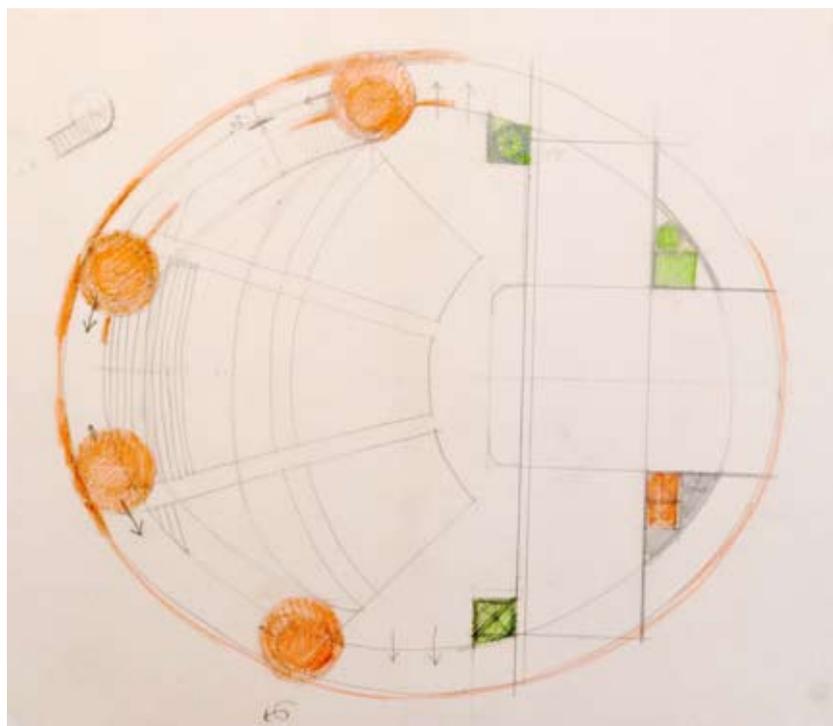
Tipo di documento: disegno su carta

Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

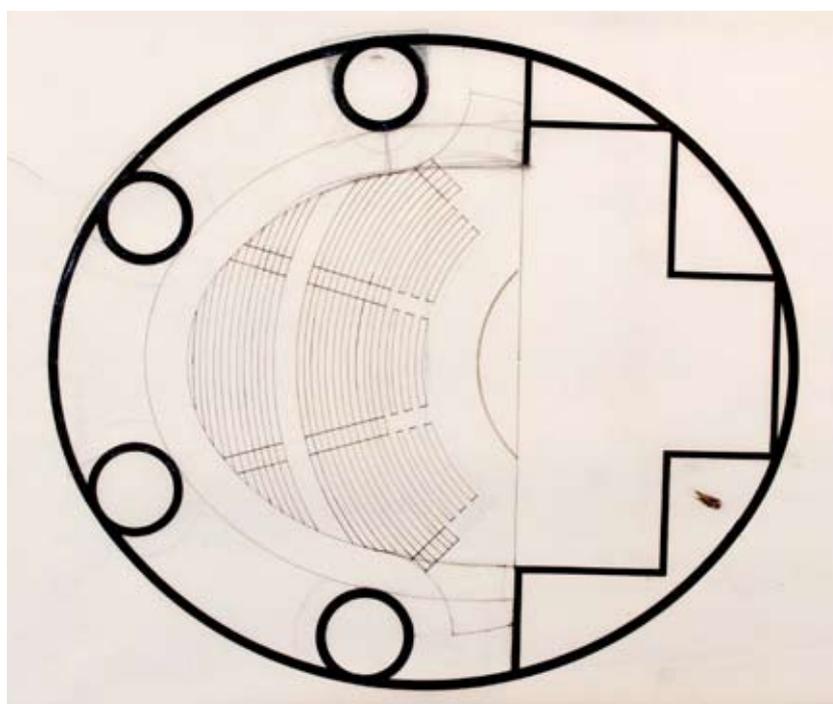


Tipo di documento: disegno su carta

Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

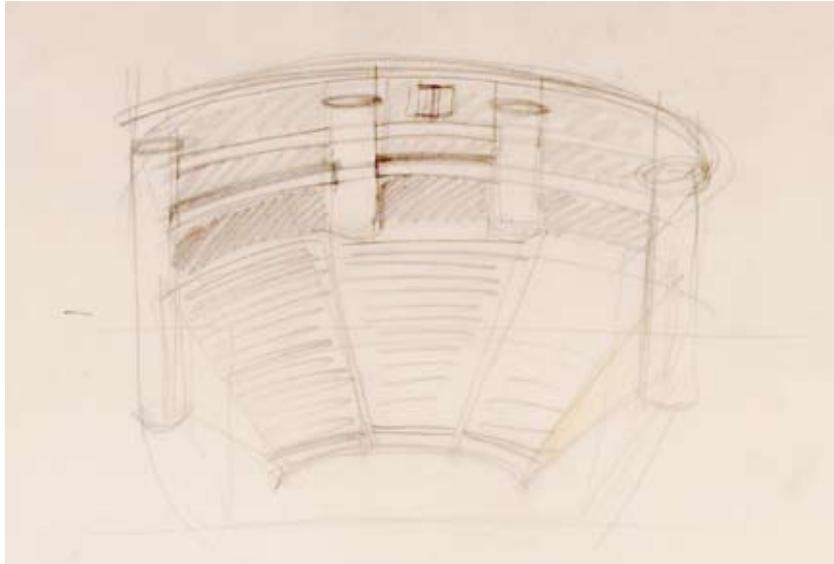


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

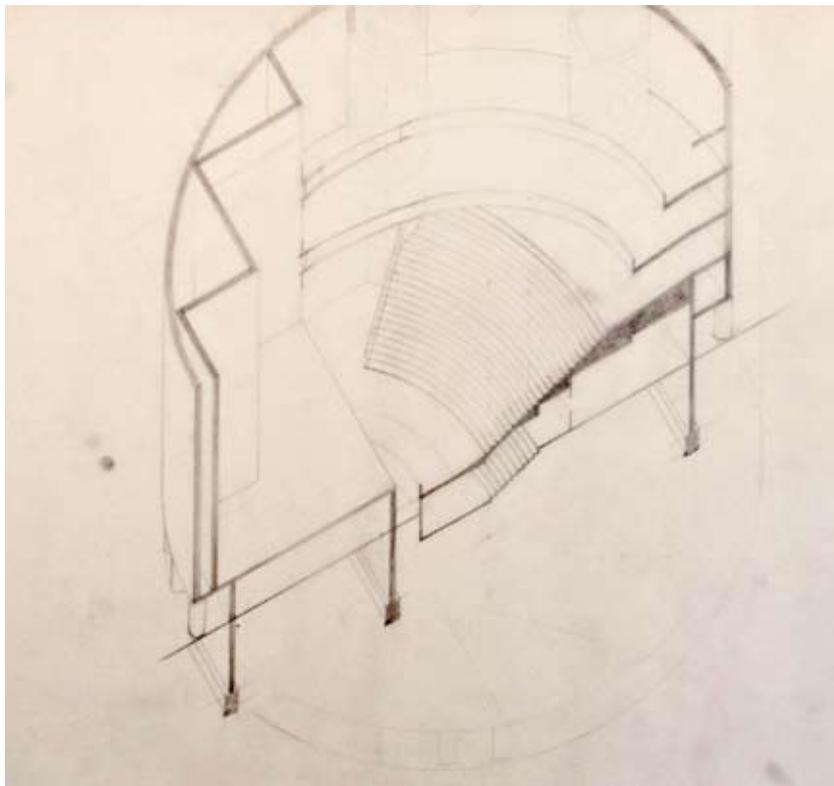


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

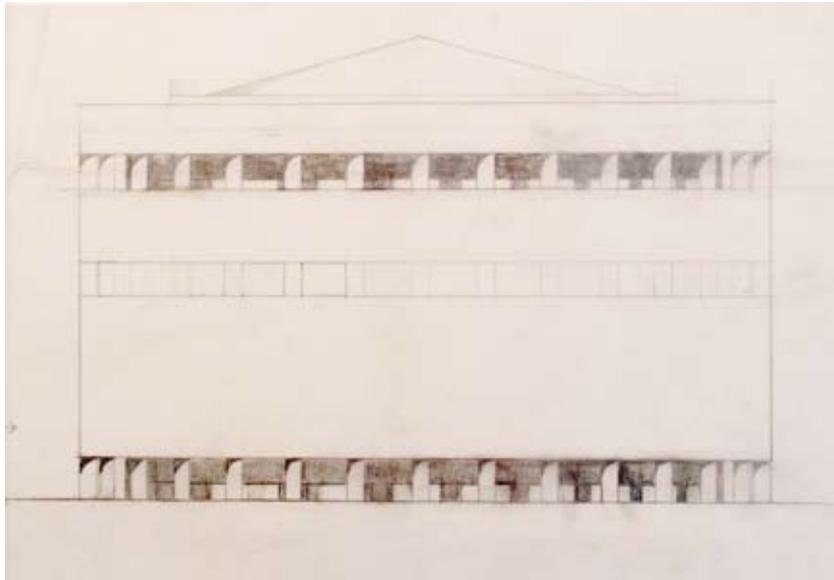
PP



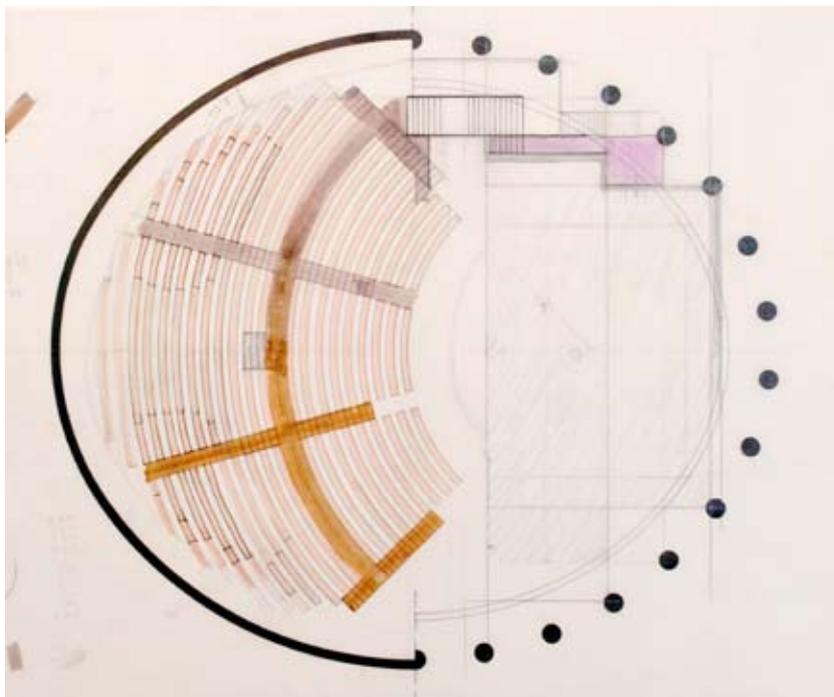
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

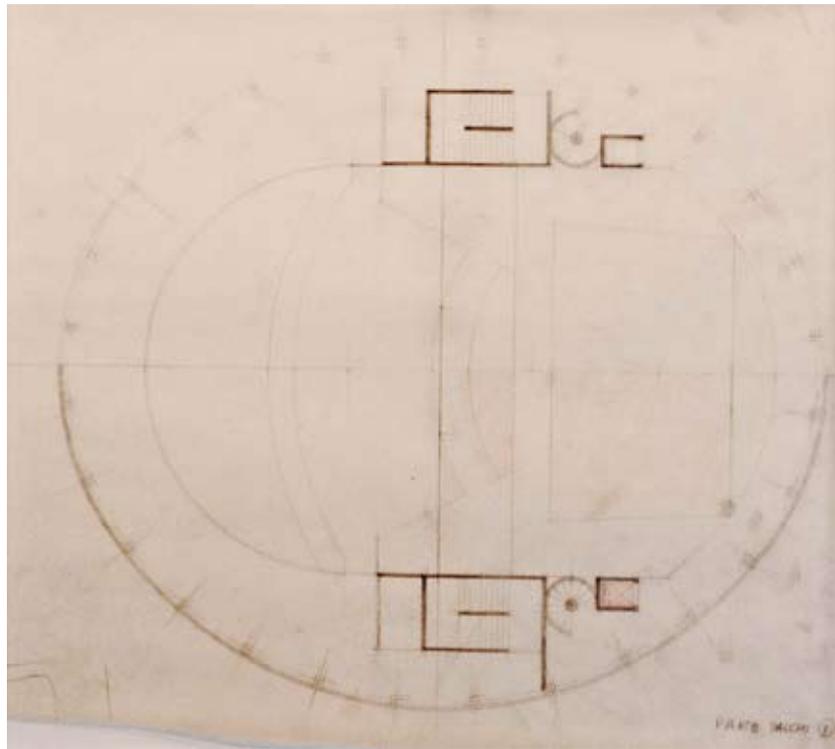


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

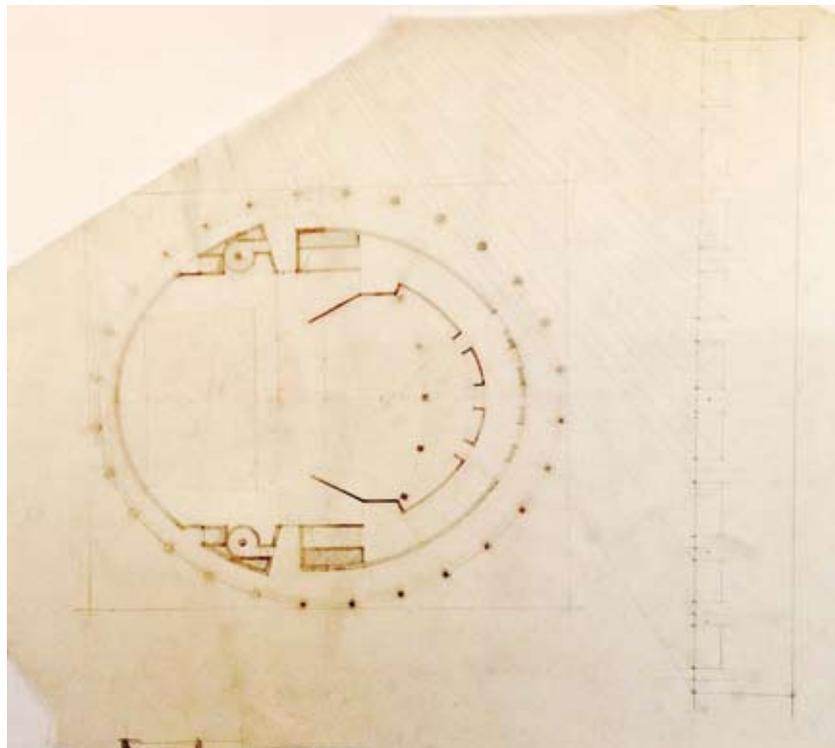


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

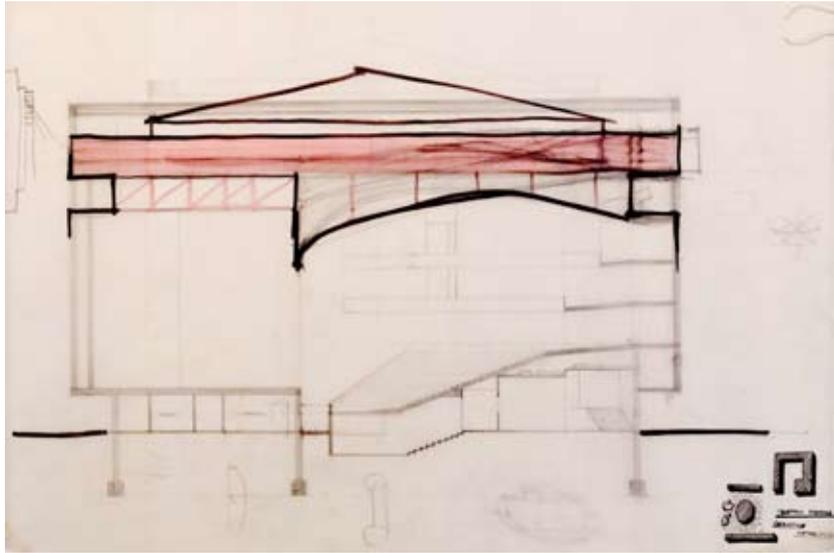
PP



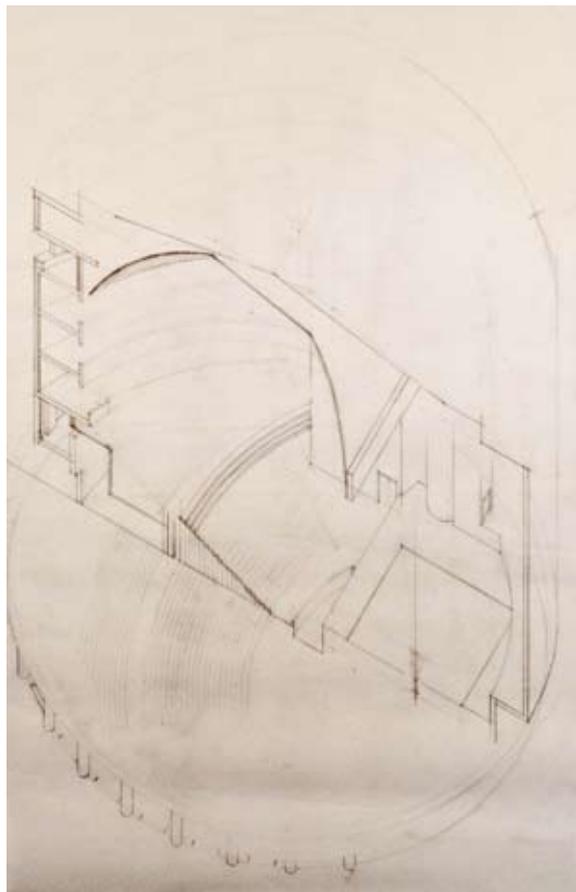
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

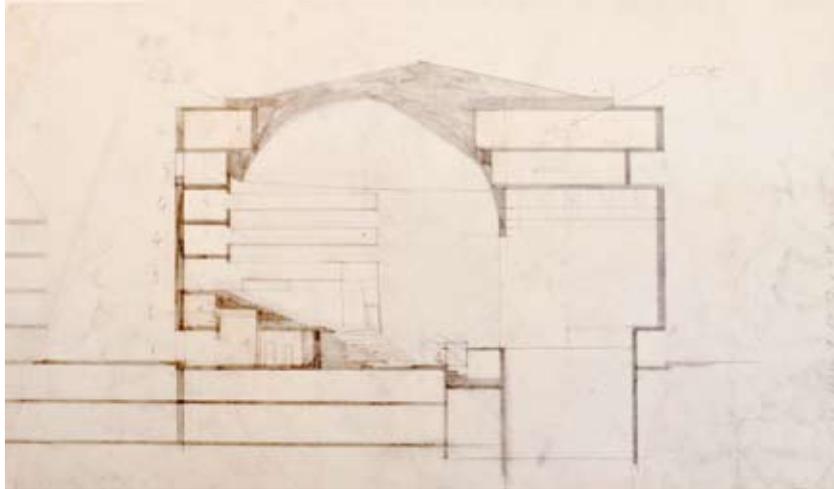


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

PP



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

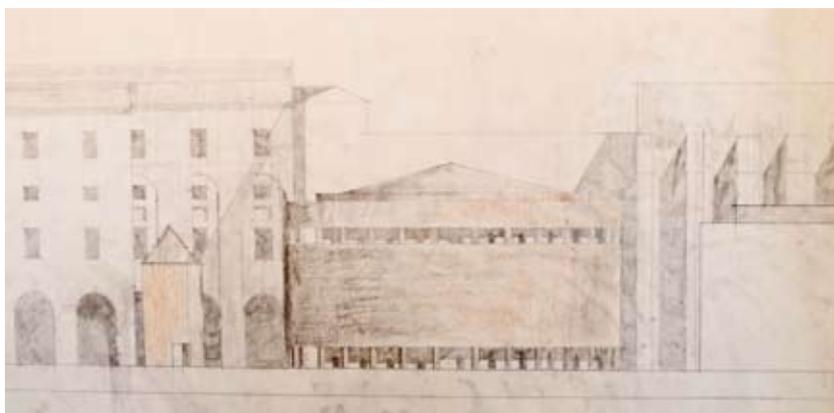


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

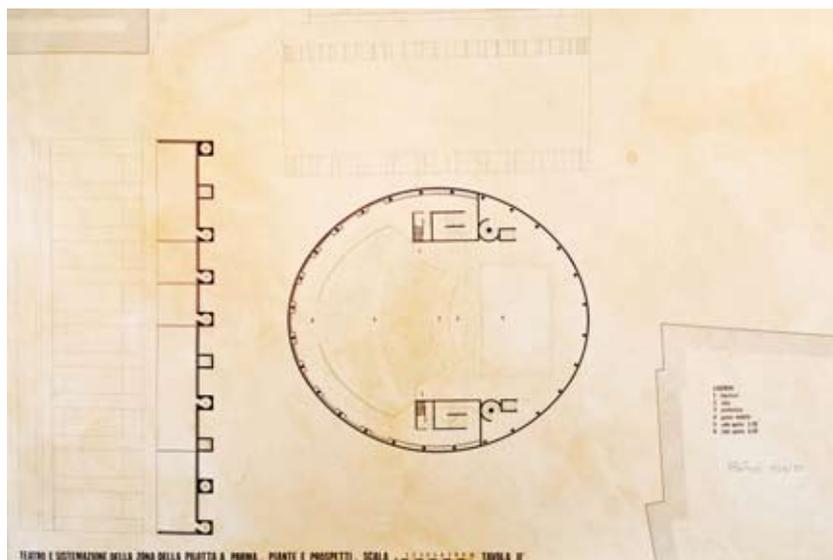
PP



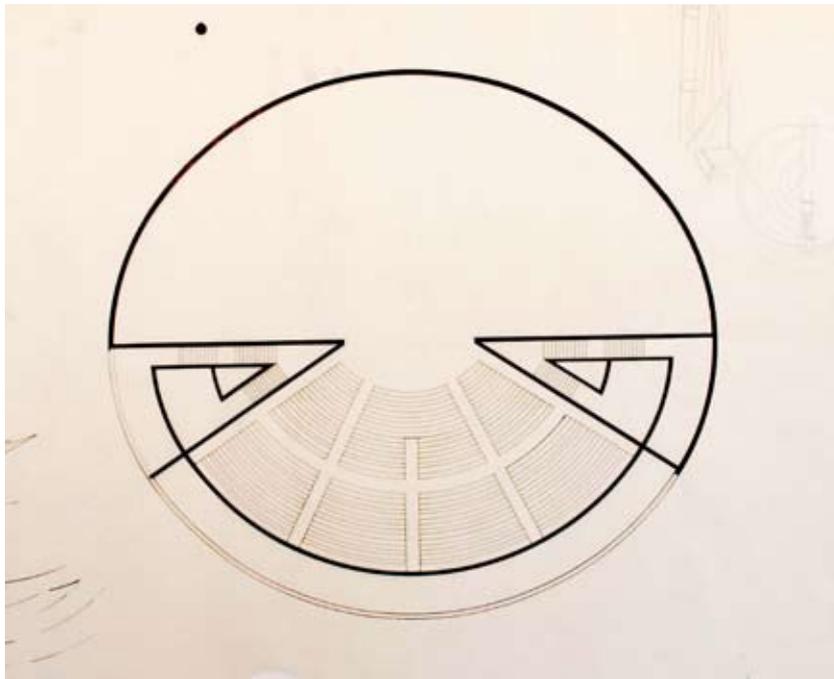
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



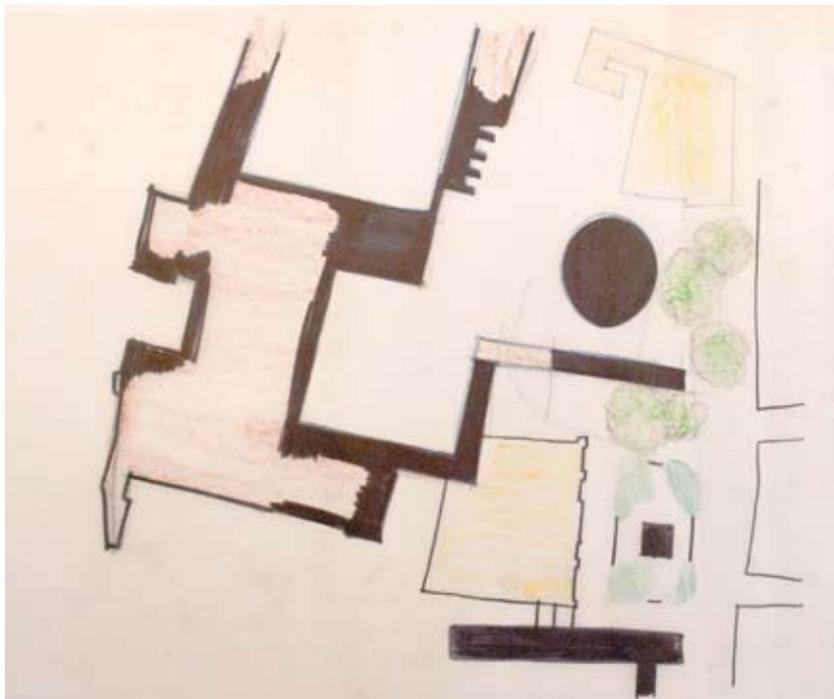
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

