



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

ALDO ROSSI,
AUTOBIOGRAFIA SCIENTIFICA:
SCRITTURA COME PROGETTO
Indagine critica tra scrittura e progetto di architettura.

Presentata da: dott. arch. Giovanni Poletti

Coordinatore Dottorato: prof. Gianni Braghieri

Relatore: prof. Gianni Braghieri

Correlatore: prof. Giovanni Leoni

Settore scientifico disciplinare di afferenza: ICAR 14

Esame finale anno 2009

Indice

<i>Prefazione</i>	7	Terza parte	
<i>Introduzione</i>	11	<i>Dalla memoria all'analogia</i>	
		<i>Permanenza ed evoluzione</i>	
Prima parte		Capitolo 9	
<i>L'autobiografia in forma di progetto</i>		<i>Memoria</i>	173
Capitolo 1		Capitolo 10	
<i>L'autobiografia. Storia, forme, problemi e modelli.</i>		<i>Analogia</i>	181
<i>Orizzonti teorici, orizzonti storici</i>	19	Capitolo 11	
Capitolo 2		<i>Permanenza</i>	195
<i>La legittimazione del discorso (auto)biografico</i>		<i>Postfazione</i>	201
<i>Rossi ai confini della letteratura</i>	39	<i>Appendice</i>	205
Capitolo 3		<i>Autobiografia scientifica:</i>	
<i>L'autorità della scrittura</i>		indice analitico dei temi e degli argomenti	219
<i>Rossi, Dante, Planck</i>	63	<i>Autobiografia scientifica:</i>	
Capitolo 4		Indice analitico dei luoghi	231
<i>Strutture e intrecci, luoghi, tempi, confini</i>		<i>Autobiografia scientifica:</i>	
<i>L'Autobiografia scientifica</i>		Indice analitico delle opere	235
<i>come macchina della memoria</i>	75	<i>Bibliografia</i>	237
Seconda parte			
<i>Scrittura come progetto</i>			
Capitolo 5			
<i>Autobiografia scritta – Autobiografia disegnata</i>			
<i>I nodi della rappresentazione e della scrittura</i>	111		
Capitolo 6			
<i>Il di-segno di Aldo Rossi</i>	129		
Capitolo 7			
<i>Guardare, vedere, osservare</i>	155		
Capitolo 8			
<i>Il teatro</i>	161		

Prefazione

C'è un quadro di Klee che si intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui nel cielo. Ciò che chiamiamo progresso è questa tempesta¹.

Ogni storia è inevitabilmente condizionata dal modo di 'guardare', dalla particolare prospettiva che presiede l'atto dell'osservare e descrivere, ed è impossibile scrivere la 'storia', così come è impossibile fare architettura valida in assoluto. Probabilmente uno dei primi compiti da affrontare, accingendosi a trattare il tema della ricerca – di una qualsiasi ricerca - consiste nello stabilire il suo punto d'inizio, individuare un campo ed un ambito di referenzialità a cui ricondurre i termini del lavoro: lo schema e le modalità di lettura presiedono e determinano i risultati.

Quanto più scrupolosamente si ricerca il punto d'attacco del campo d'indagine, tanto più precisa ed esatta potrà essere la ricerca. Il rischio tuttavia è latente: quanto più si ricerca l'origine, tanto più lontano questa sembra trovarsi.

Il processo, per sua propria natura, tende a proiettare indietro, ad allargare indefinitamente i confini del campo di ricerca. Occorre tuttavia, determinare limiti, confini, ambiti entro i quali indagare nella consapevolezza di aver centrato un possibile obiettivo. La ricerca adotta quindi una sorta di prospettiva rovescia: dal particolare al generale. Analizzando l'*Autobiografia scientifica di Aldo Rossi* si tenta di ricostruire ovvero di dare corpo a quella particolare modalità espressiva che vede nella scrittura – la scrittura autobiografica dell'autore - mediata e modulata secondo una precisa volontà autoriale, una metafora del progetto di architettura.