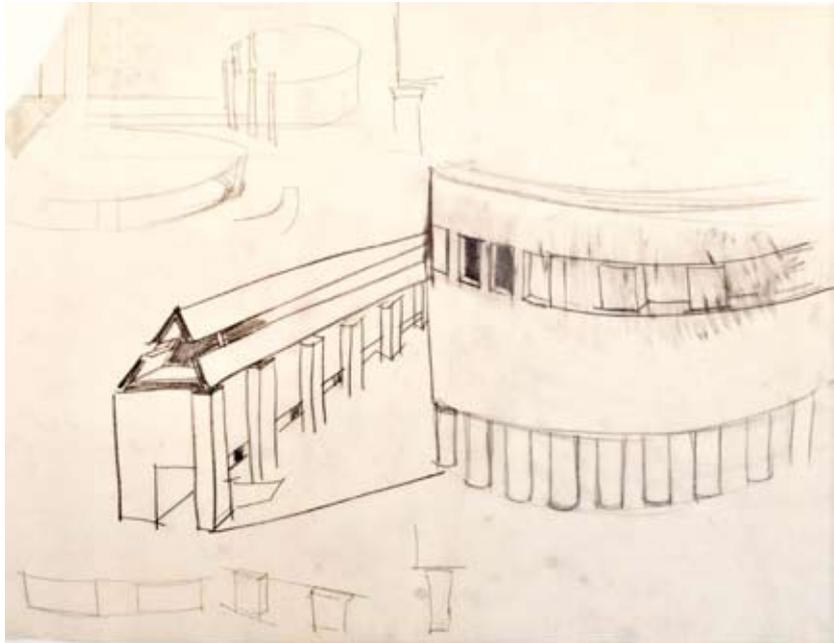


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

PP



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

Progetto di concorso per la casa dello studente di Trieste

Fonti documentali

CST

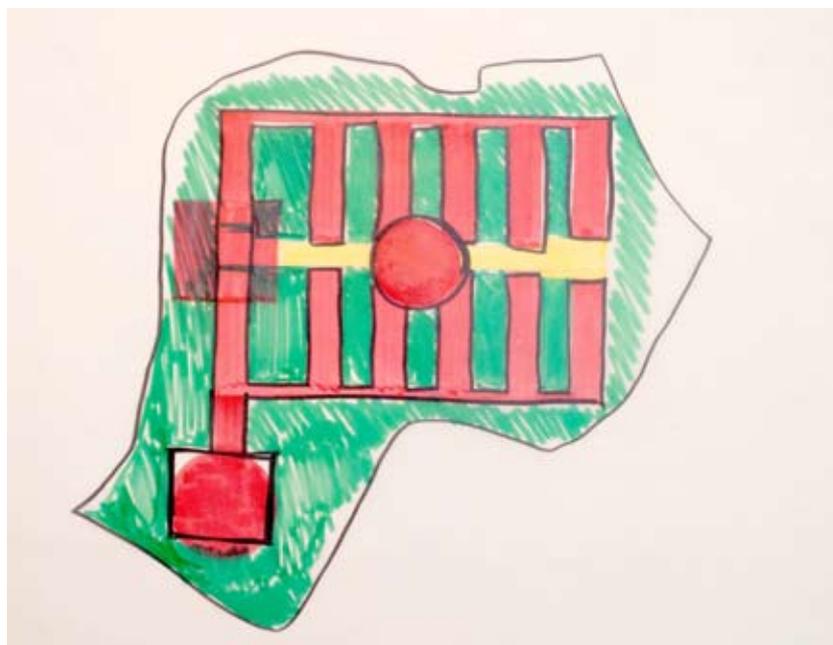
Sezione CST

Progetto di concorso per la Casa dello
studente di Trieste, 1974

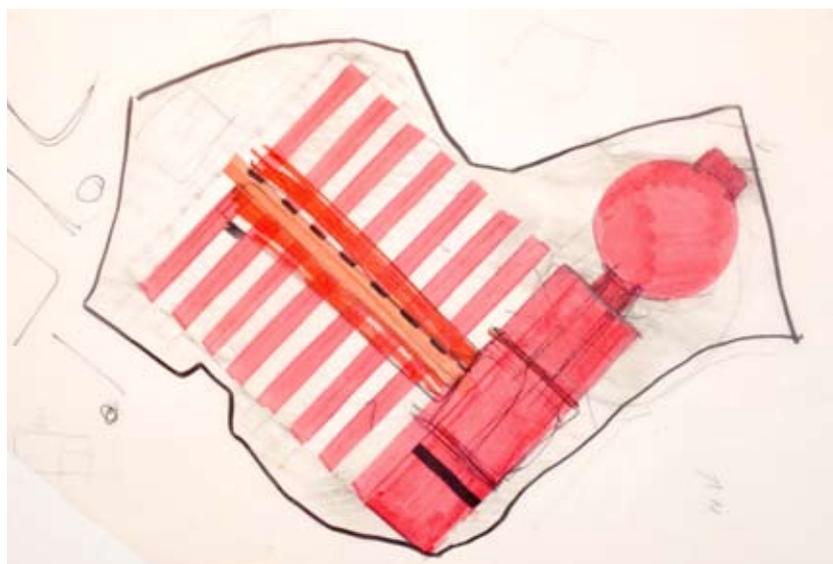
Canadian Centre for Architecture (CCA)

Montréal

Collocazione: AP142.S1.D32

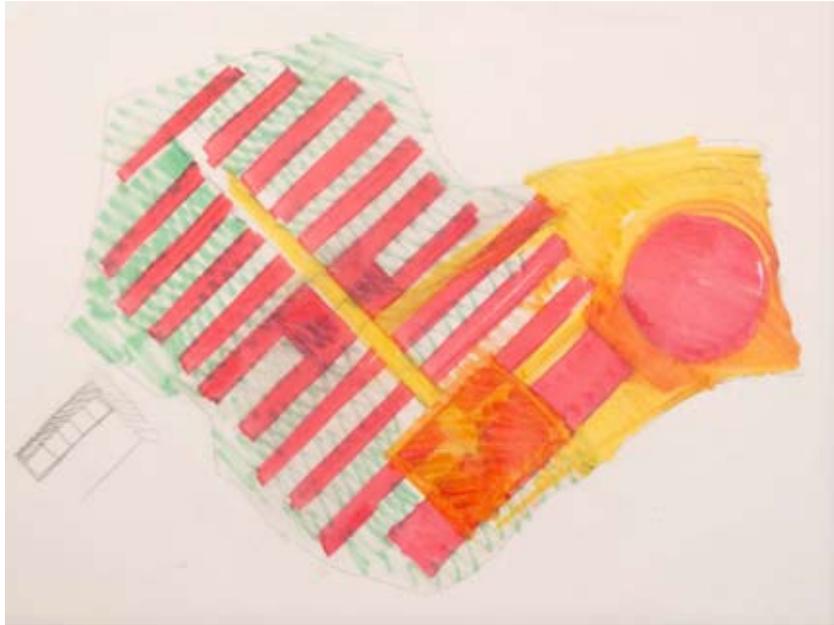


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

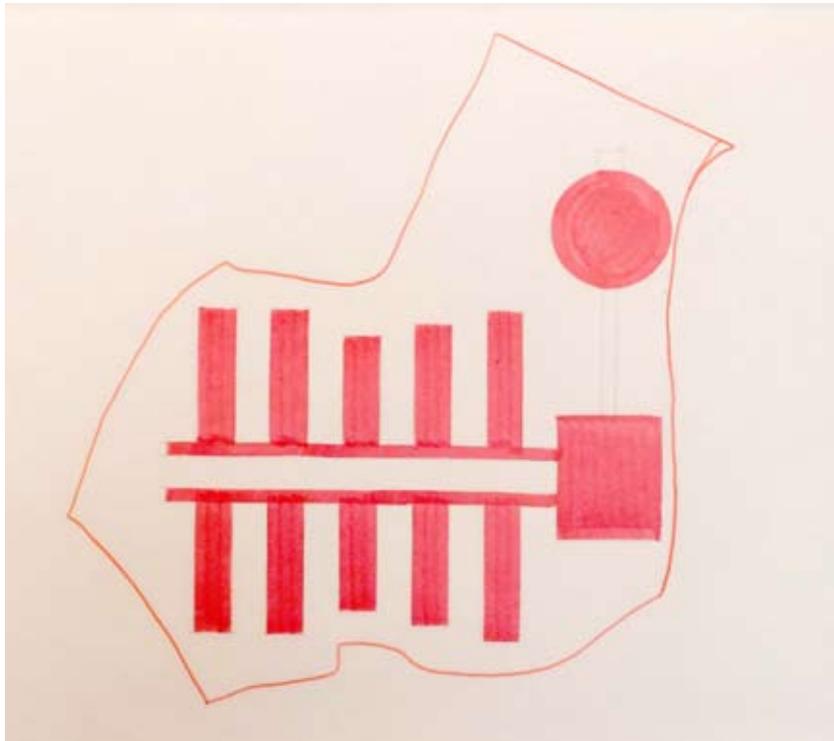


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

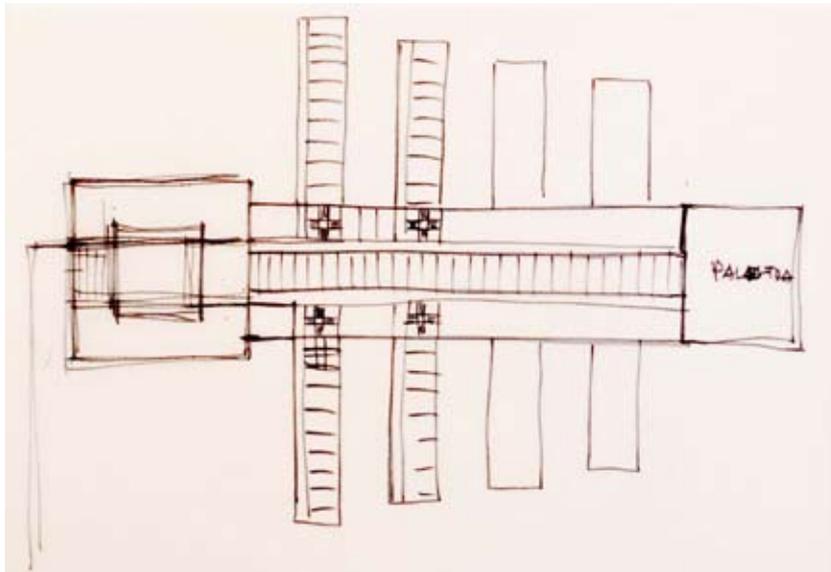
CST



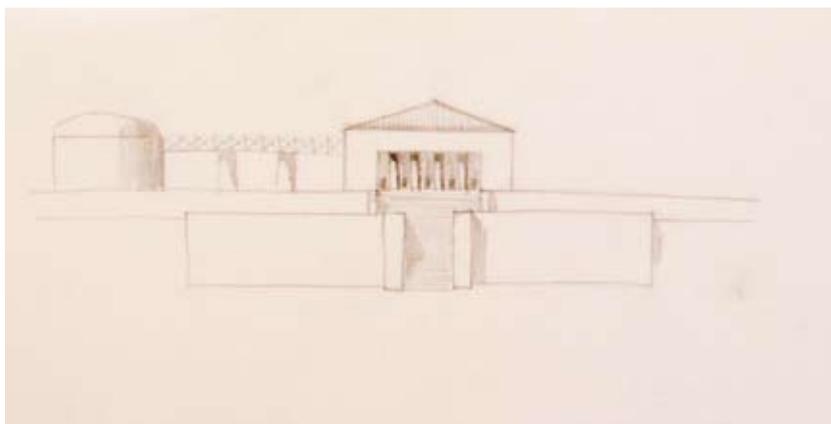
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

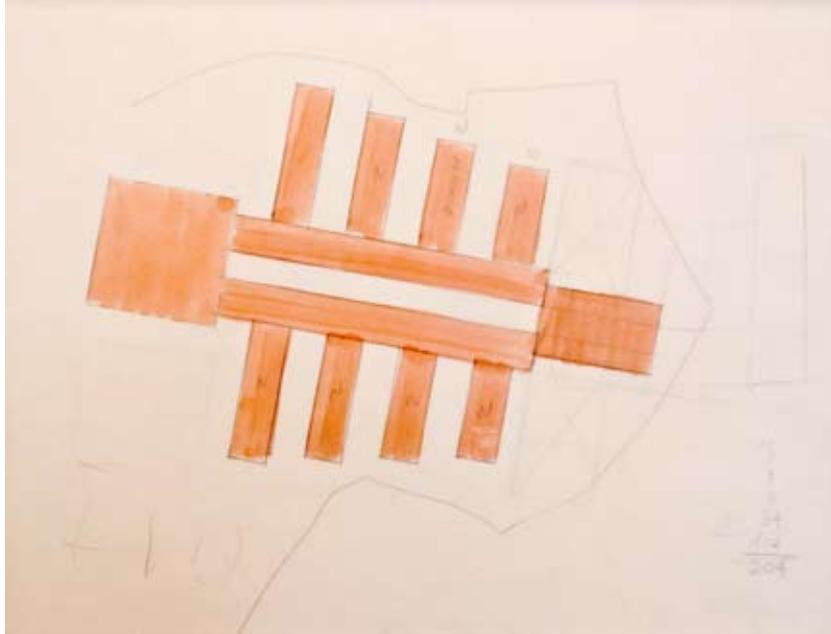


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



CST

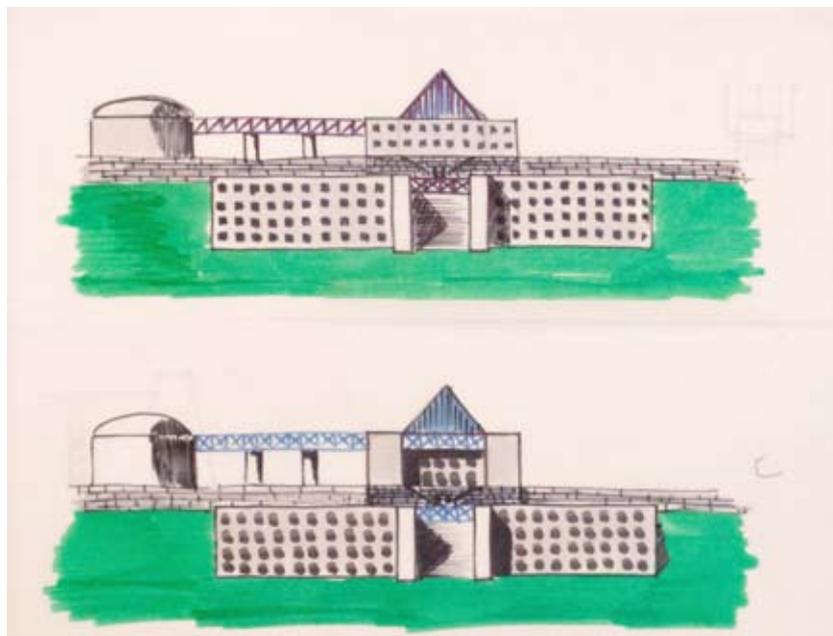
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



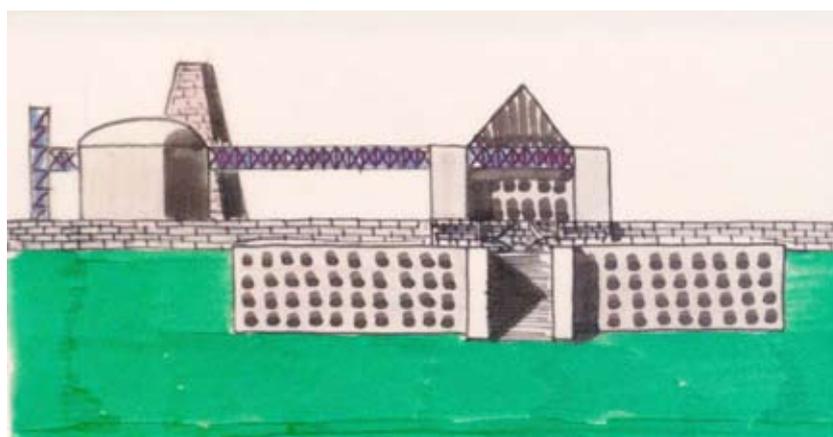
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

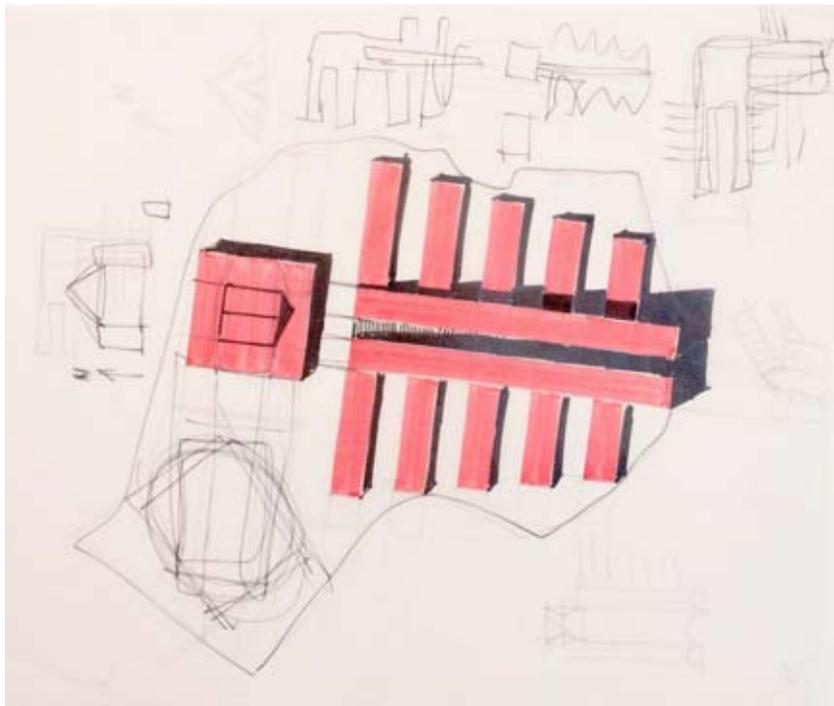


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

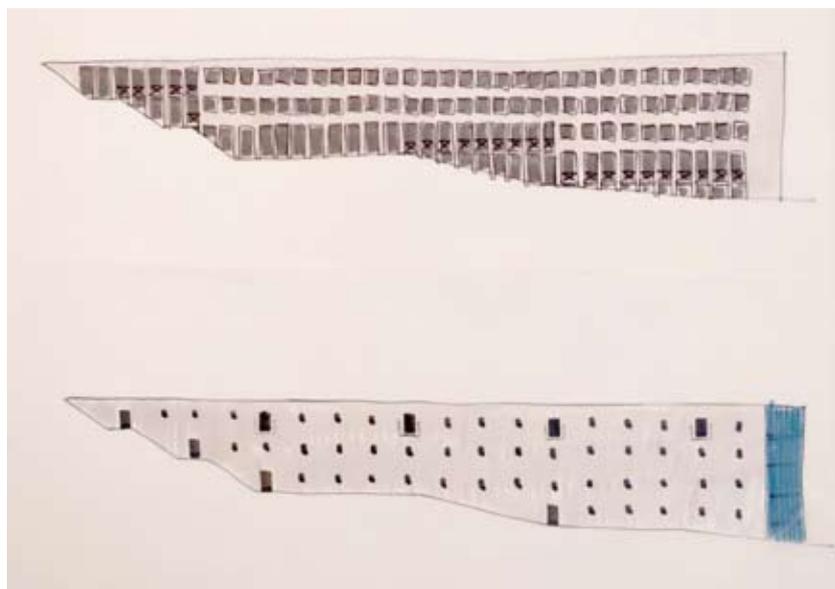
CST



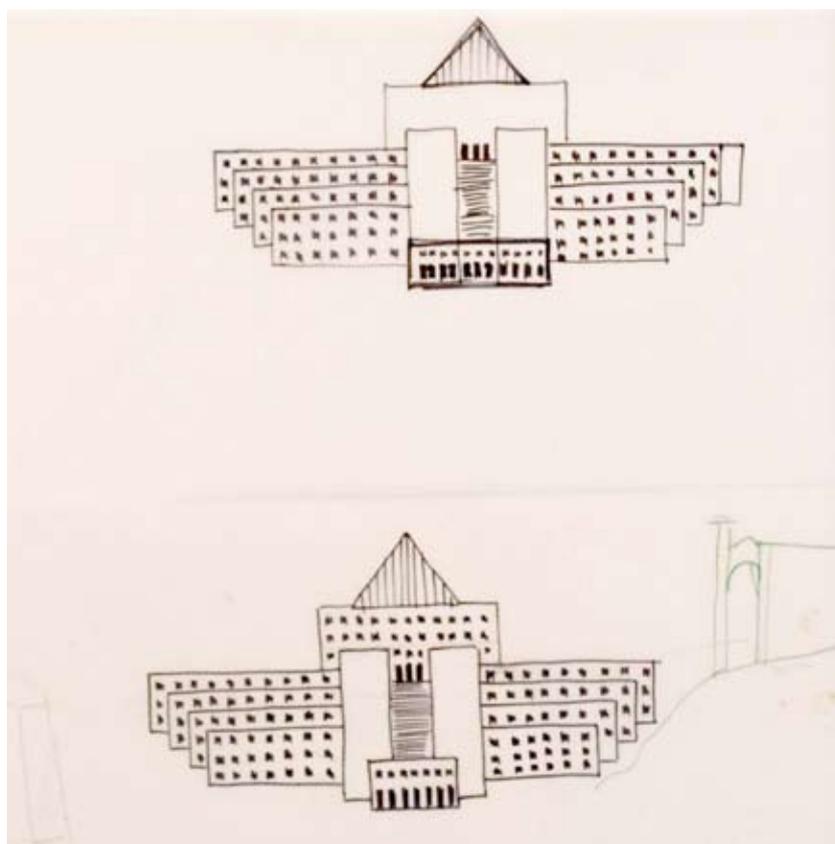
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

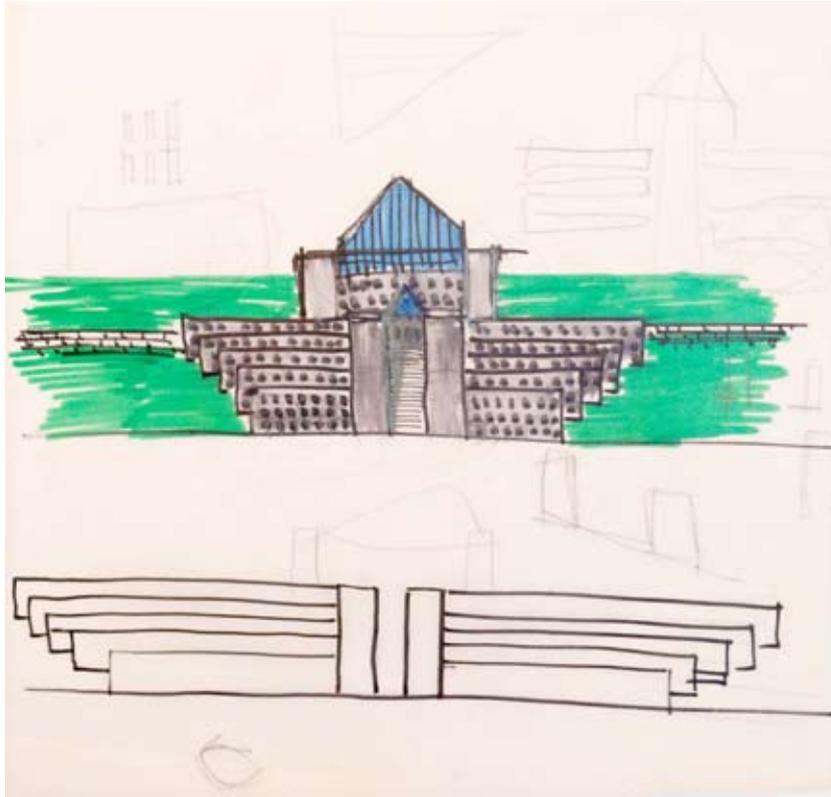


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

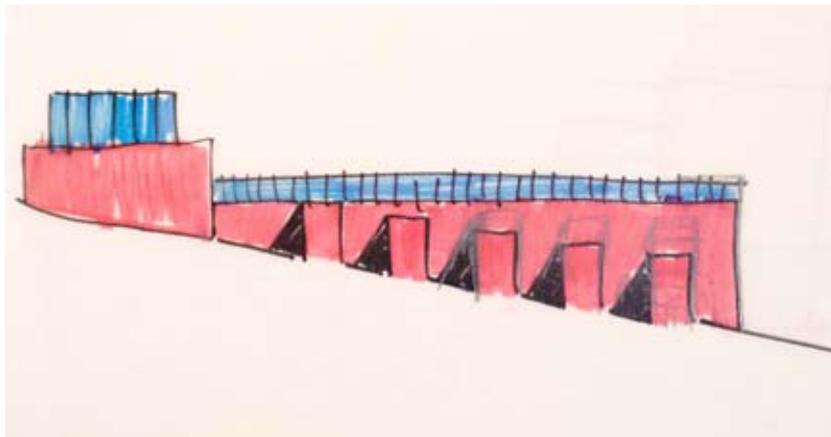


CST

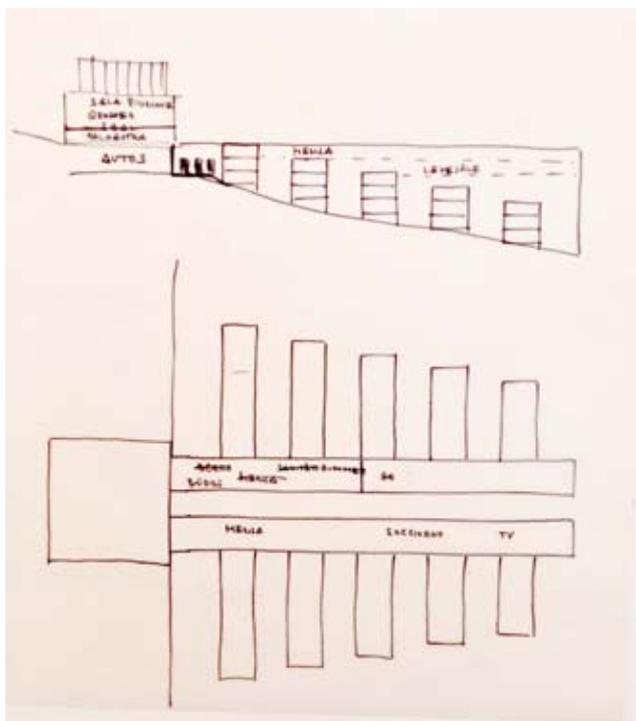
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



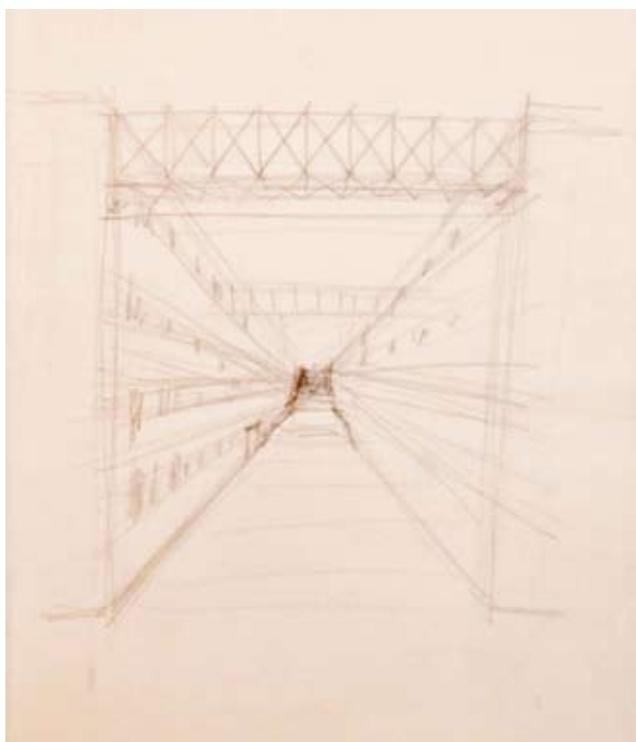
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

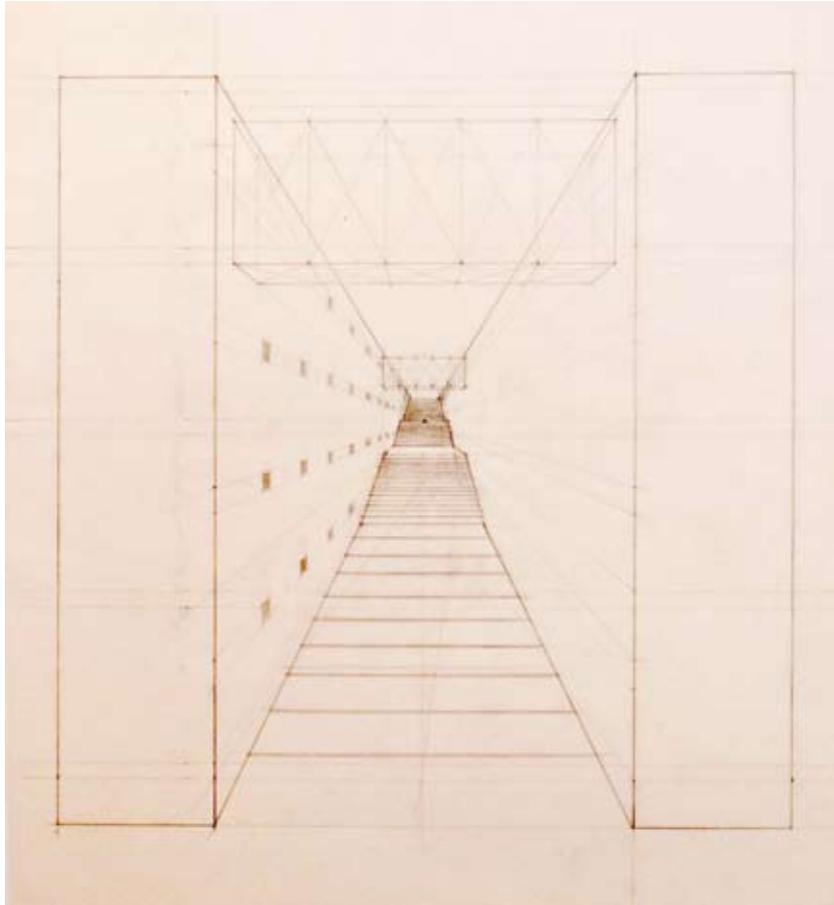


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

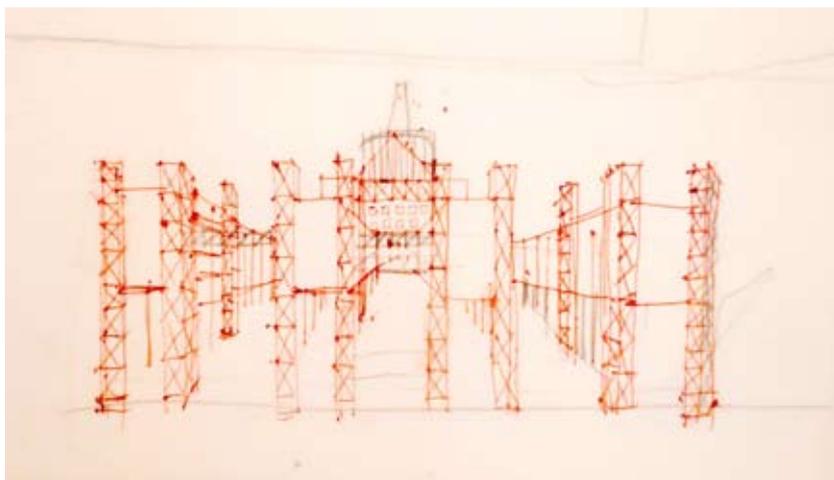


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

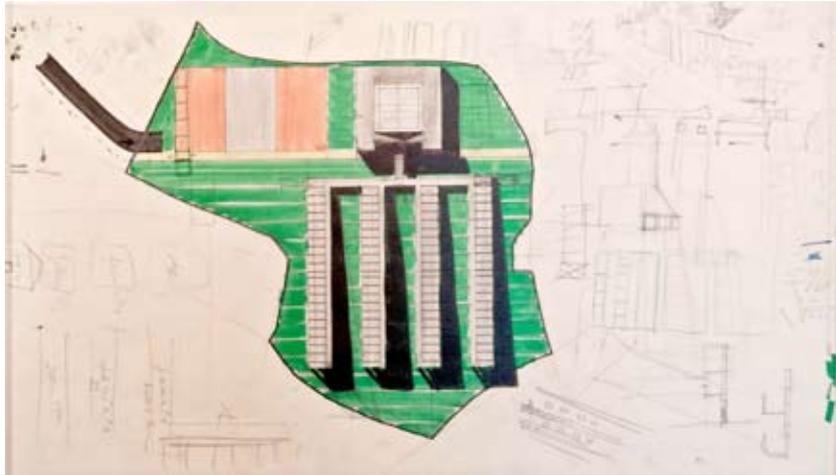
CST



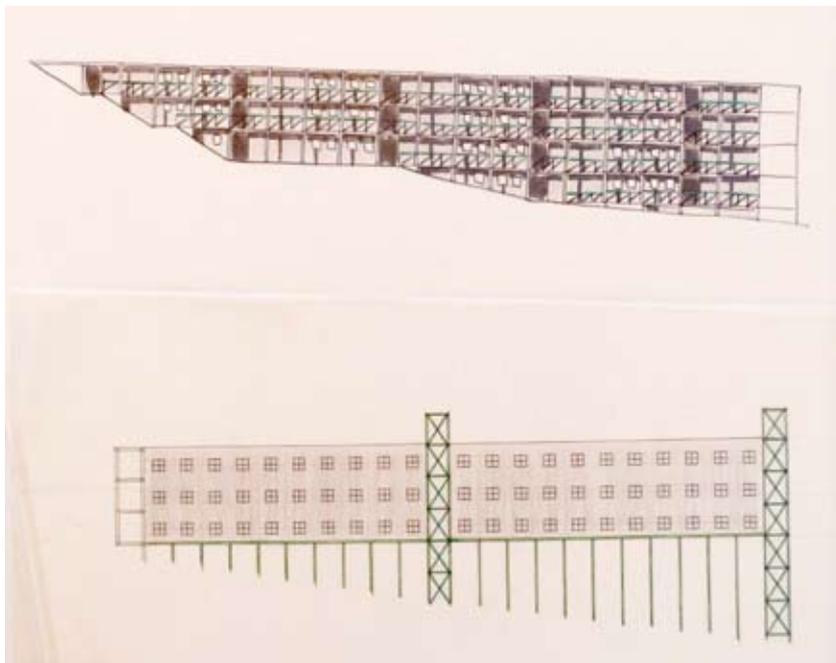
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

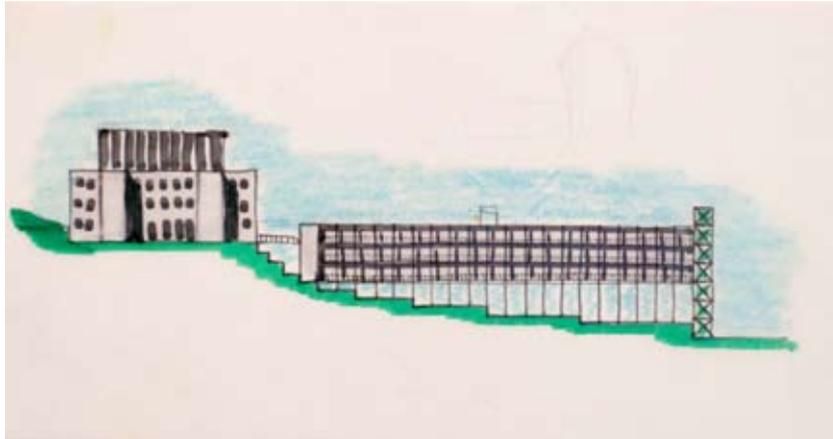


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

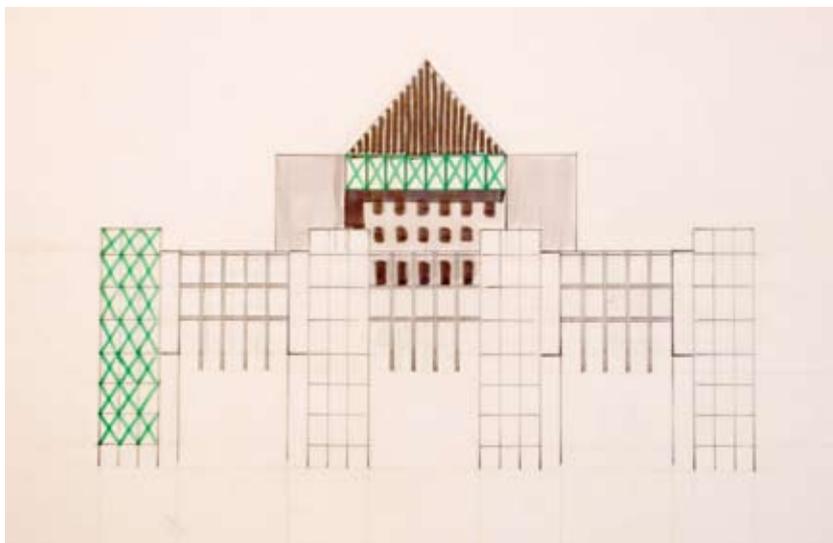


CST

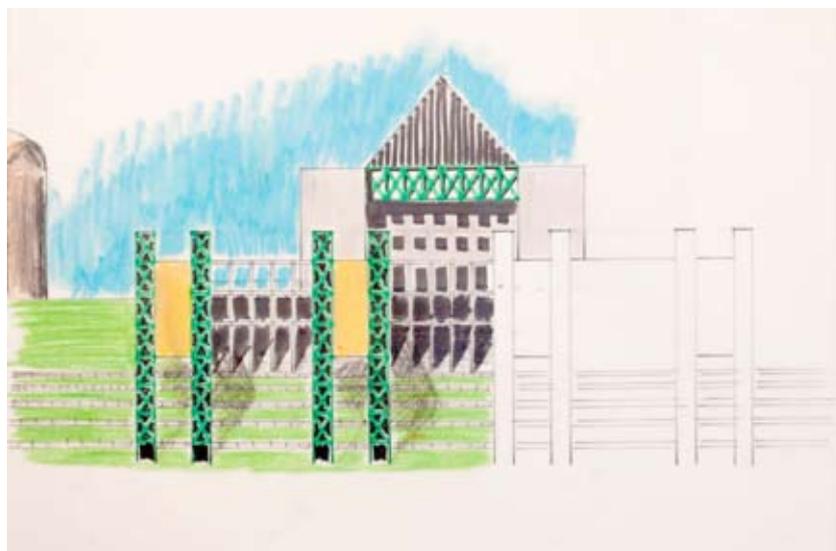
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



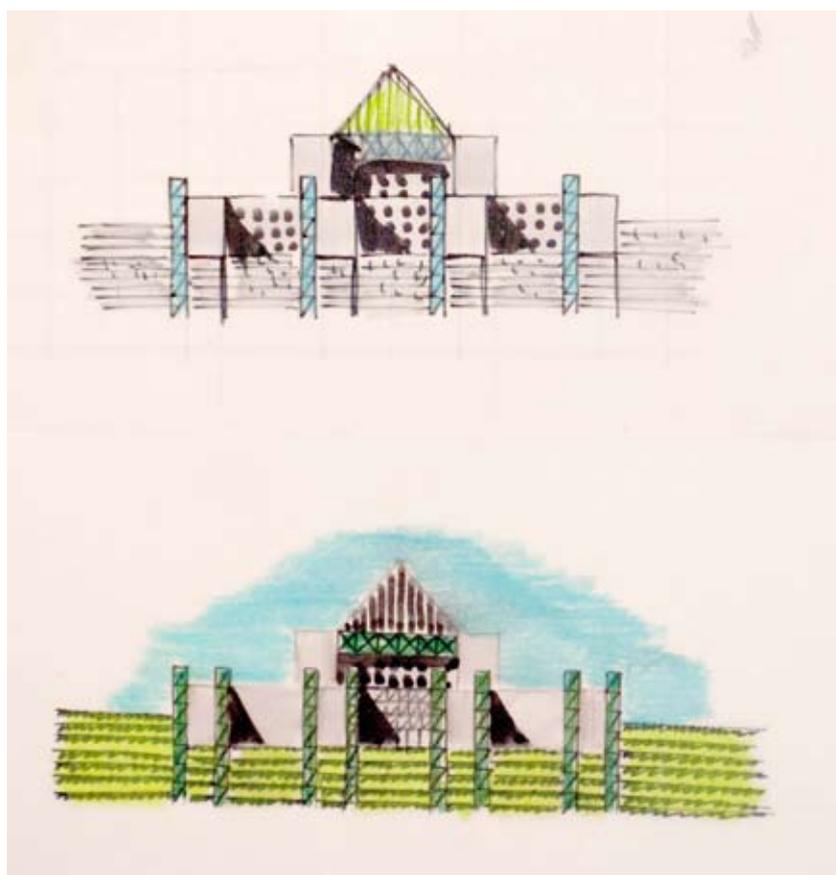
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

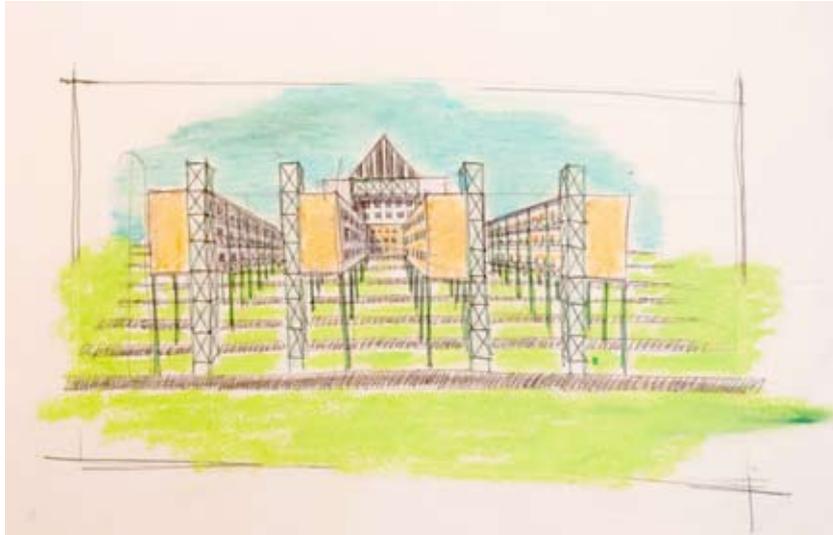


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

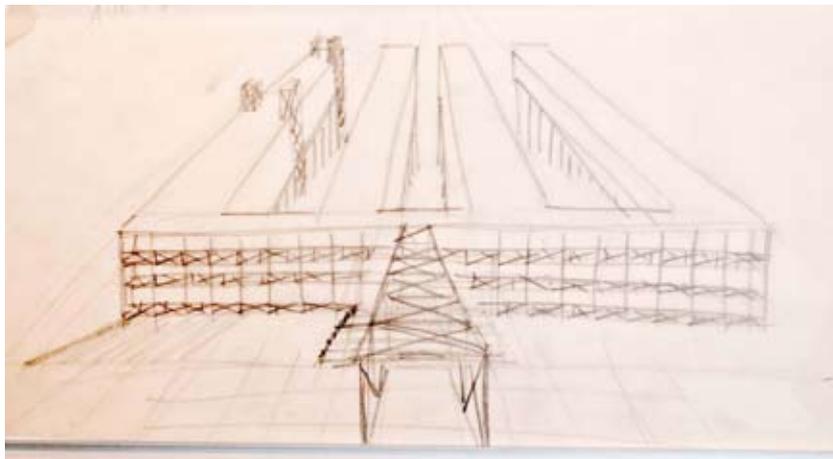


CST

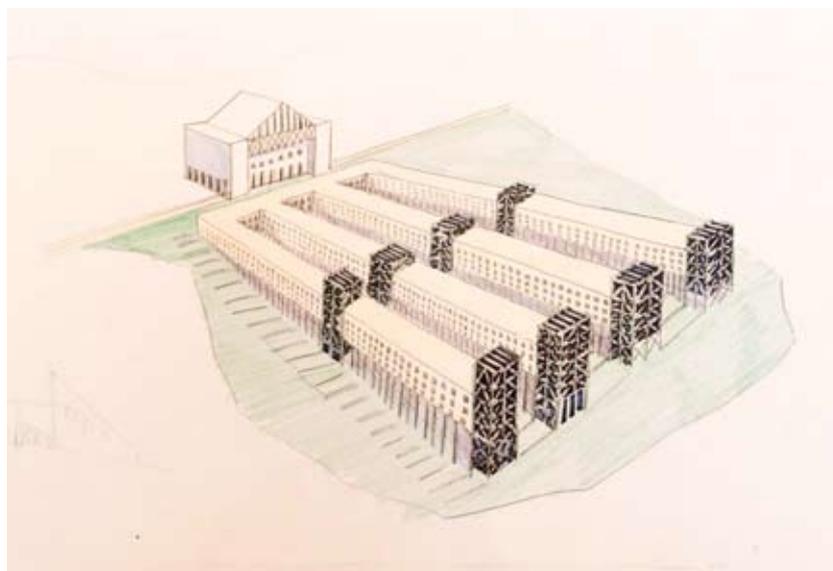
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



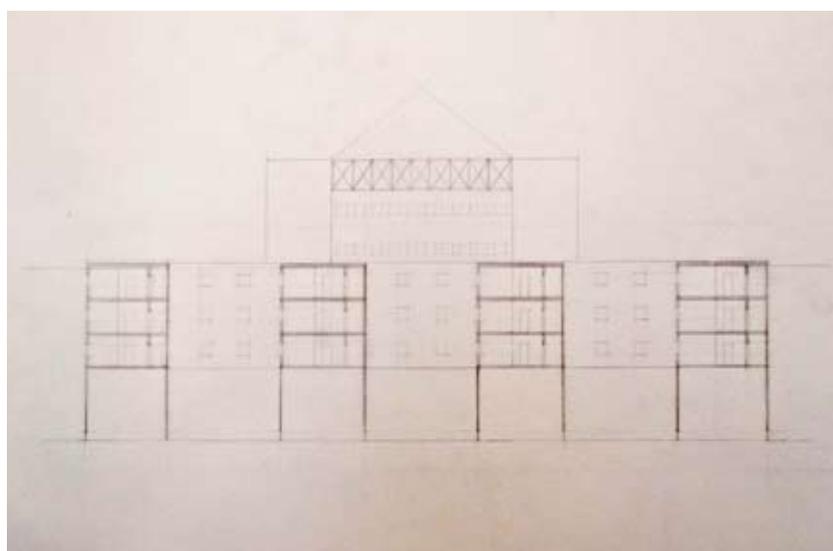
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

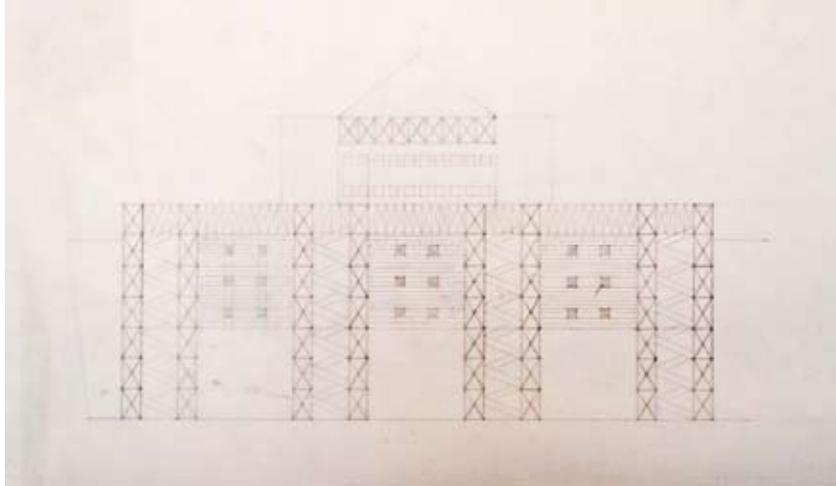


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

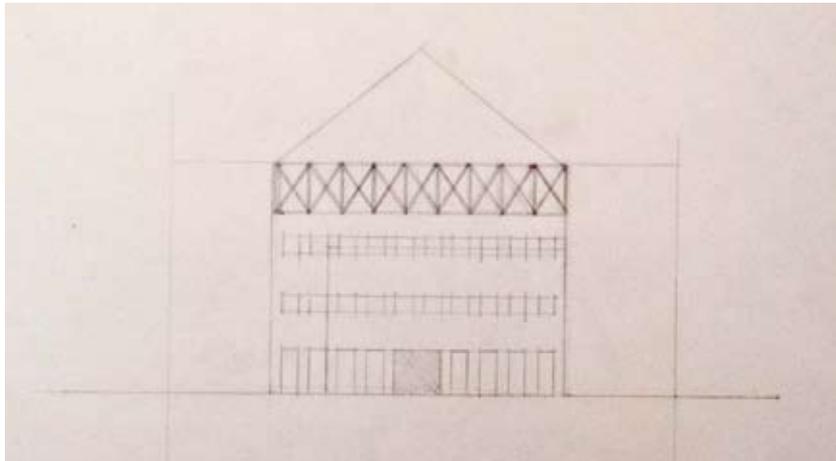


CST

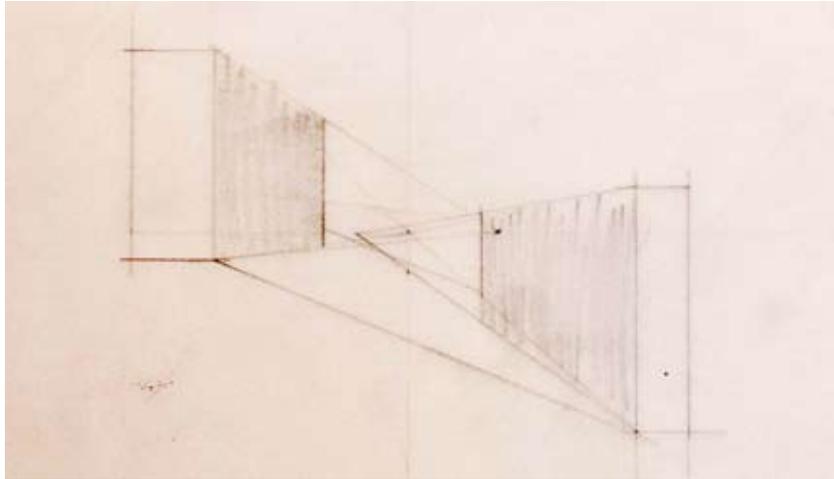
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



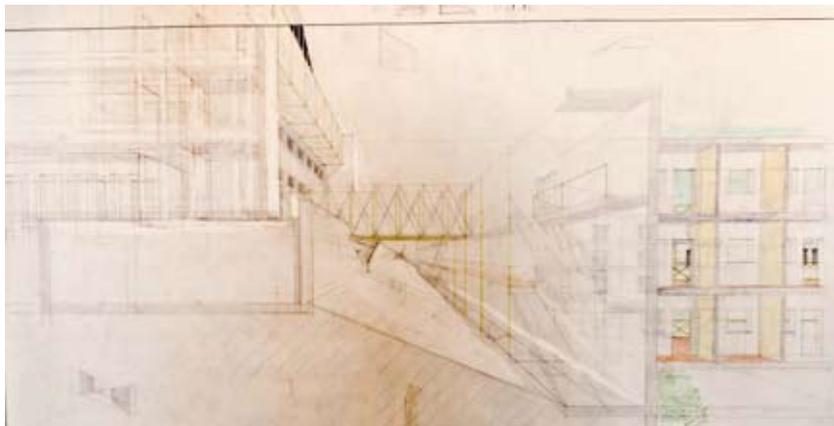
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