Come sostengono Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, nell'introduzione al volume *Architettura contemporanea* della serie di Storia universale dell'architettura edita per i tipi della casa editrice Electa², la storia dell'architettura contemporanea possiede un duplice volto: da un lato essa è storia di una progressiva, oggettiva perdita di identità di una disciplina che aveva assunto, nel corso del periodo umanistico, un proprio preciso statuto, posto in crisi fra il XVIII e il XIX secolo; dall'altro è parimenti storia di una serie di sforzi soggettivi compiuti per recuperare – su basi nuove o quanto meno diverse – la struttura organizzativa del lavoro intellettuale dell'architetto nei confronti della costruzione dell'ambiente umano. La vicenda che si configura è tutt'altro che lineare: la

¹ Walter Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 76-77.

² Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Storia universale dell'architettura, Electa, Milano 1976, pp. 5 e segg.

stessa costruzione del concetto di *movimento moderno*, quale tentativo di accreditare una collettiva e teleologica dottrina della nuova architettura, è frutto di una *fabula* consolatoria ma inoperante.

L'origine del 'moderno' affonda le proprie radici – se non addirittura nel Rinascimento – almeno, secondo Kenneth Frampton, in quel momento verso la metà del XVIII secolo, in cui una nuova concezione della storia indusse gli architetti a mettere in discussione i canoni classici di Vitruvio e a documentare i resti del mondo antico, nell'ottica di stabilire una base più oggettiva su cui operare³. Questa crisi, unitamente alle straordinarie innovazioni tecnologiche e costruttive che si susseguono incalzanti durante il secolo, suggerisce che le condizioni necessarie per lo statuto di una moderna architettura siano apparse in un certo determinato momento situato tra la sfida alla validità universale delle proposizioni vitruviane, lanciata da Claude Perrault alla fine del XVII secolo, e la definitiva separazione tra architettura e ingegneria, che si fa generalmente risalire alla fondazione nel 1747, dell'*Ecole des Ponts et Chaussées* di Parigi.

Nell'ambito del movimento neorazionalista italiano, la cosiddetta "Tendenza" rappresenta un chiaro tentativo di salvaguardare sia l'architettura che la città dall'invasione delle forze onnicomprensive del consumismo, dall'idea pervasiva di megalopoli. Il ritorno ai 'limiti' dell'architettura muove dalla pubblicazione

³ Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna 1982.

di due testi: *L'architettura della città* di Aldo Rossi e *La costruzione logica dell'architettura* di Giorgio Grassi.

Rossi pone in rilievo il ruolo fondamentale giocato dai 'tipi' edilizi permanenti nella determinazione della struttura morfologica della forma urbana, così come si sviluppa nel tempo. Nella consapevolezza che la razionalità interessata manifesta la tendenza ad appropriarsi e distorcere ogni significativo gesto culturale, Rossi ha strutturato la sua opera intorno ad elementi desunti dalla storia dell'architettura, storicizzati appunto, capaci di richiamare e tuttavia trascendere i paradigmi razionali, benché arbitrari, dell'illuminismo: la forma pura postulata nella seconda metà del XVIII secolo da Piranesi, Ledoux, Boullée e Lequeu.

Rossi – sulla scorta delle tesi di Adolf Loos – riconosce che la maggior parte dei programmi moderni sono strumenti inadatti per l'architettura: ciò ha significato per lui affidarsi ad una cosiddetta architettura *analogica* i cui riferimenti ed elementi sono tratti dai linguaggi spontanei, intesi nel senso più ampio dell'espressione. Per questo Rossi tenta di sottrarsi alle chimere gemelle della modernità – la logica positivista e la fede cieca nel progresso – ritornando sia alla tipologia edilizia, che alle forme costruttive della seconda metà del XIX secolo, ad un'arte combinatoria che gli permette di trarre dal 'repertorio' della storia elementi fecondi per la ricostruzione dell'architettura.