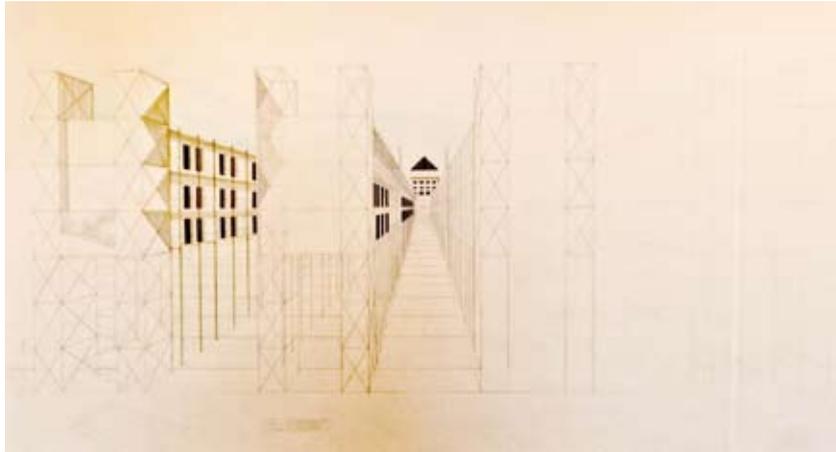


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

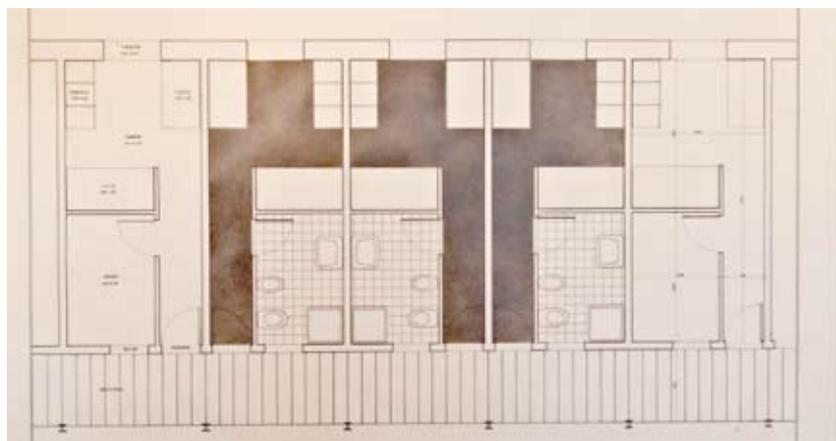
CST



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: copia su lucido
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

Fonti documentali
Progetto per una villa e padiglione nel bosco a Borgo Ticino

VB

Sezione VBT

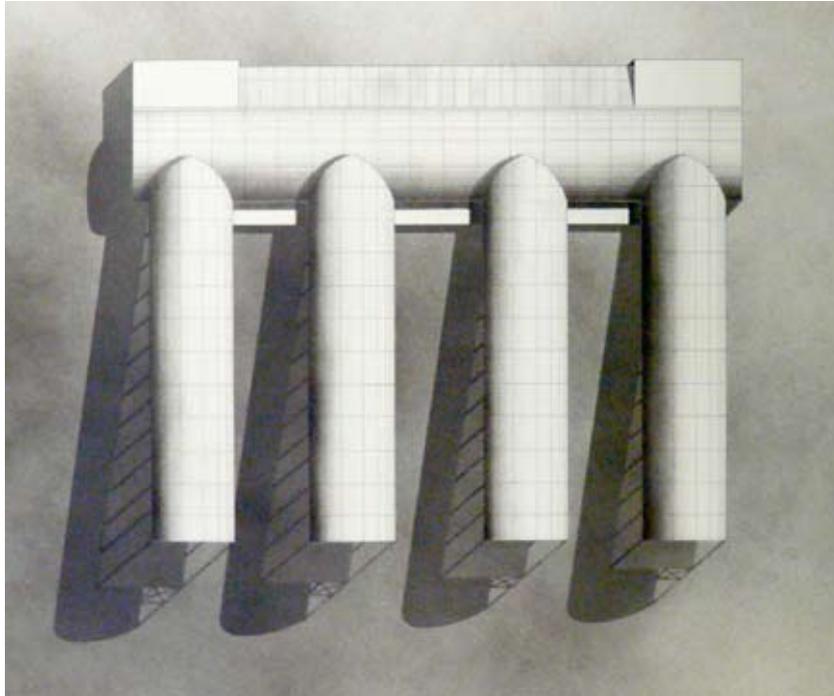
Progetto per una villa e padiglione nel bosco
a Borgo Ticino, 1973

Deutsches Architekturmuseum (DAM)
Frankfurt am Main
Collocazione: 216-009

Canadian Centre for Architecture (CCA)
Montréal
Collocazione: AP142.S1.D25

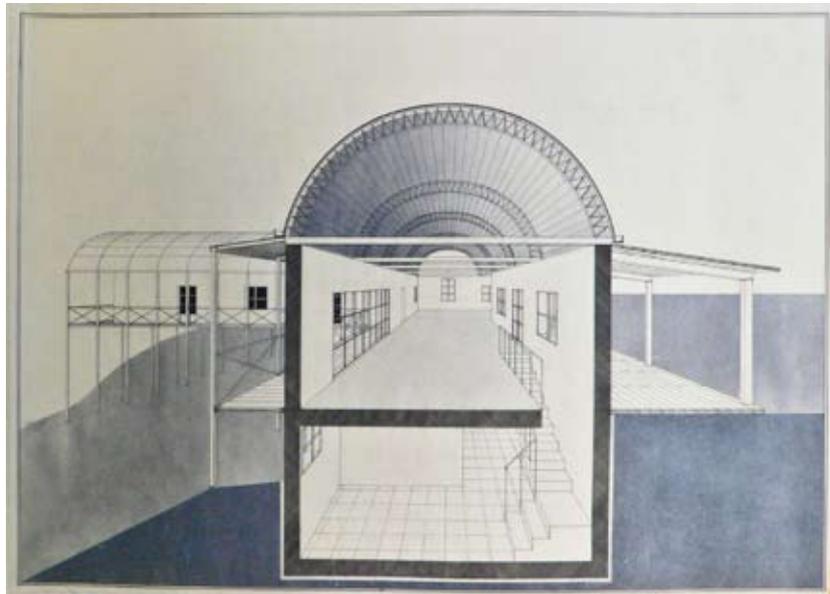


Tipo di documento: china su lucido
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main

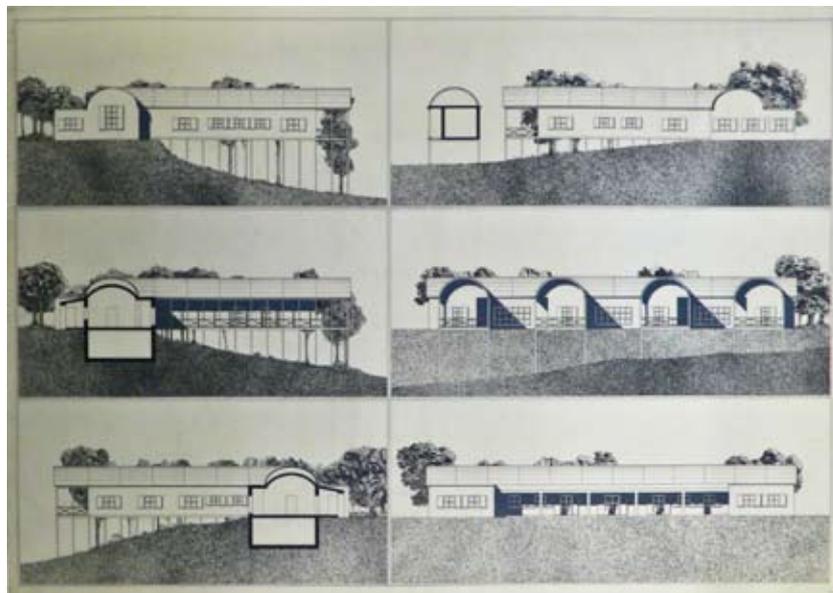


Tipo di documento: china su lucido
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main

VBT



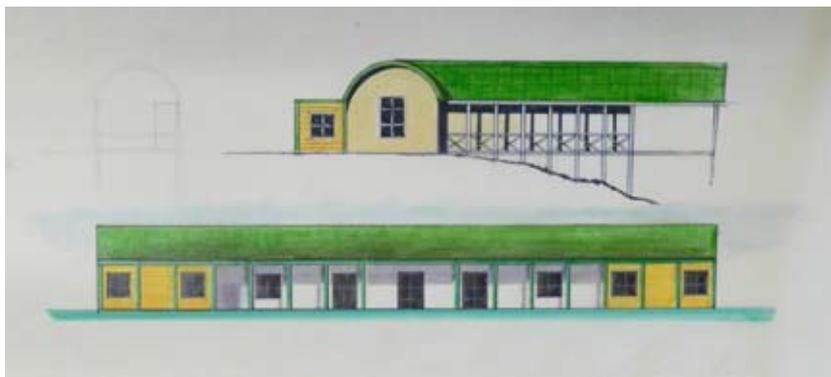
Tipo di documento: china su lucido
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main



Tipo di documento: china su lucido
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main

VBT



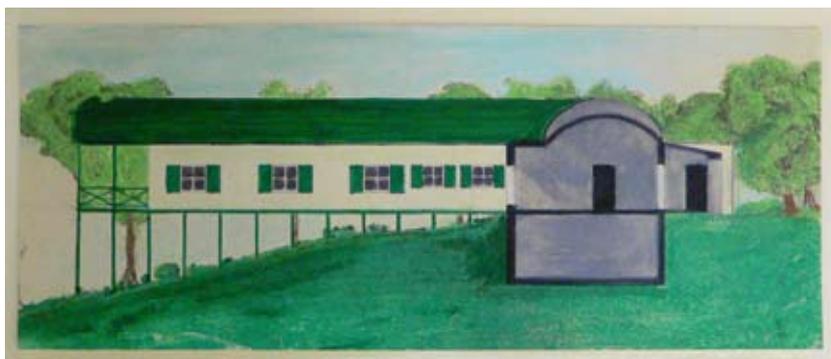
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main

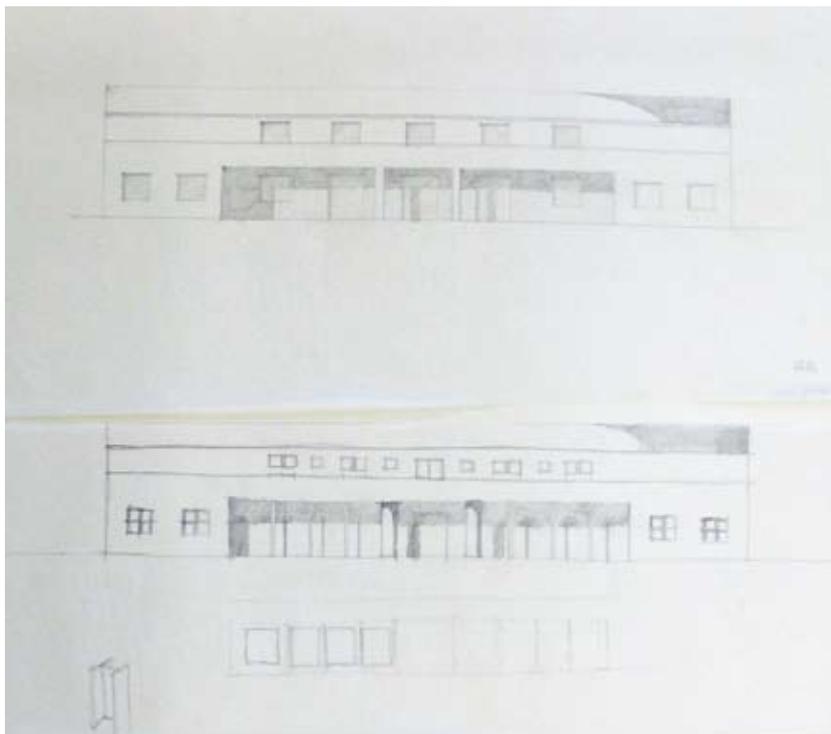


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main

VBT



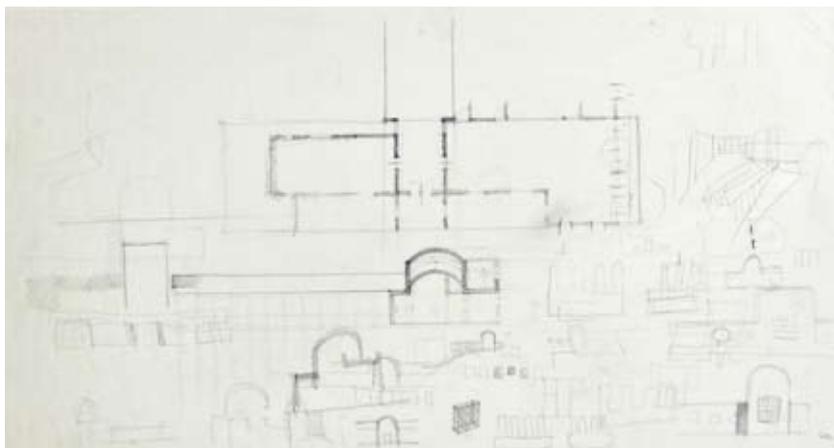
Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main

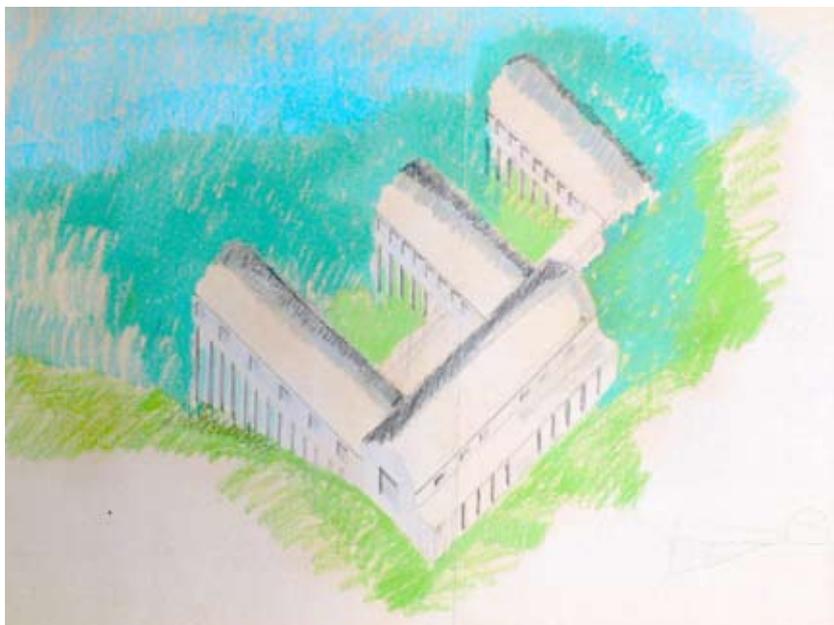


Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main

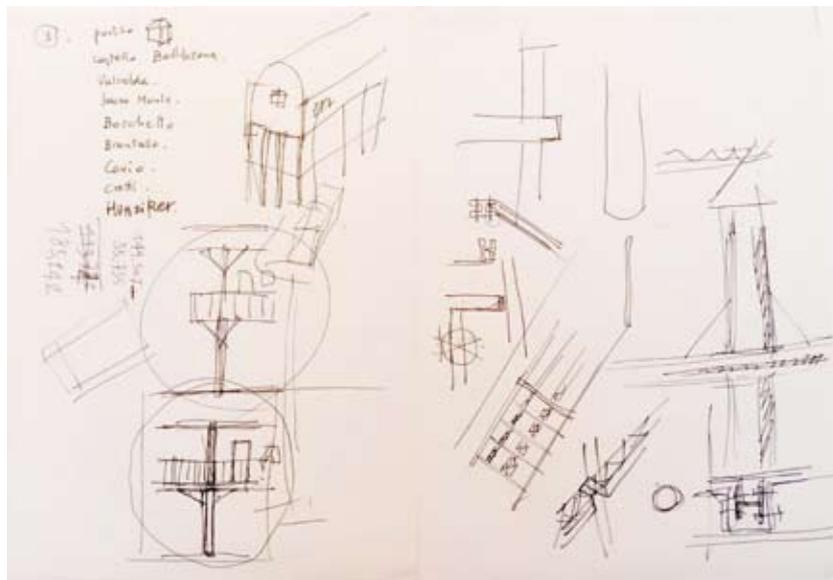
VBT



Tipo di documento: disegno su carta da spolvero
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Deutsches Architekturmuseum (DAM),
Frankfurt am Main

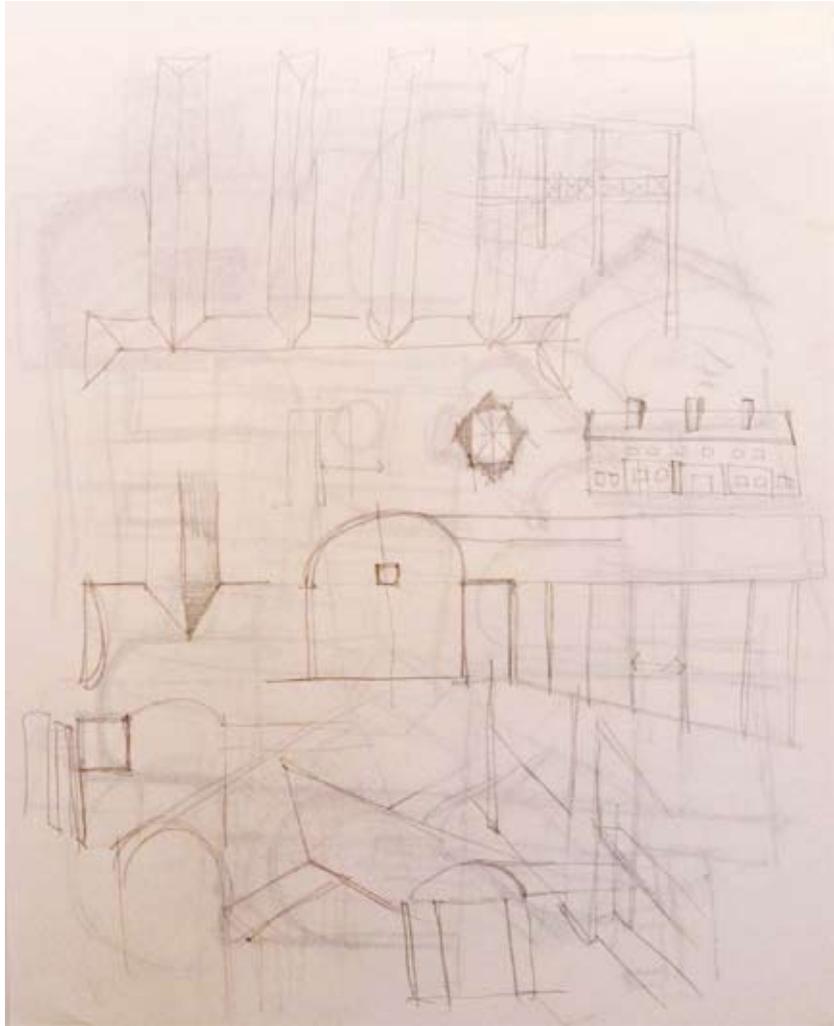


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

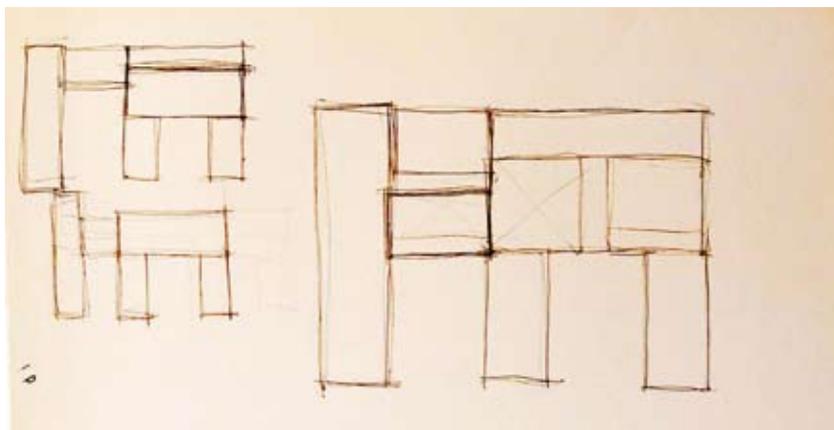


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

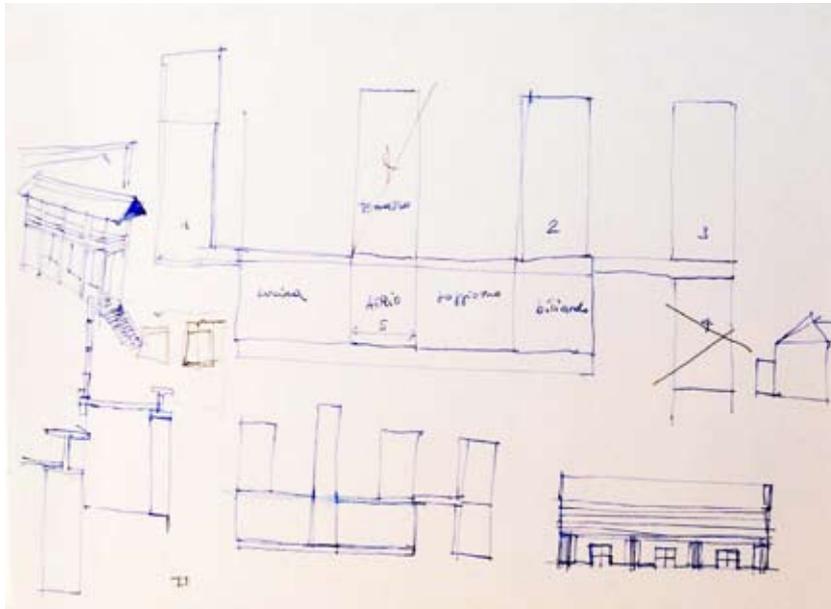
VBT



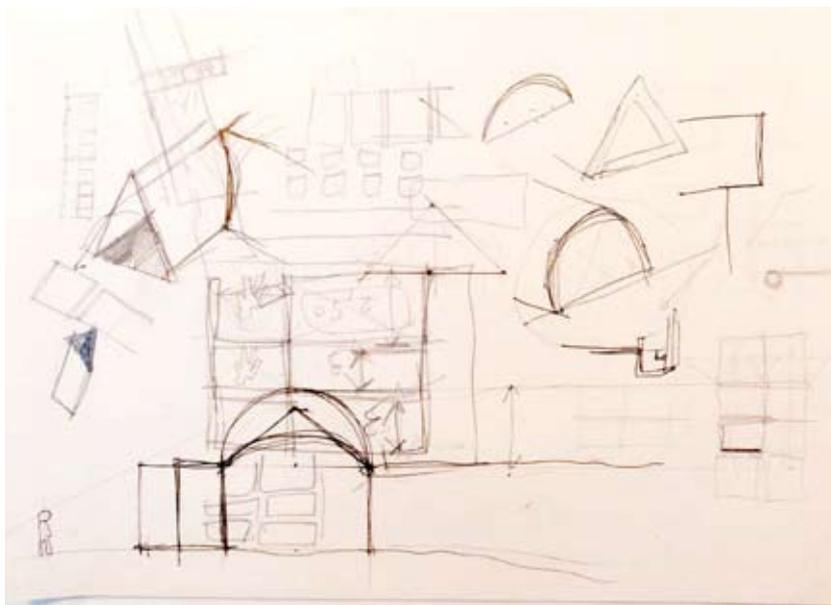
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