Con Rossi l'architettura intraprende una programmatica ricerca del luogo ove la forma può riacqui-

stare l'uso del linguaggio. In questo Rossi possiede un tratto in comune con Kahn: la volontà di rappresentare una nostalgia. La sua architettura è testimone della scomparsa di un ordine logico del discorso architettonico in coincidenza con l'affermarsi dell'universo borghese.

Rossi tuttavia non esprime un rimpianto per una condizione antecedente tale trasformazione, ma la nostalgia per un ordine linguistico ancestrale. Rossi lotta – come Kahn – per esorcizzare la perdita del centro, ma non nutre speranze in ausili esterni: la logica potrà nuovamente affermarsi solo nella misura in cui il linguaggio ri-nascerà da un'aggregazione, continuamente variata, di poche parole restituite al loro proprio valore semantico originario. «[...] ripercorrere le cose o le impressioni, descrivere, o cercare un modo di descrivere»⁴.

Una tale ricerca, quella di una comunicazione che non smarrisca il patrimonio delle memorie personali e collettive, rende complessa la 'semplicità' rossiana.

Seguendo il realismo che ha contraddistinto la figura e l'opera teorica e costruita di Aldo Rossi ci si può ricondurre alla specificità dell'architettura secondo la quale – per il maestro milanese – l'architettura medesima possiede da sempre la capacità di produrre forme tipiche, di portata generale e allo stesso tempo popolare, in grado di sintetizzare e

rappresentare a pieno titolo la memoria collettiva. Rossi – in una visione assolutamente diacronica del tempo storico - rivendica la necessità e l'urgenza di riappropriarsi di un mestiere, di un sapere preciso e specifico capace di ridefinire il ruolo che l'architetto deve poter occupare nel suo proprio tempo. La sua non è affatto una visione precostituita priva di fondamenti e aprioristica; il ruolo dell'architetto è per Rossi non già quello di imporre un nuovo ipotetico modo di vita, né quello di determinare una cultura per il popolo, ma quello di rendere nuovamente disponibile a tutti e ovunque un'eredità culturale e la sua possibilità di utilizzazione, per recuperare e ritornare ad un 'linguaggio' comprensibile e pertanto condivisibile.

⁴ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 7.

Introduzione

A partire dallo studio e dal fascino subito dai grandi cortili della sua patria, della sua terra, Rossi approda – seguendo le rotte di una geografia che è sintomo anche e soprattutto dei moti esistenziali dell'essere – ad altre costruzioni delle città della Galizia e dell'Andalusia, scoprendo quanto intimamente presagiva, le *correspondances* (Baudelaire) tra le persone, le «cose» e questi edifici – che pur appartenendo al loro tempo – rimandano alla memoria di cose 'altre'. Rossi scopre così il valore della memoria e dei luoghi: la tipologia del *corral* gli riporta al senso del presente altre corti, già viste, vissute nelle case della vecchia Milano, ma anche nelle cascine della campagna lombarda e da questi paesaggi–luoghi, attraverso il ballatoio strettamente legato alla corte – per una sorta di archetipica circolarità spazio-temporale – ritorna ai *corrales* savigliani, in un continuo orbitare, rincorrersi e riconoscersi delle architetture, al di là del tempo e dello spazio. Questa architettura ritrovata costituisce la parte fondante della nostra storia civile, ogni invenzione gratuita e allontanata da questo nucleo, forma e funzione sono ormai identificate in se stessa, sia essa parte della campagna o della città come una profonda relazione di cose.