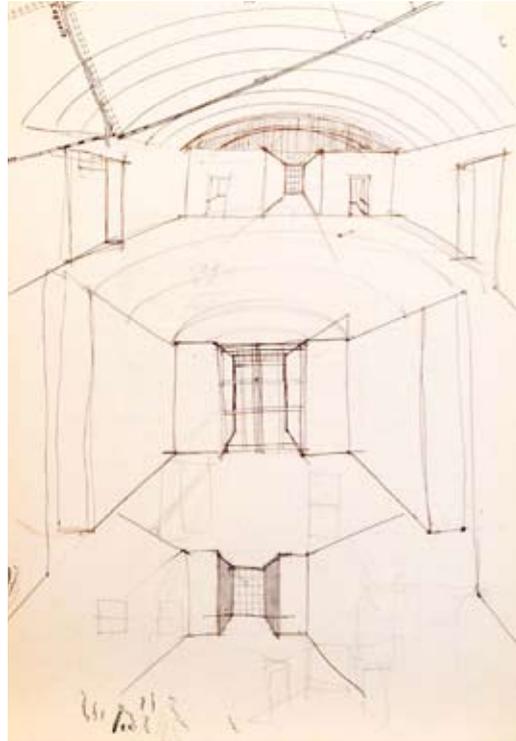


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

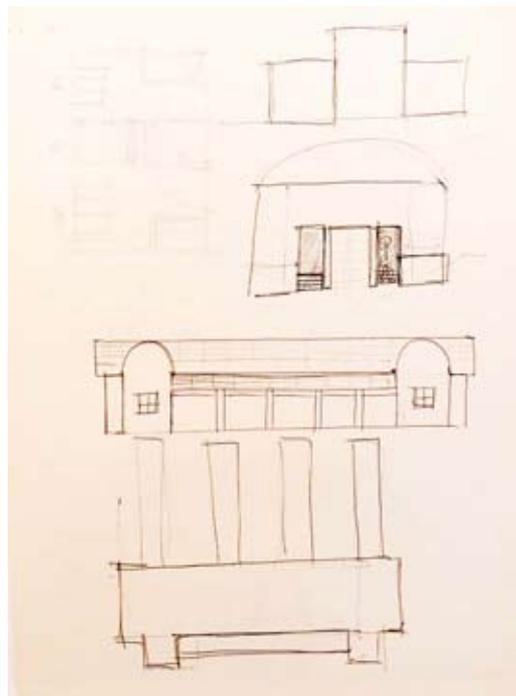


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

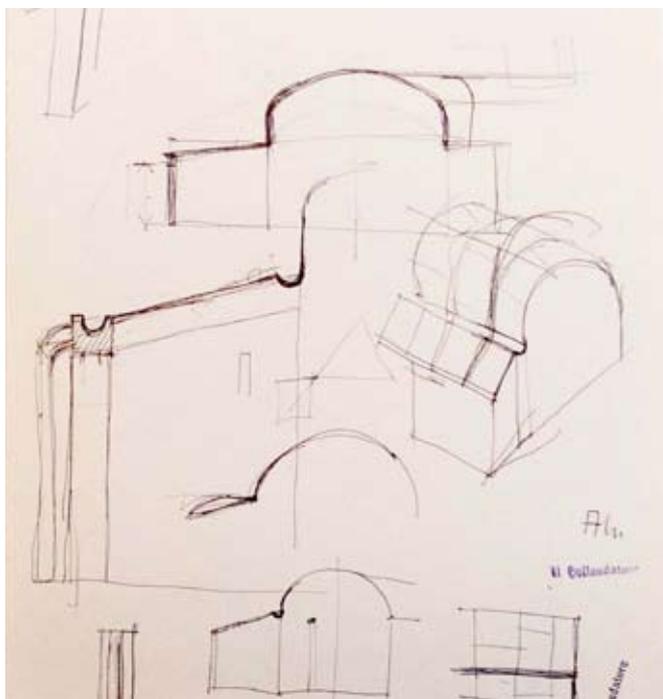
VBT



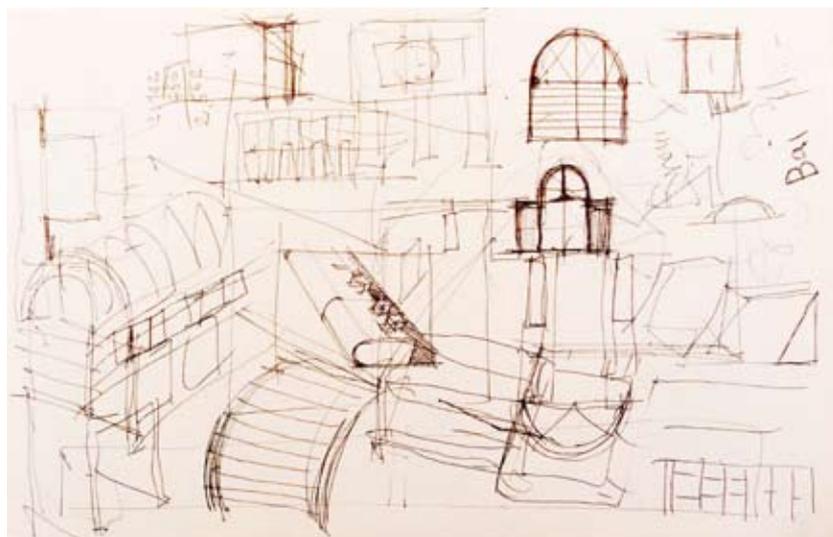
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

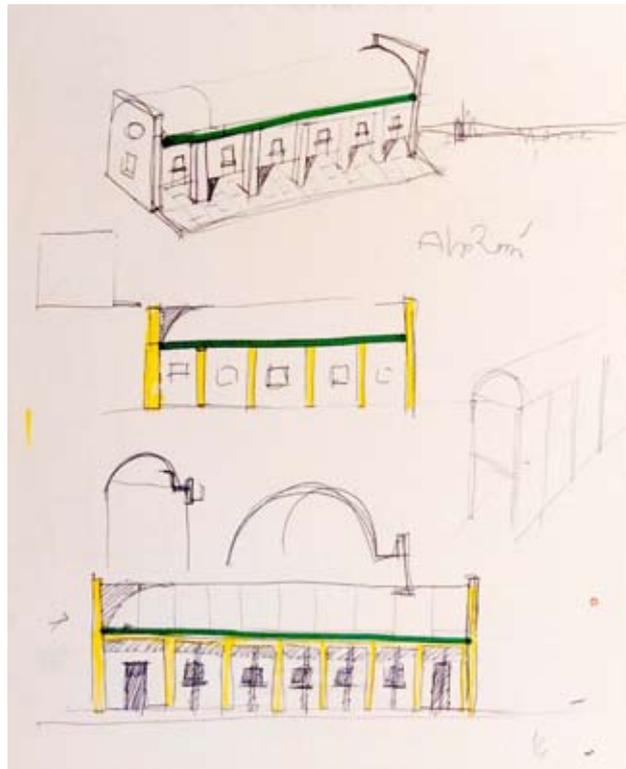


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

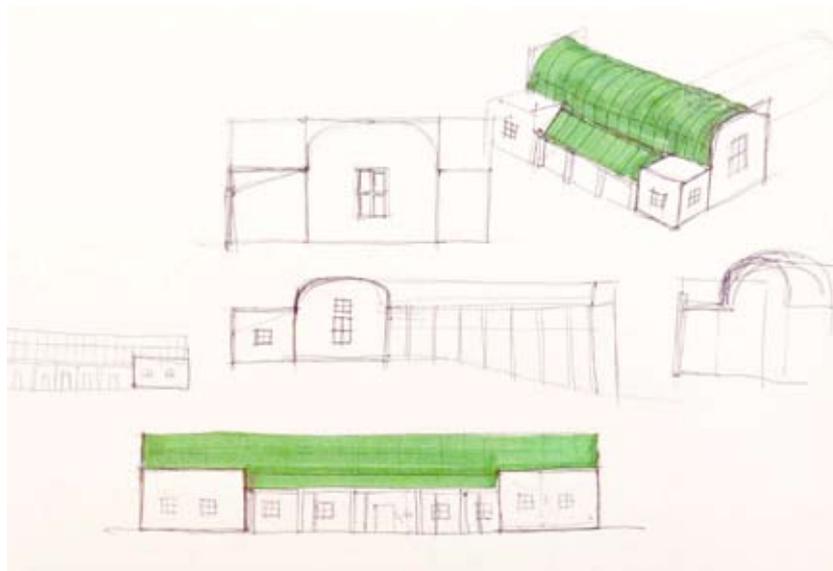


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

VBT



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

Fonti documentali
Progetto per il Klösterliareal a Berna

KB

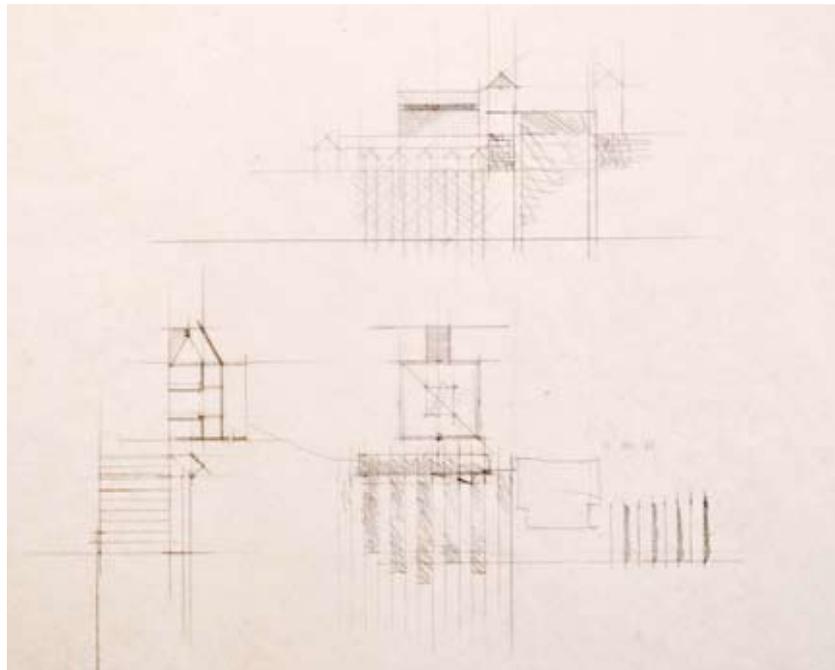
Sezione KB

Progetto per il Klösterliareal a Berna, 1981

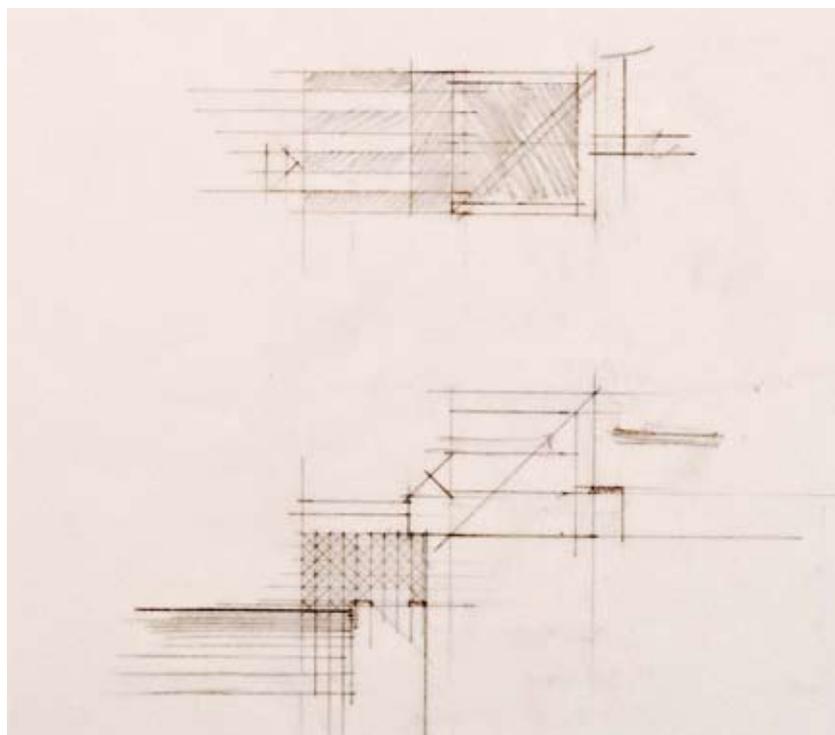
Canadian Centre for Architecture (CCA)

Montréal

Collocazione: AP142.S1.D50

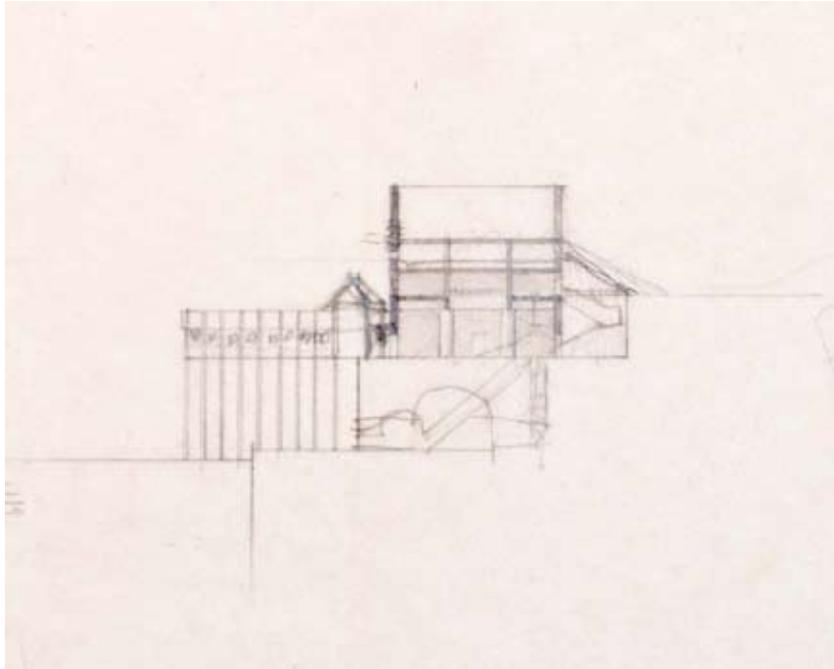


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

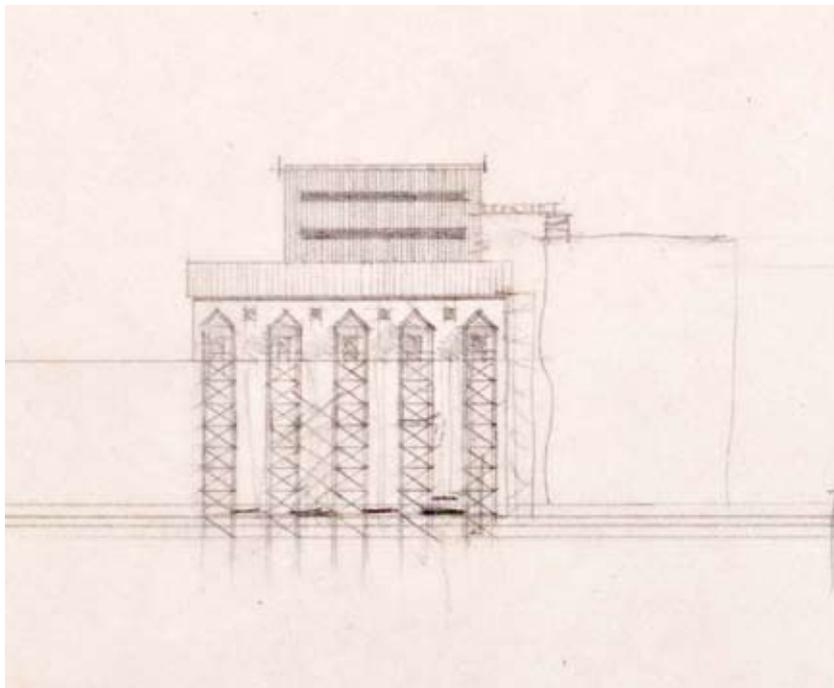


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

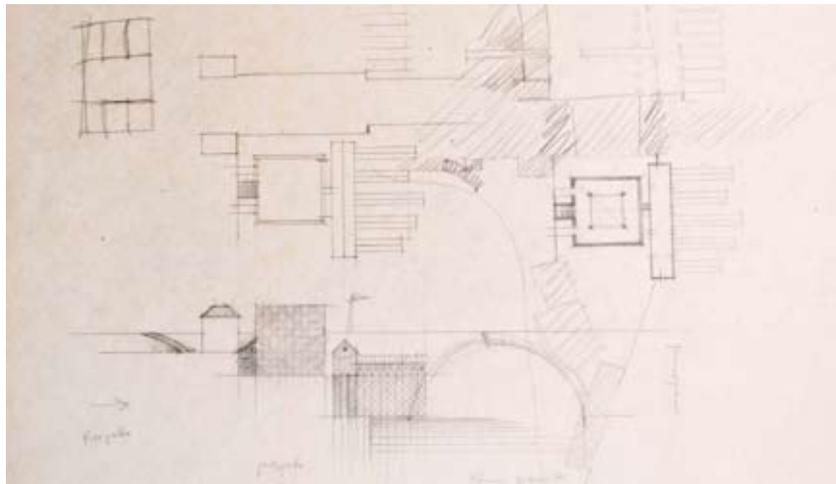
KB



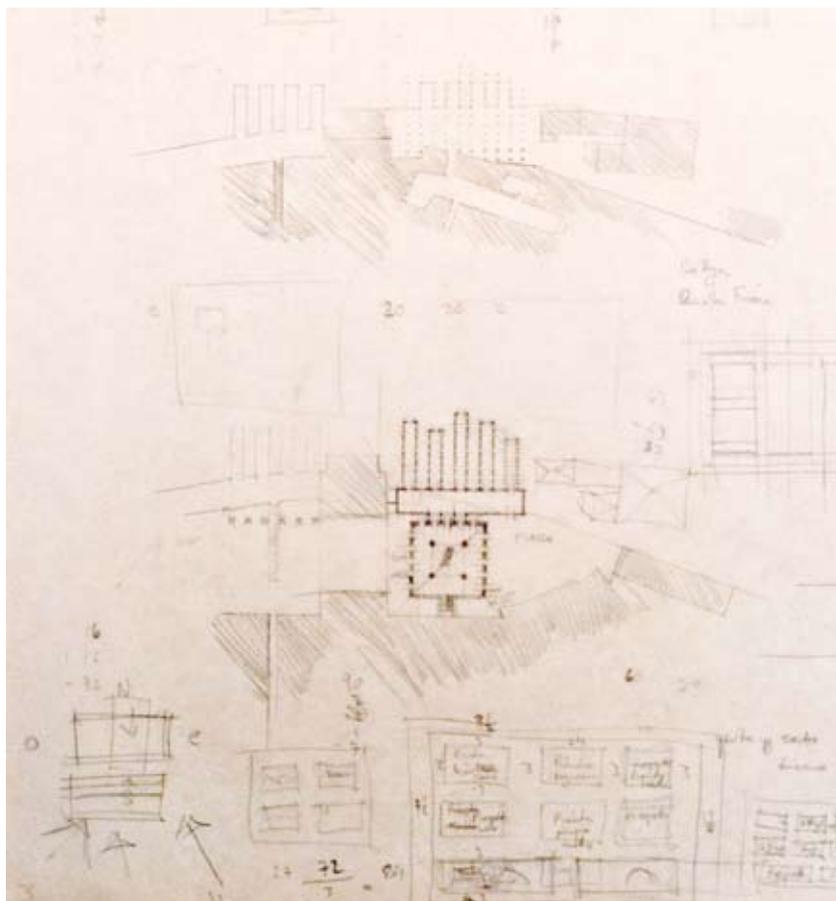
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

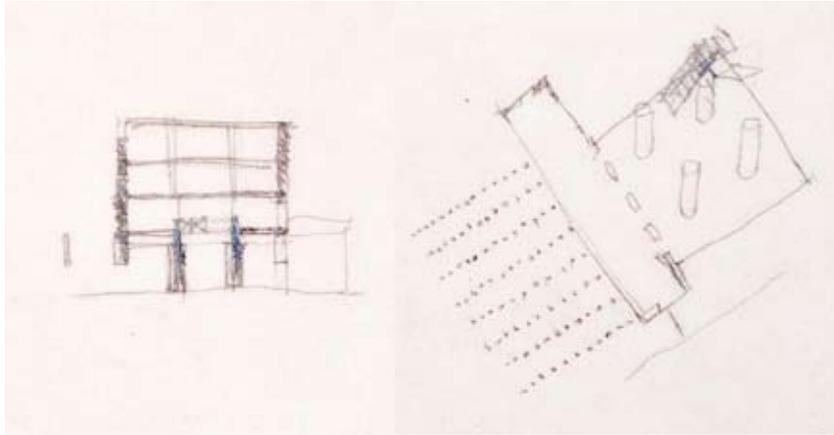


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



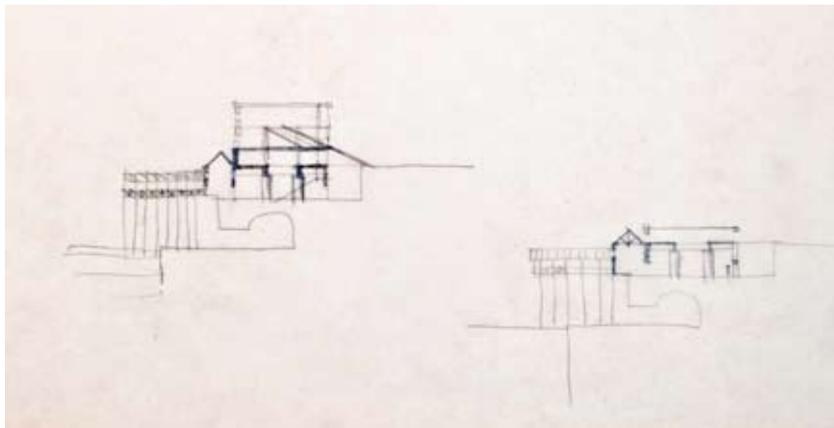
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