Mutuando le considerazioni sviluppate da Carla Benedetti su Italo Calvino in *Pasolini contro Calvino*, secondo un processo che utilizza la metonimia quale strumento di traslitterazione disciplinare, si

può far coincidere quanto la Benedetti sostiene, a proposito della ridefinizione del ruolo dello scrittore, all'ambito dell'architettura rossiana. Calvino vive ed opera ereditando l'urgenza di una tale ridefinizione. Sul finire del XIX secolo, il crollo delle poetiche che ha condotto la poesia e la scrittura in genere alle soglie della modernità – consegnandole alla contemporaneità – determina il clima di cui Calvino si nutre: in questa temperie agisce e crea. Per l'autrice Calvino ha saputo cogliere e tradurre in una poetica nuova lo spirito della modernità, trasformando in fatto esteticamente significativo la scelta cosciente tra infiniti stili, nessuno dei quali esclude l'altro e cogliendo l'opportunità offerta dalla pluralità delle scritture.

Estendendo tale analisi al campo intellettuale ed artistico dell'architettura, Aldo Rossi presenta una singolare ed assolutamente originale vicenda, del tutto analoga alla traiettoria disegnata da Calvino. Rossi, come Calvino, evoca ed utilizza, nelle proprie composizioni, parti architettoniche le più diverse tra loro, trasformandole – quasi trasmutandole – in qualcosa di assolutamente nuovo ed originale, ma antico – ad un tempo – andando a fissare così i tratti di un proprio 'stile' in grado di rappresentare non soltanto se stesso, ma un mondo.

Con l'introduzione del metodo analogico e della citazione, l'architettura assume per Rossi tutti i caratteri e le prerogative di un *Ars combinatoria*. Se nelle prime architetture l'analogia si alimenta del-

le differenze e degli scarti, un oggetto rimanda ad un altro in un sistema di relazioni sterminato, nelle ultime le analogie non si inseguono più, ma si attraggono a ricomporre un mondo dove le cose si contrappongono. Il piacere del gioco combinatorio, il gusto della citazione, del frammento non sono mai fini a se stessi, non sono mai compiacimento ed ingenua allegoria della realtà contemporanea, ma sono assunti come l'elemento che rende possibile l'esistere di altre costruzioni, di altri luoghi, di un'altra architettura e delle sue rinnovate basi teoriche. Rossi matura la consapevolezza di dover rinunciare a perseguire quei grandi disegni unitari che caratterizzano la prima metà del suo secolo e che convivono con un'illimitata fiducia nel sentiero in salita tracciato dal progresso. Comprende che la tensione di una ricerca che aspira pur sempre ad un'unità, sia pure ottenuta attraverso frammenti ricomposti, non è affatto compromessa. L'aspirazione all'unità resta, pur nell'ottica di un'eroica consapevolezza dell'impossibilità di raggiungerla, l'aspirazione più alta a cui tendono le opere di Aldo Rossi in bilico sul baratro della più sfrenata ed incontrollata fantasia, ma trattenute dalla briglia della ragione, utilizzando e inventando nuovi frammenti come parti visibili della nuova unità che essa stessa cerca.

Per Rossi le citazioni non sono nostalgiche né, tanto meno, consolatorie, al più servono a disvelare delle affinità e dei legami, a fissare delle *correspondances* con i maestri che ci hanno preceduto: muovono essenzialmente, da una parte, contro l'illusione di

poter costruire il futuro senza il passato, colmando le distanze visibili o invisibili tra i diversi tempi della città e, dall'altra, a riscoprire il valore della memoria e dei luoghi. In questo mondo sconfinato di oggetti, Rossi si pone come colui che tenta – riuscendoci – di aprire una strada e riportare alla luce il testo nascosto, il racconto che non è ancora stato scritto ma che è stato affidato alla voce del tempo.

Le architetture di Rossi sono della stessa natura delle fiabe, ma le fonti primigenie delle fiabe sono archetipiche e mitologiche ad un tempo, variegata e mutevole possedute nello stesso tempo dal genio della ripetizione infinita e della infinita e circolare metamorfosi. Così come le fiabe vivono e si nutrono dell'ambiguità di appartenere strettamente ad un luogo, pur essendo per loro natura migratorie, le architetture di Rossi appartengono ad un tempo e ad un luogo capaci tuttavia di trascendere tali coordinate per assurgere ad un livello superiore di appartenenza che non è più solamente vincolo materiale.

Viaggiando nel tempo e nello spazio – nelle culture – Rossi, attraverso i secoli ed i continenti, cattura nel circuito della propria narrazione citazioni, frammenti, ricordi, impressioni, memorie che si riducono e si trasformano incessantemente.

La pluralità di forme e di edifici di cui si nutre l'opera di Rossi si estende naturalmente alla pluralità delle tecniche costruttive che compaiono nei suoi progetti; i materiali più tradizionali, così come i materiali appartenenti alla consuetudine di un luogo, vengo-

no utilizzati accanto agli ultimi ritrovati dell'industria edilizia. Rossi, contro la mistificazione delle tecniche, rivendica comunque la piena libertà di servirsi di tutti i sistemi costruttivi a disposizione della costruzione e della realizzazione dei suoi racconti architettonici, sondando – progressivamente – le nuove e imprevedibili possibilità offerte dalle tecniche stesse. Rossi è pienamente consapevole di come il progresso tecnologico abbia sovrastato l'architettura e assume questa realtà per tradurla e sperimentarla in una nuova dimensione che avvicina l'attività dell'architetto – inteso come *artifex* – a quella del regista teatrale e cinematografico.

La costruzione è fatta di tempi così come il teatro o il cinema vivono dei propri tempi, è fatta altresì di misura. Il problema della misura è per Rossi fondamentale nell'architettura. Alla misura lineare Rossi associa una complessità di livello superiore; in particolare lo strumento del metro, il metro di legno ripiegato usato dai muratori, è condizione imprescindibile per l'esistenza dell'architettura. Il metro custodisce inalterata l'astrazione di una convenzione: è strumento e apparecchio, il più preciso dell'architettura.

Proprio attraverso la materia e la costruzione Aldo Rossi riscopre l'importanza del tempo. Controcorrente ed in contrapposizione a taluni scenari neutri determinati da certa 'architettura' che giustifica la propria ragion d'essere, il proprio esistere, col semplice ricorso alle tecniche ed ai materiali più innovativi e tecnologicamente avanzati, Rossi ricorda

come l'architettura non possa esimersi dal misurarsi con le stesse eterne questioni che da sempre ne hanno determinato la sopravvivenza.

«Non esiste l'illimitato e puro 'avvenire' così come non esiste niente che vada definitivamente 'perduto'. Nell'avvenire c'è il passato. L'antichità può sparire dai nostri occhi ma non dal nostro sangue. Chi ha visto un anfiteatro romano, un tempio greco, una piramide egizia, o un utensile abbandonato dall'età della pietra, sa che cosa ho in mente»¹.

A partire da *L'architettura della città*, nell'osservazione dei fenomeni urbani, Aldo Rossi trae la consapevolezza che è assolutamente impossibile ed in sé intimamente sbagliato voler stabilire qualsiasi sicurezza all'educazione, che non sia quella di poche regole semplici del mestiere e della costruzione.

Con gli esiti de' *La città analoga* Rossi avverte che gli studi urbani che lo hanno occupato nella prima fase del suo lavoro, devono generare uno stadio ulteriore che vada oltre la semplice descrizione e la conoscenza.

Per ammissione dello stesso Rossi, nell'*Autobiografia scientifica*, l'osservazione delle cose è stata la sua più importante educazione formale, restando la parte più trasmissibile dell'insegnamento dell'architettura, poi l'osservazione delle cose si è trasmutata nella memoria di esse stesse. «Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come un erbario, in un elenco, in un diziona-

¹ Joseph Roth, *Le Città Bianche*, Adelphi, Milano 1987, p. 83.

rio. Ma questo elenco tra immaginazione e memoria non è mai neutrale, esso ritorna sempre su alcuni oggetti e ne costituisce anche la deformazione e in qualche modo l'evoluzione»².