KB



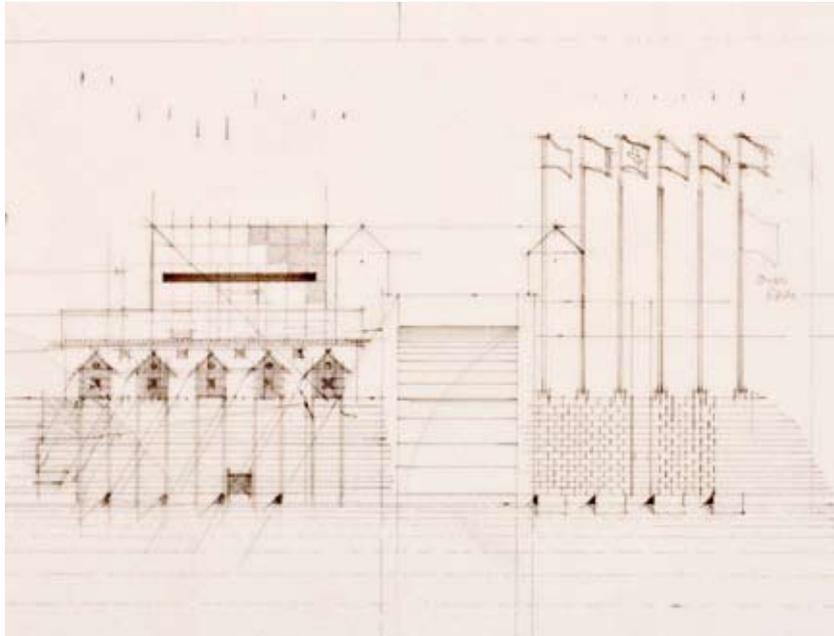
Tipo di documento: disegno su carta

Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

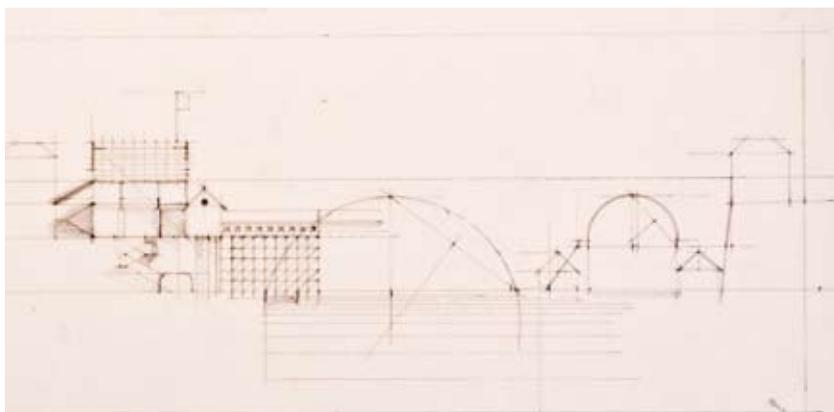


Tipo di documento: disegno su carta

Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

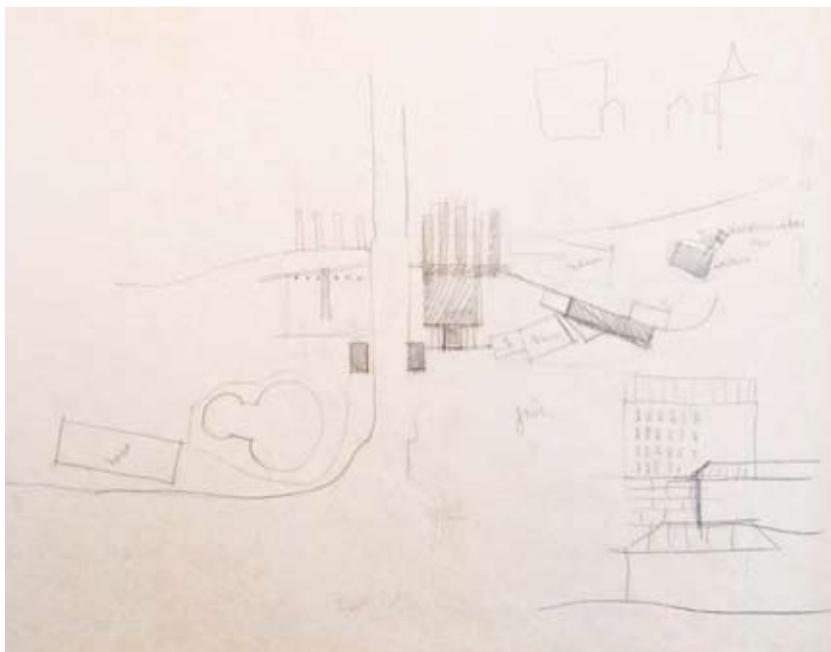


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

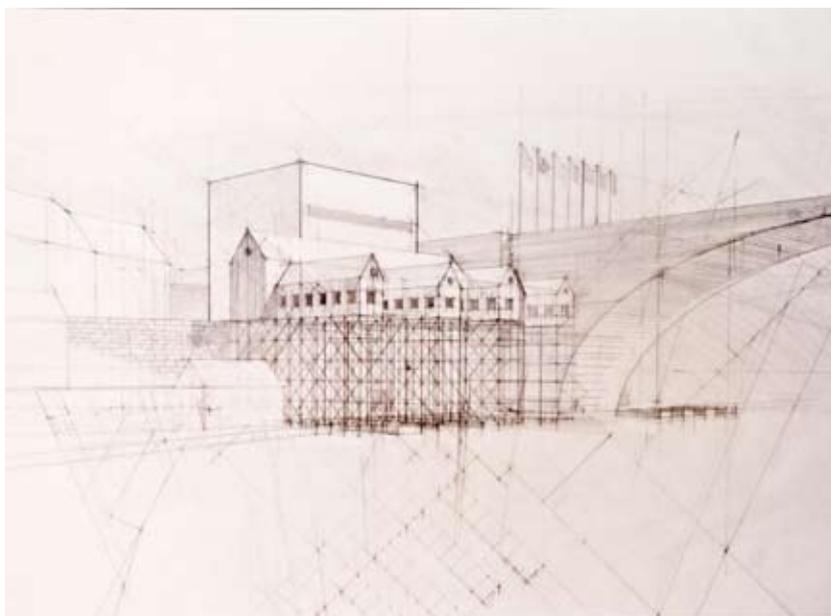


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

KB



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal

Fonti documentali
Progetti studenti Zurigo

PZ

Sezione KB

Progetto di M. Bosshard, 1973

Archivio gta, ETH, Zurigo

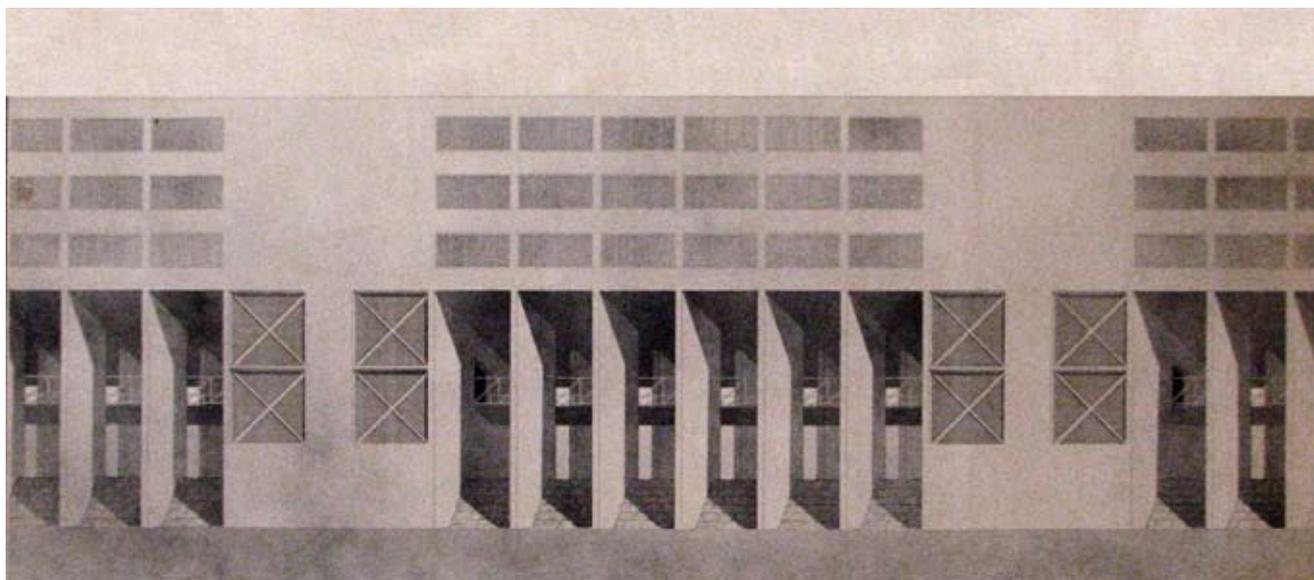
Collocazione: 201-1

Progetto di H. Schwarzwald, J. Verwunen,

K. Graf, H.P. Bartschi, 1973

Archivio gta, ETH, Zurigo

Collocazione: 201-1

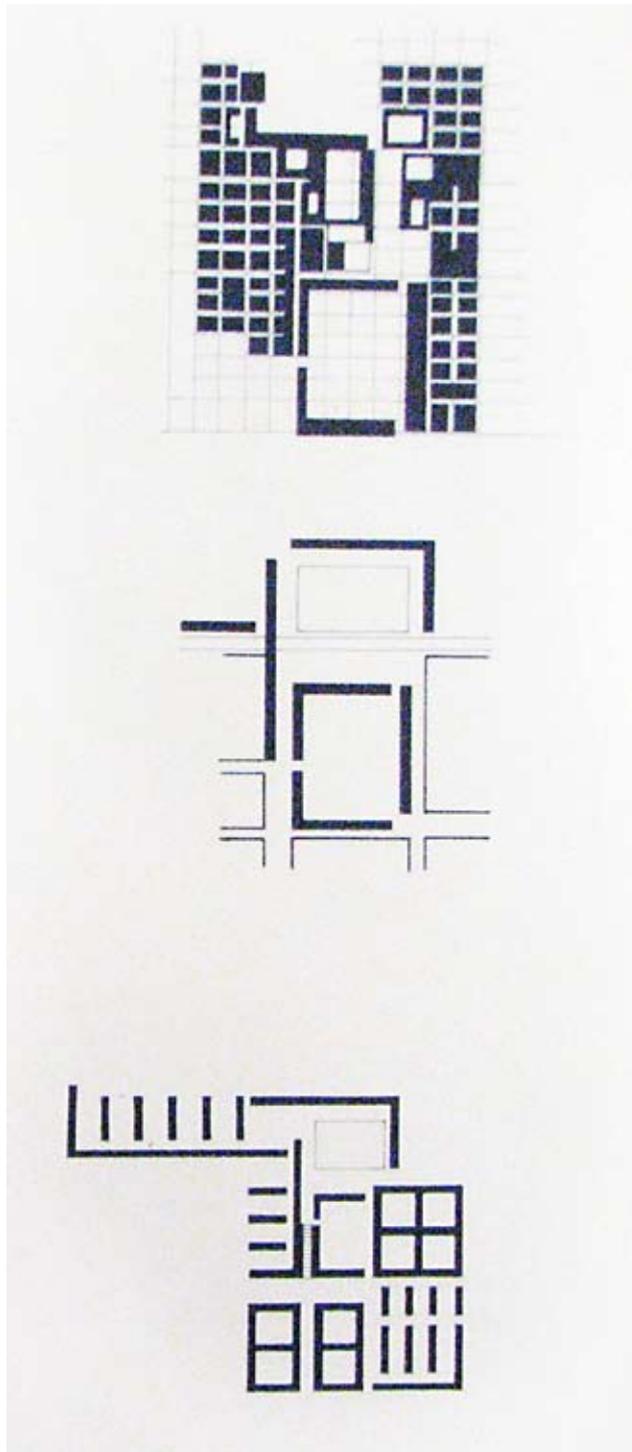


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: gta Archiv, ETH, Zürich

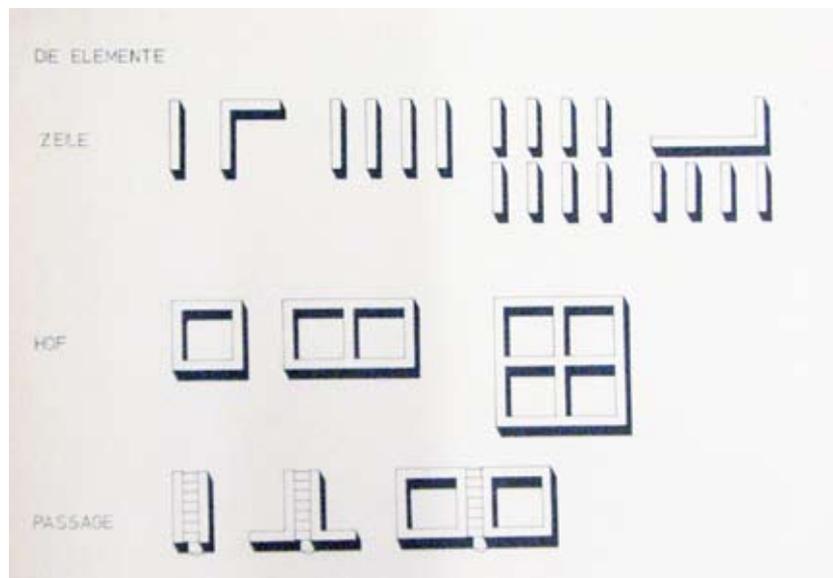


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: gta Archiv, ETH, Zürich

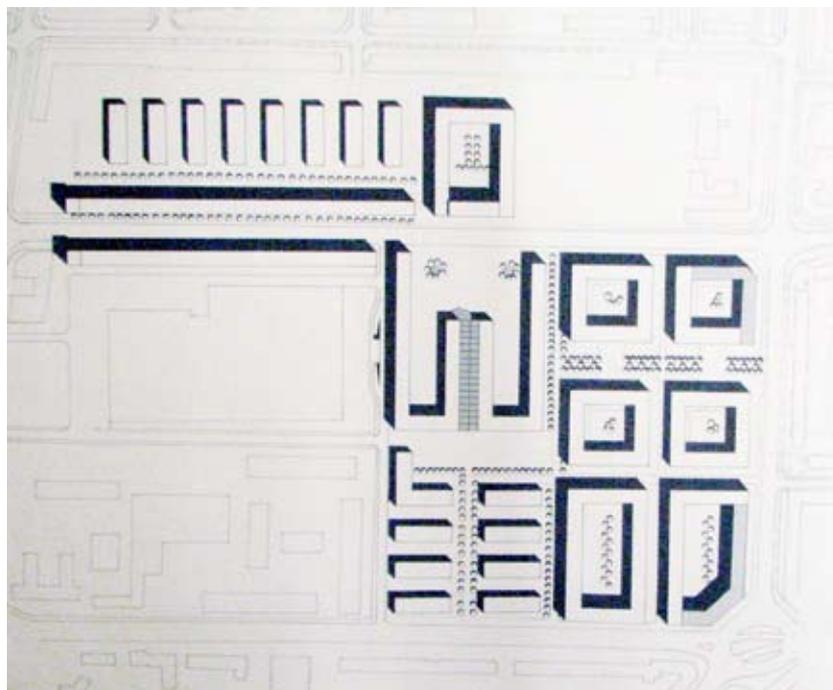
PZ



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: gta Archiv, ETH, Zürich

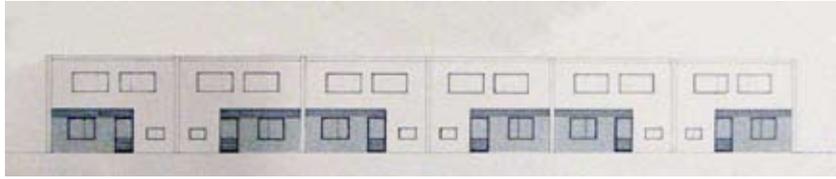


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: gta Archiv, ETH, Zürich

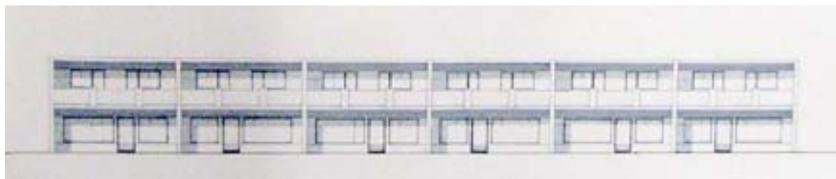


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: gta Archiv, ETH, Zürich

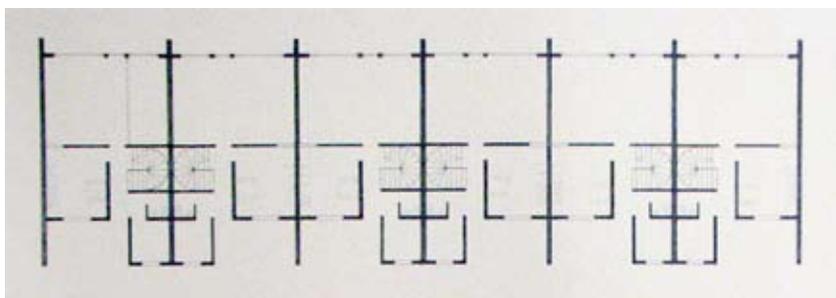
PZ



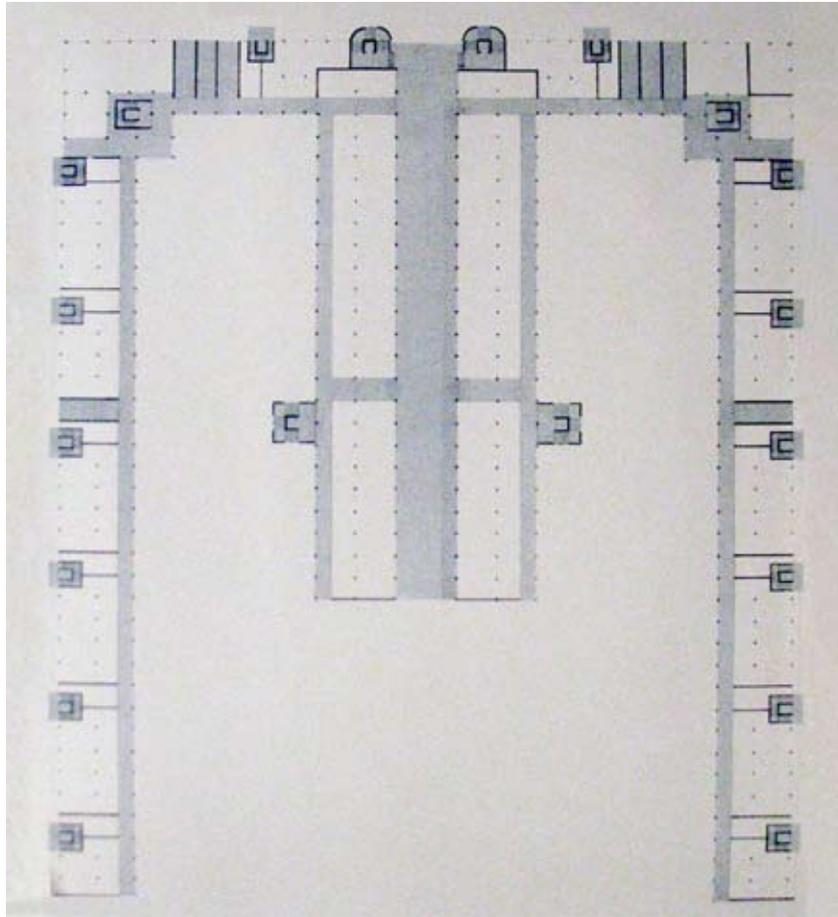
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: gta Archiv, ETH, Zürich



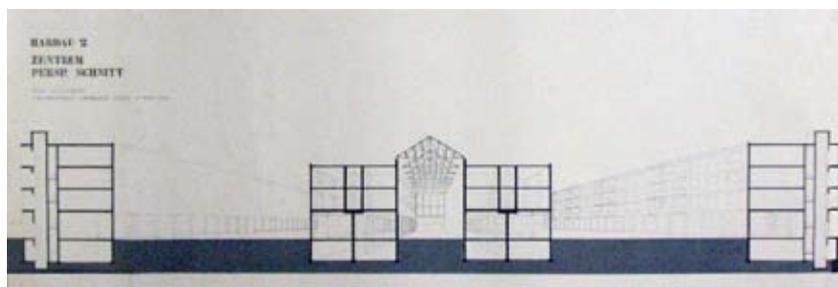
Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: gta Archiv, ETH, Zürich



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: gta Archiv, ETH, Zürich

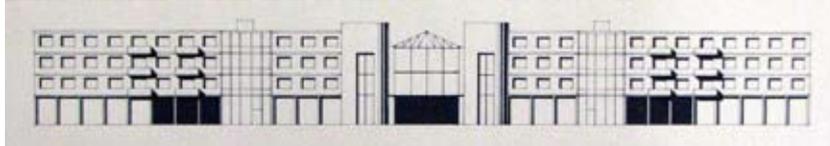


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: gta Archiv, ETH, Zürich

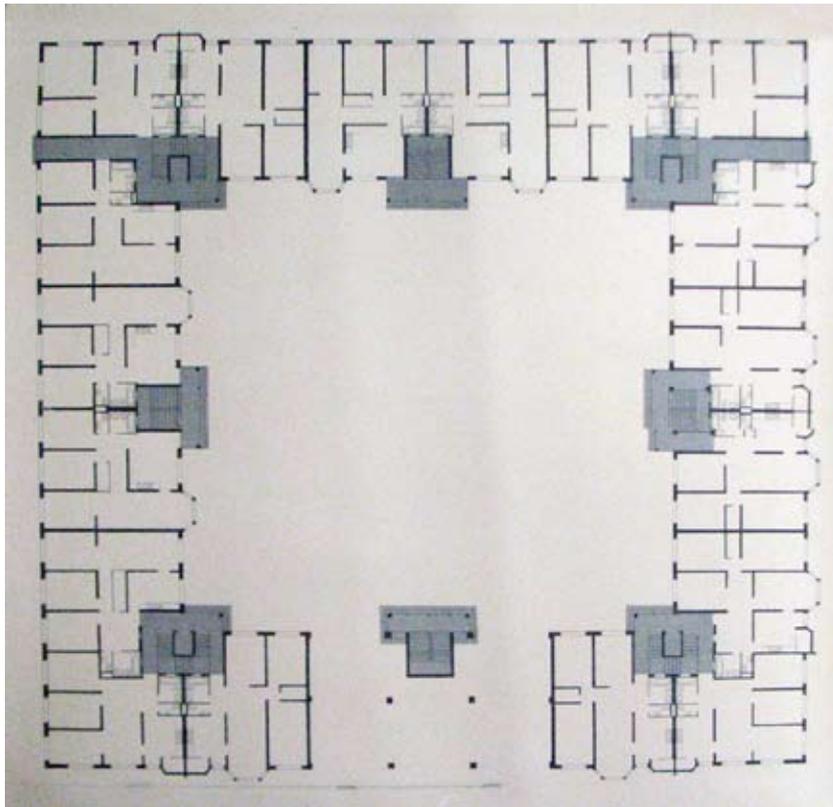


Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: gta Archiv, ETH, Zürich

PZ



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: gta Archiv, ETH, Zürich



Tipo di documento: disegno su carta
Fonte: gta Archiv, ETH, Zürich

Interviste, traduzioni

IT

ALCUNI MIEI PROGETTI

Traduzione del testo contenuto nella dispensa numero IV dei corsi di progettazione di Aldo Rossi presso l'ETH di Zurigo.

Aldo Rossi, *ETH Zuerich ws 73/74 architekturabteilung lehrstuhl Aldo Rossi, Texte zur architektur*, ETH Verlag, Zurigo 1973.

INTERVISTA A BRUNO REICHLIN

20/07/2010, Mendrisio

ALCUNI MIEI PROGETTI

Oggi vi presento alcuni dei miei progetti. Nel farlo tenterò soprattutto di porre in evidenza l'aspetto didattico che si riscontra nell'analisi di un progetto. Cerco cioè di limitarmi ai motivi che sono stati determinanti nel progettare per fare in modo che i metodi più importanti da me applicati diventino più chiaramente riconoscibili. Nel corso del semestre vedremo e analizzeremo anche i progetti di altri architetti. Mi sembra però importante che un docente di architettura spieghi i propri progetti, anche se ciò non si verifica di frequente. La mia architettura, in particolare, è il risultato di una ricerca nell'ambito dell'architettura che prescinde dallo spirito del tempo. Ciò è anche un motivo per cui le opere che vi mostro vengono realizzate solo di rado. Penso tuttavia che questa sia una ricerca libera, con tutte le difficoltà che ciò comporta.

Prima di passare ai progetti vorrei chiarire alcuni punti sui quali tornerò nell'analizzare tutti i progetti a causa del loro aspetto didattico. Nel contempo essi costituiscono gli elementi concreti di un sistema ovvero una teoria dell'architettura. Per contro lascerò da parte tutti gli aspetti personali che fanno riferimento all'immaginazione, alla personalità e all'autobiografia. Tali aspetti sono importanti per me ma li considero irrilevanti per l'insegnamento.

Una caratteristica comune a tutti questi progetti consiste nella loro appartenenza alla situazione tecnologica attuale, alle possibilità concrete del costruire. Non mi riferisco al cosiddetto "sano buon senso", bensì alla razionalità insita nell'architettura, alla sua appartenenza alla società dentro la quale si sviluppa. Ho indicato questa caratteristica anche con il nome di realismo.

Un impegno sempre più grande viene

dedicato al problema su come oggi si possano edificare delle abitazioni popolari invece di confezionare dei progetti utopistici. Nella nostra società l'utopia è l'altra faccia dell'estraniamento, spesso rappresenta la fuga dalla propria responsabilità. Un altro aspetto importante è quello del rapporto con la città. Questo rapporto ha poco a che vedere con le riflessioni urbanistiche. L'urbanistica è sovente essa stessa una tecnica specifica. Mi riferisco a quegli elementi urbanistici che caratterizzano l'architettura: condizioni geografiche, edifici, monumenti, topografia. Questi elementi danno il proprio contributo all'architettura, tuttavia sembra giustificato osservarli da un punto di vista dialettico.

"In quale modo sussiste un vero rapporto con la città nella quale costruiamo? Esiste solo nella misura in cui l'architettura riporta le caratteristiche generali della città nelle motivazioni del proprio progettare. Nel concorso per il centro amministrativo di Torino mi ero reso conto di come i segni distintivi pregnanti di questa città stavano nella sua topografia e di come nessuna architettura poteva non tenere in considerazione il reticolo cartesiano che costituisce il disegno di base di tutta la città. Avevo notato in che modo Antonelli è riuscito a inserire la sua "mole" in tale reticolo dell'isolato preesistente, rispecchiando esteticamente nell'altezza perfino la forma geometrica precisa dell'isolato. Pensai che in questo senso potesse esserci un rapporto preciso che fa riferimento alla realtà del centro cittadino."

A.R. in WERK 12/1972.

Spiegherò la tipologia e i problemi ad essa collegati soprattutto alla luce della questione abitativa. L'edilizia residenziale costituisce il tema del nostro studio sulla progettazione. Quando affronto un problema specifico, cioè l'abitazione, devo fare riferimento alle condizioni effettive nelle quali oggi si vive. Tali condizioni si evidenziano con particolare chiarezza nelle case per gli operai, nella cosiddetta edilizia sociale. Come mi pongo nei confronti di questo problema? Analizzo le soluzioni elaborate dagli architetti in un contesto politico e sociale per verificarne la validità. In riferimento a tale problema abbiamo sottolineato come nell'edilizia degli anni venti ci siano dei problemi molto importanti che riguardano la tipologia. Nel nostro viaggio di studio a Basilea, ad esempio, Otto Senn ci ha indicato l'importante ruolo della cellula abitativa per architetti quali Hans Schmidt o Hannes Meyer. Ovviamente esistono anche esempi contemporanei, come avremo modo di vedere. Essi hanno risolto il problema della tipologia nell'edilizia abitativa cercando una soluzione valida per tutti i casi: non hanno cercato uno standard bensì delle condizioni razionali per un certo modo di vivere. Tuttavia queste condizioni possono solo avere carattere generale: non possiamo costruire nessuna casa per il singolo. Possiamo però offrire al singolo delle condizioni concrete di libertà così che egli possa vivere come preferisce all'interno di un sistema prefissato. Questo principio vale sia per la villa sia per l'edilizia sociale. Un progetto realizzato per un determinato committente ha molte più limitazioni di un progetto che si basa sulle regole generali, razionali e tecniche dell'architettura. Proprio Hans Schmidt lo ha detto in modo molto comprensibile nel suo discorso che ho letto di recente:

“Al contrario potrei anche dire che l'edilizia flessibile è essa stessa non flessibile. Dunque l'edificio deve essere quanto più possibile polivalente. Il sistema che l'uomo produce e quello in cui egli si muove sono infatti due cose diverse. L'architettura come un guanto è appunto... non tutto appunto è sin dall'inizio adattato all'uomo. La vita ormai è così cattiva che fa cose alle quali noi dobbiamo adattarci. Non possiamo trasformare la vita intera in una grande poltrona, quindi questo è già un problema.” “Ad esempio abbiamo fatto una discussione a Berlino (DDR) sull'edilizia residenziale. Ora, si comincia sempre con il dire che la monotonia è terribile. Ironia della sorte, abbiamo proprio richiesto di superare la monotonia. Le persone hanno esigenze diverse in base alle loro differenti grandezze. Ciò quindi conduce a un meccanismo tutto particolare. Io ho detto: se per il denaro, con cui fate tutte queste complicazioni, costruite un'abitazione più grande (e potete farlo) allora date alla gente la libertà di stabilire da se stessa i propri differenti percorsi di vita e le proprie complicazioni. Così è questa concezione.”

Hans Schmidt, Canapé News 7 WS 1970/71 pagg. 12, 16.

Mentre lavoravo al progetto di un complesso residenziale nel quartiere di Gallarate a Milano ho fatto proprio questa riflessione. Ho pensato che il problema di fondo sta nella tipologia. Era importante avere sopra l'altezza del piano terreno un ampio spazio con un portico e dei grandiosi porticati rialzati che dovevano trasferire il sistema urbano all'interno di un edificio. Sulla base di questa struttura era importante prevedere una loggia per ciascuna abitazione e creare la possibilità di collegare con gli spazi interni un numero quanto più grande possibile di logge.