L'educazione al progetto, all'architettura di Aldo Rossi è tutta qui, in queste parole chiare, semplici tuttavia profonde quanto profondo è il tempo. Il suo insegnamento non può essere frainteso se non a costo di un'abdicazione alla stoltizia da parte di chi non ha capito la profonda natura della sua ricerca, né ha saputo comprendere intimamente il meccanismo di formazione dell'opera e si è limitato a ripeterne le forme e le figure in maniera pedissequa.

Sono proprio le sue architetture a mostrare e testimoniare come la copia, la citazione possono egregiamente coesistere nell'invenzione di nuove architetture e mantenere lo *status* di vera e propria lezione viva e operante, a patto che non vengano intese come un mondo di forme che una volta determinate valgano per sempre, privandole degli elementi dialettici consustanziali del modello originario, svilendo e banalizzando le smisurate potenzialità di una ricerca che alla meditazione sulle forme dell'architettura e sui loro statuti persistenti deve aggiungere la singolarità della propria esperienza. Aldo Rossi ha saputo determinare un "punto di vista" diverso su cose già note, in grado di trasformarle – anche le più banali.

² Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 32.

L'idea assunta di 'permanenza' racchiude in sé, etimologicamente, il senso duplice del 'permanere', ma anche e soprattutto della 'continuità' intesa come estensione ininterrotta nel tempo e nello spazio, priva di mutamenti sostanziali; continuità intesa inoltre come successione – non necessariamente ininterrotta – di una tradizione di pensiero da un periodo ad un altro successivo, anche se non contiguo. L'idea fondativa di continuo, da *continuus*, connesso con *continēre*, 'congiungere, tenere insieme' sottende l'ipotesi di una dimostrazione che vede nella scrittura rossiana compresenti le modalità dello 'scritto' e del 'progetto'.

Per Rossi la tradizione contiene in sé i germi etimologici della 'trasmissione', del 'consegnare' (*traditio –onis*, derivato da *tradĕre*)³ attraverso un'operazione di comprensione, recupero e traslitterazione in una nuova struttura sintattica, ma anche e soprattutto di 'tradire' (*trans –dare*)⁴ per portare fuori, oltre, dall'uso peggiorativo della parola nella tradizione evangelica nella quale il Cristo – Gesù – è "consegnato" e cioè "tradito" da Giuda.

«Ho iniziato queste note più di dieci anni fa e cerco di concluderle ora perché non diventino delle memorie»⁵.

Aldo Rossi assume a fondamento della propria per-

³ Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Casa Editrice Felice Le Monnier, Firenze 1990.

⁴ *Ibid.*

⁵ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 7.

sonale ricerca alcuni temi e 'luoghi' di indagine la cui frequentazione diuturna determina anche la coerenza di un percorso assolutamente unitario e singolare: spazio, tempo, energia, naturalezza sono i cardini di una riflessione sull'architettura che fa della sua personale ricerca uno degli esiti di maggiore significato della nostra contemporaneità. Su questa struttura mentale, su questi 'luoghi' si innestano poi temi 'ossessivi', che ricorrono con la periodicità di un modulo elementare a contrassegnare i suoi diversi esiti progettuali, oltre che le sue riflessioni teoriche: il mercato, il teatro, la villa, la torre, il silos, il timpano, la banderuola.

Rossi assume i modi ed i termini strutturali di una autobiografia, programmaticamente definita dall'autore 'scientifica' per raccontare la propria architettura, il proprio mondo di riferimenti, le proprie origini; «in discreto disordine»⁶. Richiamandosi all'omonima opera di Max Planck, Rossi evoca ricordi di luoghi e cose abbandonate, frammenti di oggetti, forme, luci, gesti, sguardi, letture, citazioni di testi e di autori amati. Rossi non vuole esporre rigorosamente, attraverso lo strumento del racconto autobiografico, i principi della morfologia urbana, vuole – al contrario – «ripercorrere le cose o le impressioni, descrivere, o cercare un modo di descrivere»⁷. Quella che Rossi adotta nella redazione dell'autobiografia è una struttura aperta in cui il disordine