In questo modo ciascun appartamento è circondato da spazi aperti che da una parte sono privati e dall'altra sono pubblici. Minor peso ho dato alla disposizione interna delle abitazioni: ne ho disegnate alcune secondo i miei criteri e secondo le norme vigenti a Milano. In verità penso che ciascuno dovrebbe sistemare la propria casa a proprio piacere, così come sceglie i tappeti o i quadri. Un altro problema che io vedo collegato ai progetti riguarda la storia dell'architettura in quanto riferimento a una determinata scelta: la questione della tradizione come problema concreto di una società progressista che vuole portare avanti la propria cultura. Quando parlo di tradizione non mi riferisco agli orientamenti stilistici. Mi riferisco invece a questioni di organizzazione dello spazio o al problema della tradizione all'interno della modernità stessa. Il complesso residenziale Freidorf di Hannes Meyer o il Neubühl a Zurigo implicano delle regole di vita che sono diverse da quelle del Matteottihof o Karl Marxhof a Vienna. Non si tratta di differenze puramente formali, bensì dell'appartenenza a questa o a quella tradizione e al tentativo di farla evolvere in modo progressista. Nei grands ensembles di Parigi, nell'Interbau di Berlino o nel Quartiere Gallaratese a Milano solo difficilmente si troveranno dei problemi di questo tipo. Al contrario si tratta spesso di una speculazione che bandisce gli operai nelle periferie e lascia senza risposte i problemi fondamentali. Anche questi problemi devono essere presi in considerazione nell'analisi dei progetti. In altre parole: tenterò di spiegare in che modo, quando progetto, io collego il problema specifico con i problemi generali. Per il resto ci sono altre connotazioni della mia architettura che però chiarisco più volentieri a fronte del corrispondente progetto.

Dunque io non ho intenzione di presentarvi dei modelli pronti. Parlerò di architettura mentre mostro delle opere architettoniche. E' naturale che esista uno stretto legame fra le nostre idee e la forma e che la visione di una forma sia in grado di chiarire affinità e differenza. Pertanto, come ho detto all'inizio, cercherò di illustrare l'aspetto didattico che l'analisi di un progetto offre.

Penso che sia anche molto importante provare ad analizzare sia il proprio lavoro sia i progetti vecchi e nuovi che conosciamo. Il modo di descriverli e la descrizione stessa sono già in se stessi una forma del progettare. Il descrivere è un problema oltremodo importante, soprattutto perché l'architettura deve essere pensata.

Adolf Loos ha scritto:

“Il miglior disegnatore può essere un cattivo architetto, il miglior architetto può essere un cattivo disegnatore. Già nel fare la scelta della professione di architetti si esige il talento per l'arte grafica. Tutta la nostra nuova architettura viene inventata alla tavola da disegno e i disegni che così ne nascono sono rappresentati in forma plastica, analogamente a come si mettono dei dipinti in un museo delle cere. Per gli antichi maestri però il disegno era solo un mezzo per farsi capire dagli artigiani che lo eseguivano. Così come il poeta deve rendersi comprensibile attraverso la scrittura. Ma noi non siamo ancora così privi di cultura da far apprendere dei versi scadenti a un ragazzo con scrittura calligrafica.”

Adolf Loos, op. cit., pag. 307.

L'osservazione di Loos, che ogni opera d'arte ha delle leggi interiori così forti che essa può manifestarsi solo in un'unica forma, è fondamentale. Però anche il disegno è una forma e un modo per sviluppare la ricerca IT

architettonica. Con ciò non mi riferisco a rappresentazioni prospettiche gradevoli e cose simili. Mi riferisco a questioni legate alla tecnica e al rapporto che gli antichi maestri avevano con le differenti tecniche. L'architettura di Palladio è descritta completamente nel trattato, nel progetto e nella costruzione. D'altra parte la tecnica o il "mestiere" in architettura come in ogni altra arte o attività occupa un ampio spazio.

INTERVISTA A BRUNO REICHLIN

20\07\2010, Mendrisio

A.P. Qual era il clima sociale e culturale in cui Rossi si avvicinò al Politecnico di Zurigo?

B.R. In quel momento tutti si aspettavano che qualcosa cambiasse, si usciva da una sorta di "Sbornia sociologica"; venne data tutta la colpa ai sociologi che in quel particolare momento vennero chiamati ad intervenire sull'architettura. Addirittura esistevano atelier formati da sociologi ed architetti, che avevano posto problemi anche interessanti. Qui entrava poi in gioco anche la politicizzazione dell'Università, il progetto condiviso; si stava facendo largo l'idea che anche lo studente era in un certo senso ricercatore; si riteneva non ci fosse più la necessità di fare corsi: gli studenti leggevano testi che venivano discussi insieme ai docenti. In questo clima si perdeva il rapporto classico docente-studente. Dunque una impostazione dell'insegnamento basata sulla partecipazione, con temi tra il sociologico, il politico e l'economico. Ma in Svizzera tutti questi argomenti potevano durare solo un momento, perché non avevano ragioni intrinseche veramente profonde; tra l'altro non c'erano problemi così acuti, come in Italia, dal punto di vista

politico. La contestazione Svizzera non è nata come in Italia dai giovani comunisti, che sono quelli che hanno creato un clima molto critico, penso all'esempio di Firenze di Ferruccio Rossi-Landi. Questo non avvenne in Svizzera; gli studenti si politicizzavano perché c'erano alcuni insegnanti politicizzati, e addirittura al politecnico di Zurigo c'era un sociologo molto bravo, il professor Lucius Burckhardt, il cui insegnamento era utile agli studenti di alto livello culturale, ma non tanto legato all'agitazione politica all'interno dell'insegnamento universitario. La cosa buffa è che appunto Lucius Burckhardt si trovò in quel periodo accompagnato nell'insegnamento da architetti di origine tedesca che volevano dare all'insegnamento una forte componente contestataria, che a lui probabilmente interessava meno. Questa componente non era seguita molto dall'ambiente Svizzero; gli studenti la seguivano perché erano curiosi, perché era normale che ci si interessasse in quel momento alla politica, direi quasi per adesione giovanile, ma non per cultura politica. Non esistevano in Svizzera centri di studi Marxisti come in Italia, dove la sinistra marxista era profondamente radicata nell'università e ne ha influenzato l'opera in quegli anni; in Svizzera la situazione era differente, quindi queste istanze non potevano avere effetti a lungo termine. L'arrivo di Aldo Rossi, che era di sinistra ma faceva architettura è capitato ad hoc, era un modo per sentirsi politicamente impegnati pur continuando a studiare l'architettura come si deve e produrre buoni professionisti. Non dico che gli studenti abbiano capito tutto questo, ma è avvenuto in modo naturale. Tra l'altro qui la presenza di Aldo era molto differente rispetto alla presenza che garantiva nelle università Italiane: mentre lì era presente in "Dosi omeopatiche" qui la presenza era costante

nel tempo. Ci sentivamo sempre la domenica dopo pranzo, e gli domandavo se sarebbe arrivato in treno, in aereo; quando arrivava consegnava direttamente a me o ad Heinrich Helfenstein il testo in italiano della lezione da tradurre. Solitamente ci ritrovavamo tutti a casa mia, e mentre mia moglie cucinava per la cena io ed Heinrich interrogavamo Aldo sul modo in cui fosse meglio interpretare nella traduzione alcuni passaggi dei suoi testi. Dopodiché riportavamo Aldo in albergo e continuavamo fino a tarda ora la traduzione del testo, che lui avrebbe letto la mattina successiva a voce alta. Era naturale per lui lo studio dei quartieri residenziali tedeschi degli anni '20 e '30, della città storica di Zurigo; si trattava di ampliare lo stesso metodo di studio che aveva utilizzato qualche tempo prima a Venezia nel lavoro svolto sulla città di Padova, e riportarlo al tema del corso (quello dell'abitazione), all'interno del contesto Svizzero-Tedesco. Si vedeva crescere il lavoro giorno per giorno: gli studenti erano tanti e tutti assolutamente motivati e produttivi, settimana dopo settimana. Noi (io e Fabio), lo portavamo in giro dappertutto, e grazie a questa esperienza ha potuto conoscere un sacco di luoghi differenti e di persone; venne al viaggio di istruzione che organizzammo a Berlino, anche se non si trattene fino alla conclusione e partì prima della fine. Non era particolarmente interessato ai viaggi di studio.

A.P. Rossi era presente anche al primo viaggio del '72-'73 a Francoforte?

B.R. Sì, Francoforte fu il primo viaggio, non poteva mancare; mi pare fosse inverno, verso ottobre o dicembre. Secondo il mio parere Aldo a Zurigo ha potuto per la prima volta vedere in modo piuttosto chiaro lo svolgersi

e le conseguenze del suo insegnamento da fuori. Mi pare di aver scritto una volta che Noi (Io e Fabio Reinhart) facevamo la "Doxa" Rossi, e Aldo faceva la "Mossa del cavallo": cioè quando gli studenti presentavano i lavori noi li criticavamo secondo "Criteri Rossiani"; lui invece ci spiazzava perché dava giudizi discostanti rispetto ad una sua ipotetica opinione che noi avevamo immaginato sull'argomento. Diceva sempre cose intelligentissime, molto raramente ho sentito Aldo dire qualcosa di sciocco.

A.P. Dalle sue parole potrebbe sembrare che Rossi utilizzasse questo corso di Zurigo come una sorta di verifica/critica del proprio modo di insegnare. Si tratta di un'ipotesi plausibile?

B.R. Questo avveniva inevitabilmente; si trattava di una sorta di messa a distanza; io credo che questo corso lo avesse un po' annoiato: in esso aveva semplicemente visto i limiti di un approccio pedagogico; il modo di trasformare il suo approccio storico\filosofico al progetto in un approccio strettamente pedagogico ne aveva messo chiaramente in luce i limiti. Non intendo dire che non fosse contento del corso e del suo svolgimento: era indiscutibilmente fiero dei risultati che stavano raggiungendo gli studenti alcuni dei quali molto dotati, e della grande mole di lavoro che erano riusciti a produrre. Conosco molti dei progetti degli studenti di Aldo a Milano e ritengo che quelli di Zurigo fossero in definitiva migliori. Gli studenti di Zurigo peraltro non erano pedissequi; intendiamoci, volevano piacere ad Aldo ma non erano scolastici; cercavano di comprendere il significato dell'insegnamento senza rivolgersi esclusivamente alle forme dei progetti di Aldo. E proprio in questo aspetto, nella rielaborazione personale dell'insegnamento, lui era molto interessato, IT

specialmente per i diplomi finali. Erano in gran parte studenti meritevoli, ed infatti molti di questi sono diventati professori o importanti professionisti. Aldo ha fatto molto comodo al Politecnico: era un professore dichiaratamente di sinistra, impegnato politicamente che tra l'altro veniva dall'Italia, che però trattava di temi e questioni relative all'architettura ed alla storia, intesa come materiale operante. Era intimamente legato ad una visione marxista della storia. Quello che si tentava di far capire agli studenti era che l'architettura trasformandosi rimandava ad una riflessione sulla natura stessa dell'architettura, che l'architettura sono le architetture. Gli studenti forse non comprendevano pienamente il messaggio proposto, però la cosa passava molto bene, e Aldo poteva vedere la qualità del lavoro prodotto. Noi avevamo introdotto una modalità di disegno assonometrico con tecniche che avevamo sviluppato nel nostro studio: in questo senso aiutavamo gli studenti nei loro progetti e nella loro rappresentazione. Quando abbiamo fatto il progetto per la XV Triennale con Fabio eravamo molto coinvolti nel far capire agli studenti l'implicazione storica dell'architettura, la qualità degli esempi delle abitazioni degli anni '20 e '30; cercavamo di obbligarli a studiare la storia, per fargli far progetti che s'ispirassero a questa architettura. In questa operazione eravamo talmente efficaci che gli stessi riferimenti avevano completamente influenzato anche il nostro progetto. Ricordo che con Fabio sorridevamo sul fatto che in quel caso non saremmo riusciti a fare altro che un progetto Rossiano, da cui non riuscivamo a toglierci fuori. E dunque fu proprio in quel caso che realizzammo l'unico vero progetto Rossiano della nostra carriera. Fu un'esperienza traumatica, ricordo che per una settimana almeno continuammo in maniera disperata a riprodurre schemi

Rossiani. Aldo, nel suo insegnamento a Zurigo, è riuscito chiaramente a percepire una dimensione pedagogica; per un verso si è anche divertito nell'ammirare l'evoluzione della sua macchina; noi cercavamo di evitare che gli studenti imitassero i suoi progetti, ma lui ci esortava a lasciare che progettassero in modo autonomo, sostenendo che l'imitazione nell'insegnamento non era poi così sbagliata. Certo, in quel momento incominciò a rendersi conto che gli studenti più bravi, e noi assistenti, incominciavamo ad avvicinarci sempre di più al suo lavoro, rischiando quasi di mettere in crisi il suo primato. Penso che Aldo sentisse che in qualche modo doveva uscire da questa situazione e dunque si è verificata una certa maturazione al suo interno che l'ha spinto in questo senso. A questo a mio parere va aggiunto un altro fattore: Aldo era un lettore accanito; lui soffriva d'insonnia, e dunque leggeva moltissimo, andava molto al cinema ed aveva una vita mondana ricca; ma più che altro leggeva moltissimo e proprio in quegli anni la collana Adelphi stava pubblicando diversi testi, tra cui la traduzione Italiana di Parole nel vuoto di Adolf Loos, tradotto proprio da sua moglie. Aldo era in quel periodo vicinissimo a Galasso e ad Adelphi e dunque è possibile che possedesse, donati da Adelphi, parecchi dei testi tra il '70 ed il '73. Sono convinto che le amicizie letterarie che lui frequenta in quel periodo, legate ad Adelphi, lo abbiano fortemente influenzato. Non leggeva testi di architettura ma leggeva parecchia letteratura. Molto probabilmente conosceva in maniera approfondita anche l'edizione critica dei testi di Nietzsche ad opera del filosofo italiano Celli. Io penso che siano queste le cose che hanno fatto cambiare Aldo. Aldo si è interessato alla letteratura: i testi che leggeva erano testi molto costruiti su altri testi, tra cui quelli di Giorgio Manganelli; gli

editori italiani in questo periodo pubblicano molto i testi degli strutturalisti francesi. Aldo in verità era sempre molto riservato e quando capì che ero interessato in questo ambito si espresse ancora meno in questa direzione: credo non gli piacesse molto, con i suoi assistenti un rapporto troppo paritario. Penso che guardando i suoi interessi letterari si può capire molto di più come la sua importanza abbia incominciato a rivolgere la sua attenzione verso l'analogia. Ancora una volta fa "La mossa del cavallo": non si tratta più di progetti bellissimi, mai visti ma didascalici, come il progetto per Scandicci, o il Gallaratese o ancora il San Rocco. Un altro esempio in questo senso è il progetto per Parma, che per parlare di Aldo Rossi è un progetto chiarissimo, paradigmatico. Ci si serviva di questi progetti per far fare dei buoni progetti agli studenti. Penso che il progetto per il Cimitero di Modena sia veramente un qualcosa di incredibile: sembra ancora legato alla pedagogia ma subentra una dimensione che è diversa, che è analogica. Per essere in grado di apprezzare il cimitero di Modena bisogna essere molto colti e bisogna essere capaci di recepire tutta una serie di echi complessi che riguardano l'architettura, il culto dei morti, la distanza tra un modello storico ed un modello nuovo. Quando poi vidi il famoso progetto per la Casa dello studente di Chieti, lì ha spiazzato tutti quanti: queste casette di legno secondo me hanno a che fare con l'allestimento di De Chirico "I bagni misteriosi" che venne realizzato per la XV Triennale di Milano del 1973; nella piscina era collocato un podio che portava una casetta di legno; lì per lì non mi disse nulla, poi quando vidi il progetto per Chieti compresi chiaramente il riferimento Analogico. Questo era peraltro il momento in cui iniziava a disegnare il cavallo ed iniziano quindi le metafore osteologiche nell'opera di

Aldo. Bisognerebbe ricostruire quei momenti giorno per giorno mettendoli in relazione con quello che legge; fu proprio in quel periodo che iniziammo ad insistere perché scrivesse un libro sulla Città Analoga, ed il primo testo scritto lo produsse per una conferenza in Spagna che poi finì sulla rivista 2C, di cui dovrei ancora avere l'originale in Italiano. In quel periodo noi speravamo intensamente che lui riuscisse a diventare Ordinario a Zurigo, e c'era quasi riuscito. Nel 1973 però si verificò una delle tante guerre di Israele che in Svizzera ebbe effetti molto pesanti a livello mediatico. Si verificò in Svizzera un panico totale, con gente che riempiva le dispense di beni di prima necessità. Il Politecnico, in questo clima di incertezza generale, decise di razionalizzare le risorse e non promosse l'acquisizione di nuovi docenti, salvo nei campi scientifici dell'insegnamento. Se a questo si aggiunge che il Politecnico considerava eccessivo il numero di architetti nell'organico docenti in quello specifico momento ci si rende conto delle motivazioni che non consentirono a Rossi di ricevere una cattedra in quel momento in Svizzera. Aldo dal canto suo non si preoccupò particolarmente dell'accaduto, considerando forse l'insegnamento in Svizzera come uno dei tanti capitoli durante il suo percorso.

Tornando ai suoi interessi letterario - filosofici, ricordo che in quegli anni Aldo citava spesso Jung e Freud, che probabilmente sono citati anche nel testo *Arquitectura Analoga* sulla rivista Spagnola 2C. Questi riferimenti sono stati per lui assolutamente fondamentali e mi sono spesso rimproverato, in passato, di non aver scavato in questo senso negli anni successivi. Questi spiegavano chiaramente che certe cose si riescono a comprendere per analogia con altre cose. Le questioni trattate in quel momento, relative all'analogia, erano particolarmente assimilabili alla semiotica, IT

e anche Aldo Rossi era molto interessato al significato del segno iconico che in quegli anni era una delle questioni più dibattute. Il problema dell'analogia, dei linguaggi non verbali, il problema dei nuovi sistemi di segni che hanno una doppia articolazione. Bompiani stava traducendo una serie di testi fondamentali sulla semiotica animale e dunque per me Aldo assorbì tutti questi elementi, isolandoli dal loro ambito specifico e riportandoli in architettura. L'architettura della tipologia e morfologia viene qui arricchita da una riflessione analogica e diventa qui importante la variazione, la differenza, lo iato tra un modello e la sua copia. Il messaggio di Aldo si poteva leggere con direzioni differenti in questo senso, perché era molto più generale. La letteratura del ventesimo secolo lavora proprio in questo senso: la *nouveau romance* in Francia lavora sull'idea di un pezzo che cresce su un altro pezzo. La teorizzazione di questo pensiero è francese. In quegli anni si verifica una specie di semiotica coatta, e finisce anche su attori che non si pongono per niente in una prospettiva semiotica. Anche Freud costituisce una semiotica, senza poi parlare di Jung. L'uscire di Aldo rispetto a questa nostra pedagogia sistematica io l'ho letto in questo; Stanislaus Von Moos affidò in questo periodo a Martin Steinmann la realizzazione di un numero monografico su Rossi all'interno della rivista *Archithese*. Martin chiese ad Aldo di scrivere un pezzo, e dunque si realizzò questo numero che prese poi il titolo di *Realismo* (Ndr: *Realisme dans l'architecture, archithese*, n° 19, 1976), in cui scrissero autori che a noi piacciono, come Colquhoun, Frampton, Grassi. Ci doveva essere anche un testo di Venturi, che alla fine venne però scritto da Denise Scott Brown, e la cosa mi fece molto arrabbiare. Aldo avrebbe dovuto scrivere un testo sulla Città analoga, la questione del

realismo era naturalmente importante però lui stava pensando a qualcos'altro; il suo testo non arrivava mai e capivamo che in quel momento non aveva voglia di scrivere questo testo, che aveva promesso. Qui siamo già nel 1975 se ben ricordo; il corso a Zurigo era terminato, però c'erano stretti contatti con Zurigo, specialmente con la figura di Hofer a cui Aldo era molto legato, e viceversa. Era questo un periodo successivo a quello della possibile nomina di Aldo a professore ordinario, che sarebbe dovuta avvenire nel 1973. Nel '74 Aldo aveva completamente conquistato Dolf Schnebli, anche perché Aldo aveva incominciato in quel periodo a fornire dei disegni alla galleria della compagna di Schnebli, oltre ad esserci una amicizia personale. Aldo chiaramente aveva tutti gli interessi a mantenere i contatti con Zurigo, ma forse un po' meno rispetto a ciò che poi pensavamo: noi (io e Fabio) continuavamo ad investire in lui ma lui iniziava ad essere interessato ad altri ambiti, agli Stati Uniti, iniziava ad avere parecchi lavori. E poi alla fine arrivò il testo "Un'educazione realista" che comprendeva un paio di passaggi che probabilmente solo io e Steinmann riuscimmo a comprendere fino in fondo, oltre a Fabio probabilmente. In questo testo ci sono un paio di cose che sono chiaramente contro di noi. Ho riportato queste considerazioni, ed altre, su un testo che ho scritto recentemente dal titolo *Testimonianza su Aldo Rossi*, che dovrebbe comporre una pubblicazione del Politecnico di Zurigo curata da Akos Morawansky. In questo scritto si capisce come le nostre speranze fossero state vittime collaterali della guerra dei sei giorni in Israele. Leggo giusto qualche passaggio: "Cinema, lettura e pittura fanno un tutt'uno, prese come sono in un gioco di rimandi"; L'analogia vuol dire tutto, cioè cinema, letteratura: questo era

fantastico per noi, l'idea che tutta realtà, con i suoi limiti, entrava a far parte dell'architettura che acquisiva in questo modo un significato ulteriore, e questo è sicuramente l'aspetto più importante nel lavoro di Aldo. In realtà questo era anche il modo in cui si progettava col Fabio. In questo senso Miroslav Sik è stato molto scaltro a comprendere questo aspetto; ha preso la base del nostro insegnamento e semplicemente l'ha messa per iscritto, senza poi aggiungere altro di particolarmente significativo. Questo era il metodo progettuale del nostro studio.

A.P. Quindi il riferimento all'analogia in architettura apparteneva già prima di Aldo Rossi al metodo di lavoro del vostro studio?

B.R. Ma certo, ed è proprio per questo motivo che a me interessava così tanto che elaborasse uno scritto sull'analogia, perché sarebbe stata come la conferma della validità di un metodo che ci apparteneva, con lui le nostre idee avrebbero potuto trovare un'ampia risonanza. Volevamo in qualche modo avere una legittimazione del nostro metodo, perché noi si lavorava molto in questo modo. Ricordo spesso con Fabio discussioni, durante l'elaborazione dei progetti, rispetto a quello che i temi trattati ci facevano pensare e quali erano i rimandi. La differenza rispetto a Rossi consisteva nel fatto che le nostre referenze erano altre: si guardava in quel momento all'arte minimale; io in quel tempo avevo una cultura più da critico letterario che da storico dell'architettura; io continuavo a cercare, a sperare che Aldo scrivesse o dicesse qualcosa che confermasse la validità della mia ricerca personale, speravo che Aldo mi confermasse di conoscere e condividere gli studi di Ferdinand De Saussure sulla semiotica. Desideravo che ammettesse in fondo di essere anche lui un

semiotico. Già da quando ero studente, per quanto poco possano valere i primi progetti di uno studente, c'era già una riflessione sul referente puramente architettonico. Ricordo ad esempio un esercizio dell'ultimo anno che era il progetto per una gabbia per uccelli all'interno del corso di Alfred Roth, in cui mi ero servito di un tipo di struttura sviluppato da Buckminster Fuller, che lui aveva preso da un matematico studioso di origine Spagnola. Era una struttura fatta soltanto di cavi in tensione e di pezzi rigidi, che io riadattai per realizzare questa gabbia, facendo particolare attenzione al comfort che l'uccello avrebbe avuto. In sostanza con questo voglio dire che questo modo di affrontare il progetto di architettura era nell'aria, e a noi Aldo sembrava la persona giusta, con l'autorità per affermare in maniera diretta la validità di questo modo di procedere. Noi siamo andati a cercarlo perché lo consideravamo "Uno dei nostri", certamente più maturo, bravo e preparato di noi. Riprendendo un passaggio del testo: "Ai nostri occhi il concetto di città Analoga conferiva dignità poetica a delle considerazioni prettamente scientifiche sull'importanza della cultura storica. Ma a proposito di questo Aldo tergiversava erborando il sorriso olimpico di chi vuol far risparmiare al suo interlocutore perfino il fastidio di non essere capito. La risposta arrivava in differita: hai visto quanto è bravo XY, ha ripreso il Gallaratese e l'ha migliorato. Aldo Rossi, come avremmo avuto modo di comprendere nel tempo, con mio personale disappunto, rifuggiva dalle spiegazioni ultime". Non ci dava mai spiegazioni ultime, noi chiedevamo continuamente il perché di molte questioni, e lui tergiversava, non dava mai risposte dirette. In sintesi noi cercavamo di implicarlo nei nostri progetti per carpirgli qualche cosa. Noi continuavamo a farlo IT

confrontare con delle questioni sulle quali non dava una risposta immediata, e che lo spingeva anche a spiazzarci, ma su cui indubbiamente avrebbe riflesso a lungo individualmente, che lo obbligavano in un certo senso a ragionare. Lui ci teneva in un certo senso a distanza per evitare che ci avvicinassimo troppo al suo mondo privato di riflessioni personali. “Un terzo messaggio risuonava invece come un avvertimento per chi pretendeva da lui che continuasse nell’elaborazione un edificio teorico senza falle: il realismo è solo pedagogico e didattico? Si interrogava Aldo Rossi mettendo cortesemente in causa i suoi gentili e personali persecutori: questo realismo, scriveva Rossi, rifugge da ogni elemento ad uso didattico. Rifugge dalle Accademie e dalle Tesi di Dottorato, dai professori e dai loro allievi, in virtù della sua incredibile obliqua vitalità, ovvero appunto, in virtù della realtà. In sostanza ci aveva fregato tutti, nessuno l’aveva capito. Secondo il mio punto di vista per Rossi l’architettura Razionale non costituiva il nido caldo di devoti con il maestro come alfiere, su cui fermarsi e parlare ad oltranza. Era in sostanza la bandiera di un momento. Scrivo in seguito in questo articolo: ”Aldo aveva preso una svolta, l’evoluzione autobiografica aveva preso il sopravvento sul carattere dimostrativo di tipo pedagogico del progetto”. Fu nel momento in cui presentò il progetto per La Casa dello studente di Chieti che noi capimmo chiaramente questa sua evoluzione. Questo probabilmente fu il progetto che più ci impressionò, perché proprio quel progetto, dopo gli altri dimostrava questi carattere.

A.P. Non esiste a suo parere un passaggio intermedio tra un procedere di tipo analitico verso un procedere analogico che trovi in alcuni progetti un’evidenza particolare? Vittorio Savi, per esempio nel suo scritto “L’architettura di

Aldo Rossi” mette in evidenza come i due progetti per Trieste del 1974 chiariscano questo momento di evoluzione.

B.R. Io chiaramente parlo in maniera relativa alla nostra esperienza diretta con Aldo Rossi: sul progetto per Trieste non mi sono mai interrogato più di tanto perché non l’ho studiato nello specifico. Sostanzialmente non ha interferito così fortemente nella nostra biografia. Probabilmente Savi ha ragione, quando Rossi parlava di Trieste si riferiva all’esempio della corte vetrata dell’università di Zurigo o alla copertura della Kunsthaus di Karl Moser. Lui era assolutamente affascinato dall’edificio di Moser, e anche noi non lo avremmo visto così bene se non attraverso i suoi occhi. Quante cose ci ha fatto vedere diversamente Aldo. Quando organizzavamo i viaggi di studio volevamo sempre far piacere ad Aldo; andammo a vedere la Hoechst policroma di Behrens a Francoforte. Ricordo ancora che in quell’occasione chiesi che ci mostrassero i disegni originali a colori. Nel viaggio in Olanda invece purtroppo non venne, anche se fu un viaggio bellissimo, che organizzammo molto attentamente io e Martin. Ricordo che Aldo ci disse in quel periodo “Voi siete i Borromini della Tendenza”. In realtà non so se si potesse intendere proprio come un complimento, il carattere era un po’ ambiguo, e più probabilmente era una presa in giro. Noi per lui eravamo strani. Però ci voleva bene; ricordo che regalò a Fabio un’automobile dopo che l’aveva sfasciata, siccome non aveva i soldi per comperarla. Con me forse c’era un rapporto un po’ più distaccato perché in fin dei conti non gli ho mai chiesto un favore. Ricordo che voleva aiutarmi a fare carriera universitaria, tanto che una volta chiese direttamente allo Schnebli di trovare un posto da professore per me. Era molto generoso con chi gli era

vicino. Io in fin dei conti avevo un tipo di vita molto distante da quello stressante che lui viveva, con impegni continui e nottate tarde, forse per questo mi distaccai un po'. Scrivevo parecchio in quel periodo, avevo lo studio a Lugano, avevo già una moglie e, al contrario di Fabio, per me era un problema spostarmi continuamente da Zurigo per andare a Milano. Era un mondo che non era il mio.

A.P. Quali erano i docenti del Politecnico più vicini all'insegnamento di Rossi?

B.R. Noi spingevamo tutti i nostri studenti ad andare ai corsi di Hofer, che cominciò ad avere un'affluenza di studenti che non aveva mai avuto prima. Hofer faceva lavori da archeologo e studiava la città gotica; gli studenti che lavoravano su Zurigo in questo modo conoscevano gli aspetti della storia della città e della sua formazione. Pezzi interi della città di Zurigo sono quartieri di fondazione, e Hofer condizionava gli studenti ad interessarsi alla pianta della città.

A.P. Da una conversazione avuta con Heinrich Helfenstein circa le medesime questioni emerge che furono quasi gli studenti a spingere Rossi verso una ricerca tipologica sulla città di Zurigo.

B.R. In realtà eravamo io e Fabio a volere per primi che si facesse questo studio: questo lavoro non derivò da Aldo in prima persona perché non riusciva a pensare come tecnicamente si sarebbe potuto realizzare uno studio di questo genere. Aldo sapeva che si sarebbero dovuti domandare soldi al Politecnico, e considerando che il suo insegnamento costava più degli altri e che Heinrich era in più rispetto all'organico, non voleva gravare ulteriormente. Gli studenti hanno lavorato tutta un'estate, e questa era una

cosa che Aldo non poteva nemmeno concepire; anche per noi era andare allo sbaraglio, ma gli studenti erano felici di fare questo lavoro, era l'idea di un'avventura, ed allora si andava sempre a trovarli, anche la sera tardi cosicché restassero a lavorare di più. C'era un grande incoraggiamento da parte nostra e li aiutavamo molto insegnandogli come fare bei piani, come spruzzare; ci rendevamo conto che crescevano e probabilmente si sentivano un'élite, all'interno del corso di Rossi erano in qualche modo il gruppo di punta. Bisogna vedere questo lavoro come il risultato di una certa "Virtù manipolatoria", in senso buono s'intende, la mia addirittura scientifica mentre quella del Fabio altamente intuitiva. Aldo non poteva assolutamente immaginare che si potesse realizzare uno studio del genere in così poco tempo, e nemmeno come fosse ben documentata la città di Zurigo. Noi siamo riusciti ad avere dei soldi per far riprodurre tutti i piani del centro storico di Zurigo, cosa che in seguito non sarebbe mai più stata possibile; eravamo riusciti ad ottenere persino i piani dei sotterranei delle banche, e senza volerlo avevamo chiesto del materiale che oggi sarebbe impensabile riuscire ad ottenere. Probabilmente Aldo ignorava solo il come realizzare il lavoro, gli strumenti tecnici. E poi bisognava considerare che avevamo nel politecnico un grande alleato: Bernard Hosli, che ci voleva bene; e questo era saputo dall'amministratrice dei fondi del Politecnico, che per questo ce li concesse. Per ringraziarla le regalammo un immenso mazzo di rose che restarono nel suo ufficio per settimane; l'avevamo conquistata e sapeva che era un regalo di cuore perché le eravamo veramente riconoscenti. Noi si lavorava giorno e notte, non esistevano vacanze e nemmeno pause. Erano ritmi che Aldo non poteva immaginare e per questo era innamorato di questi studenti. IT

A.P. Questo lavoro su Zurigo rimanda inevitabilmente al lavoro operato sul Canton Ticino da voi svolto negli stessi anni. Come si collegano questi avvenimenti?

B.R. Noi eravamo stati avvicinati dalla fondazione Ticino Nostro, non ricordo bene su iniziativa di chi, finanziata dal credito Svizzero rappresentata dal suo direttore locale. Come puoi immaginare il Credito Svizzero in quegli anni rappresentava una potenza impressionante: mezza Lugano è costruita con denaro Italiano. Questo direttore aveva intorno a sé un letterato, il direttore di una biblioteca ed un professore di storia del liceo, che fu mio professore. Fu colui che si spese a favore nella commissione per i monumenti storici al nostro progetto per il castello di Bellinzona. Il direttore della biblioteca invece, l'altro consigliere, era il papà di un giovane studente di architettura che noi avevamo orientato verso Venezia. Fabio lo conosceva, ma non ricordo esattamente perché, io un po' meno. Questa fondazione in sostanza finanziava ricerche ancorate alla cultura Ticinese ed ebbe l'idea di promuovere uno studio sui rustici Ticinesi che stavano crollando per l'incuria nel tempo. Ed allora la Fondazione si domandava cosa si sarebbe potuto fare per salvare questo paesaggio dei rustici; la risposta fu di chiedere a due giovani architetti interessati alla storia ed alla architettura di realizzare uno studio documentario facendo nuove proposte in merito. Se ben ricordo fu direttamente il direttore a convocarci, e ci disse che il finanziamento per il lavoro non sarebbe stato alto, ma ci promise un incarico futuro da parte della Banca come compenso effettivo per questo studio. Accettammo la proposta di ricerca e incominciammo a documentarci sull'argomento, perché Aldo si interessava di questi argomenti, perché

eravamo vicini ad Hofer. C'era una bibliografia abbastanza curata sull'argomento e dunque programmammo di realizzare un'indagine a tappeto sull'architettura rurale Ticinese. Il lavoro prodotto non fu la piccola esposizione richiesta all'inizio, ma uno studio tipo - morfologico dell'architettura rurale Ticinese con un certo numero di rilievi di gruppi di edifici e di case. Ci proponevamo di reperire i piani catastali e paragonarli alla situazione attuale, poiché riguardo ai rustici ciò che conta non sono le facciate, quanto piuttosto l'insediamento. Questo proveniva sempre da Hofer e da quel tipo di educazione al rapporto con la storia. Eravamo poi interessati ad uno studio di semiotica sul modo in cui la gente viveva l'insediamento, secondo vari livelli di interpretazione, adoperando Kevin Lynch. Mi ricordo che andai da Umberto Eco se lui era interessato a prendere la direzione di questo lavoro. Eco si rifiutò, però ci consigliò di riferirci a Martin Krampen, che guidò un gruppo di studenti di sinistra nella realizzazione del lavoro. E per non lasciare le cose a metà approfondimmo anche l'aspetto giuridico sugli insediamenti nel Ticino, oltre che uno studio sul linguaggio, per comprendere come le popolazioni autoctone descrivevano l'architettura, l'intorno del paesaggio, l'estensione, quali termini aveva il linguaggio popolare per designare il fatto costruttivo. Eravamo convinti che la forma dell'insediamento, delle coltivazioni, delle strade, fossero determinate dal regime ereditario: definizione delle particelle, delimitazione dei campi, coltivazione, pastorizia, e così via. Il progetto fu faraonico e durò un sacco di tempo; quando i costi iniziarono a divenire davvero alti fummo difesi dallo storico e dal direttore della biblioteca che continuarono a sostenerci con la Fondazione. Per avere una pubblicazione assolutamente

impeccabile riscrissi la maggior parte dei testi di coloro che avevano collaborato. Quindi i nostri collaboratori realizzavano i rilievi e buttavano giù degli scritti che io immancabilmente riprendevo e rielaboravo, cercando di far emergere in modo chiaro le loro idee. Gli studenti dell'anno accademico che seguivamo realizzavano i rilievi e Fabio li portava in giro dappertutto per realizzarli.

A.P. Quale fu nello specifico il contributo di Aldo Rossi in questa vicenda?

B.R. Aldo scrisse il testo per la pubblicazione finale. Oltre al suo c'erano il testo di Max Bossahard ed uno di Eraldo Consolascio. Poi all'interno ci sono altri testi come quello di Christian Sumi oltre alle traduzioni di un testo di Jacob Hunziker. In sostanza ci siamo ispirati a tutto il lavoro che Aldo aveva precedentemente svolto, a quello che aveva scritto, alla ricerca su Padova. Con Aldo discutevamo tutto, lui ci orientava, ma avendo già lavorato un po' di tempo con lui su Zurigo, ormai potevamo dire di essere i suoi portavoce. Aldo ha scritto sostanzialmente la prefazione, non è entrato direttamente nel lavoro. In realtà il nostro interesse per l'architettura rurale viene ancora prima di questo libro: mentre io stavo tornando dal mio periodo di studi a Firenze proposero a Fabio un lavoro per la ristrutturazione di una casa a Sornico. Mi proposero di fare questo lavoro insieme a lui; io ero tornato in inverno in Ticino per guadagnare un po', e tutte le sere mi vedevo con lui. Ci proponemmo di presentare questo progetto al premio per Giovani Artisti. Purtroppo il nostro lavoro spiazzò tutti e Max Bill, che faceva parte della commissione, ritenne di non poter accettare un lavoro che considerava di restauro, ritenendo il concorso riservato ad opere recenti. In realtà non aveva nulla

di un progetto di restauro, era caratterizzato da un interessante gioco di illusioni ottiche; i disegni comprendevano un mezzo rilievo che avevamo fatto del villaggio, che era necessario per il lavoro da svolgersi. Noi eravamo assolutamente convinti di questo metodo di studio e progetto a partire dalla pianta degli edifici e dai rapporti planimetrici esistenti, e addirittura durante il mio ultimo semestre scrissi un testo di fuoco in cui condannavo duramente tutti quei piani dei centri storici che vedevano nella conservazione della facciate lo strumento per la salvaguardia del patrimonio esistente. Avevamo quindi ben compreso che non esistevano nell'architettura gotica o rurale dei rapporti ritmici nella realizzazione della facciate mentre quello che veramente ci interessava era di comprendere come gli aspetti tecnologici di un determinato periodo influenzassero poi l'aspetto morfologico, come per esempio la lunghezza del taglio dei tronchi influenzasse le dimensioni delle case, quante finestre si potevano aprire sulla strada pubblica. Nella introduzione del libro dichiariamo in modo diretto che l'opera nasceva nel tentativo di andare contro una visione romantica della città, cercando invece di spostare lo sguardo sugli aspetti più tecnici e scientifici relativi al rilievo. Dunque le piante e non gli alzati e attacchi feroci verso un modo di intendere la disciplina considerato da noi antiquato. Nessuno sa che fummo noi ad impostare in questo modo il lavoro, poiché eravamo dell'idea che meno si sapeva che eravamo stati noi a fare tutto ciò, più saremmo riusciti ad aver successo.

E' stata quindi per molti anni una vita di camuffamento.

A.P. La copertina del volume sul Canton Ticino riporta la riproduzione di un progetto studiato dal vostro gruppo proprio in quegli anni: la IT

Città Analoga, presentata alla Biennale di Venezia del 1976. Questa immagine rimanda chiaramente ad un'immagine precedente, il quadro manifesto La Città Analoga presentata alla Triennale di Milano del 1973, opera di Aldo Rossi rappresentata da Arduino Cantafora. Come si colma la distanza tra le due, cosa porta da una all'altra?

B.R. Il cambiamento tra la prima e la seconda opera è netto: il rapporto tra Arduino ed Aldo era abbastanza diverso dal nostro; Arduino dipingeva, e l'Aldo era un produttore di immagini. Io non ho mai chiesto ad Arduino quanto ci fosse di personale nella Città Analoga e quanto invece appartenesse a Rossi; gli oggetti appartengono chiaramente in gran parte alla memoria di Aldo, ma il disegno ha certamente avuto un ruolo importante e questo è sicuramente legato ad Arduino. Non ho mai domandato direttamente a lui perché in quel tempo conoscevamo Arduino ma non c'era ancora una gran confidenza, era solo tramite Aldo che venivamo in contatto con lui. Ricordo che una volta ci recammo insieme ad Aldo a casa sua e lui dove, in una specie di grande garage, si occupava di treni. La cosa ci impressionò, ma avemmo la possibilità di conoscerlo meglio solo successivamente con l'IBA, mentre in quel momento non domandammo sulle questioni che riguardavano il suo lavoro con Aldo. Quando Aldo chiese a noi di lavorare sulla Città Analoga era escluso che si decidesse di lavorare sul medesimo piano dell'opera precedente, non era il nostro. Quello precedente era un elaborato più pedagogico in fin dei conti; la storia come riferimento, come giustificazione, nella storia che nasce il senso delle cose, c'è l'avvicinarsi delle cose, il cambiamento, la trasformazione. In un testo che abbiamo scritto io e Fabio sull'esposizione a Milano del 1973, penso siano scritte queste

cose. Per noi era chiaro che nella Città Analoga ci dovevano essere le immagini care ad Aldo ma anche le immagini che nella storia dell'architettura hanno avuto una funzione di riferimento. Allora inserimmo pezzi di Roma del piano del Nolli, ma anche Piranesi, tutte le varie forme in modo analogico, in modo scientifico, hanno costituito in qualche modo la referenza dell'architettura, all'interno dei trattati che costituivano la sistematizzazione del sapere. Nella parte bassa dell'immagine c'è un quartiere del Ticino Nostro che simula una specie di lago: eli sono riportati gli insediamenti del Ticino, in trasparenza sull'acqua, come se rappresentassero uno strato sottostante della storia, la cui immagine è ancora percepibile ma non più chiara come un tempo perché su di essa si sono aggiunti nuovi fattori. Per noi era molto importante che la Città Analoga avesse una doppia visione: sia profonda che piatta. Non so quanto funziona, a me sembrava funzionare. In primo piano si percepisce una profondità, nella parte bassa, fino alle mura del castello di Bellinzona, mentre la parte alta è più piatta, come una planimetria. E dentro questa planimetria c'erano alcuni nostri progetti ed altri progetti dell'Aldo, ed anche tutte le siedlung tedesche e dunque c'è tutto un aspetto manualistico dell'existenzminimum; avevamo sostituito le case di Cesariano con queste siedlung degli anni '30 e questo indica un'idea di continuità che si spinge avanti nel tempo, nell'idea di un'architettura razionale che alla fine ritorna sulle stesse tipologie perché sempre simili tra loro sono i problemi nella storia. Riguardo invece ai solidi in prospettiva rappresentano i corpi primari geometrici come matrice di architettura, e derivano da un quadro che avevamo visto una volta. Aldo ci parlava di Savinio, oltre ad avere un interesse per De Chirico; c'è un quadro di Savinio che contiene dei corpi geometrici che

si sviluppano nello spazio, e noi li abbiamo ripresi, intendendoli come i corpi geometrici di Eulero che andavano dirigendosi verso il centro della composizione. In un certo senso era anche un omaggio alla celebre frase di Le Corbusier che ricorda i solidi sotto la luce. Al centro della rappresentazione, dove c'è il Foro dell'Antolini, avevamo inserito l'occhio di Ledoux. Dunque la rappresentazione partiva dal basso con una città sommersa, per crescere verso l'alto ed arrivare fino alla mura di Castelgrande per annunciare l'ingresso alla città attraverso la porta nelle mura. Poi villa Tonini, il Piranesi le prime carte geografiche della Svizzera che derivavano anch'esse da manuali, che facevano riferimento alla nascita della vera geografia scientifica. Ovviamente poi c'erano elementi che appartenevano ad Aldo, che intervenne per ultimo. In buona sostanza la Città Analoga l'abbiamo fatta noi (io e Fabio) e si è trattato di una sorta di collage.

A.P. Dunque Rossi non vide la composizione dell'immagine prima che fosse terminata?

B.R. No, l'ha vista finita, e questo faceva parte del gioco: ci si era detti più o meno cosa avremmo dovuto fare, che doveva essere un'immagine quadrata, di due metri per due. Quando la vide, per prima cosa disse "Tirate via l'occhio"; noi l'avevamo chiaramente inserito con intento ironico, ci piaceva l'idea che ci fosse una sorta di occhio che dietro la composizione se la rideva un po'. E poi quando vide i corpi di Eulero disse "No, è troppo didascalico"; c'era bisogno secondo lui al centro di un elemento poetico, e fu lì che propose di fare un vuoto al centro, ed a quel punto decidemmo di inserire quattro ombre umane che camminano nel vuoto. Eravamo Aldo, Fabio Eraldo ed io, su uno sfondo con

cielo stellato che rappresentava l'orsa maggiore o qualcosa del genere.

Poi, siccome l'immagine nel complesso sembrava poco "Ammobiliata" inserimmo un'immagine che in fondo non risultò una scelta troppo felice. Era l'immagine di una lampada che conferiva un senso di interno ed una certa ambiguità. Non fummo tanto bravi in realtà, ma anche Aldo era un po' stanco e non voleva stare a cambiare troppo l'immagine. Mi pare che ci si mise a sfogliare i libri di Aldo e si decise per inserire quell'immagine. Ricordo che con Fabio si pensò inizialmente a qualcosa di domestico, come la caffettiera, per poi trovare nell'immagine della lampada insieme ad Aldo la soluzione finale. La decisione derivò anche dal fatto di non voler inserire un'immagine che attirasse eccessivamente l'attenzione e rischiasse di stravolgere completamente l'insieme generale. L'occhio di Ledoux in effetti avrebbe condizionato troppo la composizione dell'immagine. Fu invece proprio Aldo a pensare all'immagine nell'angolo del Tanzio da Varallo, che era la rappresentazione di un Davide a cui cambiammo la mano sostituendola con il dito che indicava il centro della composizione.

A.P. Perché proprio la scelta della città analoga per la copertina del volume sul Canton Ticino?

B.R. Diciamo che quel volume era nato con lo spirito della città analoga, ci voleva un'immagine rappresentativa. Era l'esemplificazione di un'idea di città subacquea che sottende l'architettura. Era un modo per accennare al carattere perituro delle città, all'idea di lenta sparizione di quello che ci circonda. Avevamo appositamente scelto un retino che desse l'idea di "Mangiare" un po' la planimetria della città, come se si guardasse IT

attraverso l'acqua. Con Fabio poi avevamo ben presente un fatto: in Ticino, nel cinquecento, si era verificata un'imponente frana in val di Breno che creò un lago. Questo allagamento mise un intero villaggio sottacqua. In sostanza questo avvenimento spezzò il Ticino per non so quanti secoli. Locarno per moltissimo tempo non avrà più collegamento con Bellinzona, il fiume non aveva più un percorso definito.

L'arginazione del fiume Ticino è stata un'operazione fondamentale verso la fine del cinquecento; ha reso possibile l'agricoltura.

Insomma l'idea di mettere nella città analoga la città sottacqua nasce anche dalle riflessioni di Aldo sul fatto che nel tempo l'architettura deve sparire; lui difendeva un concetto, molto intelligente, che era quello di non poter salvare tutto; l'architettura doveva tornare nel tempo alla forma di rovina ed era sbagliato, secondo lui cercare di trasformare tutto in villaggi turistici artificiali. Penso che uno degli architetti Ticinesi attuali che meglio hanno compreso il significato dell'architettura come memoria sia Martino Pedrozzi, che nella ristrutturazione di un rustico è riuscito qui in Ticino è riuscito a rendere in modo esemplare l'idea dell'architettura del luogo e del suo valore. Questo suo lavoro è stato pubblicato in *Neues Bauen in der Alpen*, e per quest'opera ha anche ottenuto una menzione. Oggi in Svizzera ci sono molti architetti bravi e preparati; però spesso gli amministratori non si rendono conto di questo e affidano i lavori ad architetti esteri.

Meil e Peter, Herog & De Meuron, Diener & Diener e molti altri.

A.P. Secondo lei Herzog & De Meuron cosa hanno colto dell'insegnamento di Rossi?

B.R. Sono riusciti a cogliere il senso dell'analogia, ma in una chiave particolare.

Ricordo che loro hanno sempre avuto il terrore di assomigliare ad Aldo e a noi e che già da studenti erano infastiditi da questo costante riferimento alla storia. Loro rifuggivano l'idea di una tela di fondo rappresentata dalle architetture precedenti, sostenendo che i loro riferimenti erano altri. Il loro primo progetto importante, l'atelier del fotografo, rivestito in carta catramata, è molto significativo. Quando ho visto quel progetto ricordo che con Fabio ci guardammo pensando di aver trovato degli architetti di spessore. Qui Herzog riteneva non ci fossero riferimenti aulici, ma il progetto si relazionasse unicamente ad una memoria personale. Ricordo che in quell'occasione dissi a Martin Steinmann: "Vedi, son proprio svizzeri", e quel fatto mi fece riflettere invece su quanto io fossi italiano. In Italia storicamente ogni autore si iscrive in un discorso più ampio, in un filone. Gli architetti di cultura Svizzero-tedesca hanno poco del rapporto con la storia, e forse in parte questo li ha anche salvati. Il Ticino invece in questo senso è molto più legato all'Italia; tutta la cultura d'avanguardia in Svizzera non è mai stata una cultura intrisa di storia. In Italia invece l'architettura d'avanguardia, ed in special modo quella realizzata sotto il Fascismo, era assolutamente legata alla storia e fatta da architetti di profondissima cultura. Lo stesso Piacentini era una persona di grande cultura e l'Eur 42 è una delle pochissime città moderne che funziona. Lo stesso non avvenne ad esempio per i progetti urbani di Alvar Aalto, che non funzionano assolutamente. Senza considerare poi le altre città di fondazione ed i progetti per le Gil che si susseguirono in Italia in quel periodo. Io credo che l'Italia fino agli anni sessanta abbia rappresentato un riferimento nella progettazione dell'architettura, ma nel tempo è andata decadendo. Ed il problema attuale è che gli architetti italiani guardano

fuori per trovare ispirazione per le proprie opere, dimenticando l'immenso patrimonio storico antico e moderno che possiedono.

A.P. Per concludere questa conversazione mi piacerebbe provare a tirare le somme di quello che è stato detto. Cercando di mantenersi su considerazioni generali sembrerebbe quasi che per Rossi l'esperienza Svizzera abbia rappresentato una sorta di fase di elaborazione, incubatrice di idee che erano già in germe ma attendevano un momento di evoluzione ulteriore per maturare e giungere a compimento. Rossi proveniva dalla sospensione dell'insegnamento a Milano, stava preparando la XV Triennale di Milano: gli anni che stava vivendo rappresentarono senza dubbio un momento di cambiamento non soltanto teorica ma anche materiale nel lavoro e nell'insegnamento.

B.R. Questo è assolutamente giusto. In Svizzera ebbe la possibilità di conoscere nuove persone e nuove situazioni. Io penso che quello che ha cambiato sostanzialmente Rossi sia stata l'acculturazione che c'era in quegli anni, e soprattutto la vicinanza con la casa editrice Adelphi. Aldo aveva una grandissima apertura verso i fatti della vita, era aperto alle nuove esperienze, lasciava agire su di sé il mondo e le situazioni che lo circondavano, aveva in fondo più disponibilità a seguire una parte istintiva che lo connotava. Il pensiero analogico di Rossi nasce senza dubbio in questo periodo, ma è difficile individuare con precisione quale sia stato il motore di questo sviluppo; io penso in questo senso ci si debba riferire principalmente alla letteratura ed anche in parte a quella di De Chirico, che ha scritto certi pezzi stupendi. Uno dei testi di cui ci parlò Aldo era "Maupassant e l'altro" di Savinio. In quel periodo non

leggeva più Poete; era quello un periodo in cui era meno interessato all'architettura e più alla letteratura. Il cambiamento si vede chiaramente in Ornamento e Delitto per la XV Triennale, è lì che si vede il procedimento analogico nel montaggio dei pezzi di diversi film. In quel periodo aveva un pò fastidio dell'insegnamento, non gli interessava più tanto.