apparente rimanda tuttavia ad un ordine di carattere superiore il quale non può, in modo alcuno, aderire ad un metodo, ad una struttura logico-temporale, ad un impianto organico: fluisce come fluisce il pensiero, il ricordo, l'arcana ed imprevedibile struttura dell'emergere della memoria affidata ad una vera e propria macchina della memoria. Raro, come rari sono gli scritti autobiografici di Rossi, questo scritto, che non è un 'diario', apre squarci biografici e poetici sempre sottesi dal pensiero coltivato verso l'architettura: evoluzione artistica e personale si fondono in un *continuum* in cui l'esposizione della teoria architettonica, nella sua genesi, assume il fascino e la bellezza del racconto.

Chiudiamo questa *Introduzione* con la medesima figura con la quale abbiamo aperto la *Prefazione*: l'*Angelus novus* di Klee come metafora del pensiero di Aldo Rossi e della sua propensione etica alla vita e all'architettura.

L'angelo kleeiano è sostanzialmente un'entità mediana, dibattuta e contrastata – potremmo dire come Rossi - tra l'aspirazione all'oltre, a ciò che va al di là del mondano e del contingente, e l'attrazione inevitabile – in quanto dotato di corpo – alla terra. Se però il suo corpo è limitato, la sua mente è forte e determinata a conoscere la verità; lacerando il velo che lo sguardo frappone fra sé, gli enti e la conoscenza pura di essi, vede l'essenza vera delle cose, scopre che ogni parte dell'universo, anche la più piccola, anche un punto privo di dimensione, in quanto parte della totalità è essa stessa totalità.

⁶ Ivi, p. 79.

⁷ Ibid.

Come l'angelo, secondo Klee, anche il bambino è capace di compiere il salto dal piano gnoseologico al piano ontologico: nel gioco egli trasforma gli oggetti in ciò che vuole solo nominandoli, o meglio gli oggetti possono essere qualsiasi cosa, indipendentemente da qualsiasi regola. Per il bambino non esiste *l'hic et nunc*, tutto, lui compreso, può essere ovunque e in ogni momento, ed essere altro ancora da sé, al di là di qualsiasi determinazione.

In virtù di tale considerazione sembra assumere fondamentale rilievo il fatto che tutti gli angeli di Klee siano raffigurati come li raffigurerebbe un bambino: con semplici linee imprecise l'autore disegna la loro essenza imprecisa; con semplici linee tratteggia una sagoma informe, quella di un angelo che è in formazione e trasformazione ad un tempo. Con semplici linee schematiche, prive di specificazioni, prive di inutili aggiunte, Klee rappresenta un angelo che è simbolo dell'universale essenza tragicomica, idea e archetipo del paradosso, della convivenza e della lotta degli opposti, della medianità, dell'essere-ponte tra due dimensioni, tra Paradiso e Inferno, Luce e Tenebre, onnipotenza e impotenza, essere e non-essere ancora.

L'angelo-bambino di Klee, appunto perché come un bambino sa vedere il mondo, ne sa scoprire i segreti nascosti e come un bambino sta per diventare un altro. In questo suo essere in continuo movimento, in viaggio verso un'altra dimensione, l'angelo incarna perfettamente l'ideale kleeiano della superiorità del divenire sull'essere, del 'brutto' sul 'bello'. L'essere e il 'bello' implicano stasi, immobilità, assen-

za di cambiamento; il divenire e il 'brutto' implicano inevitabilmente la perfettibilità, la costante tensione all'altro da sé, ma anche alla verità del proprio essere.

Prima parte

L'autobiografia in forma di progetto

Capitolo 1

L'autobiografia. Storia, forme, problemi e modelli

Orizzonti teorici, orizzonti storici

Se il termine «biografia» è di origine greca, risale infatti alla tarda antichità la parola *biographía*, composta di *bíos* 'vita' e *-graphía* 'grafia', il termine «autobiografia» è un'invenzione lessicale recente. Un anonimo articolista della «*Monthly Review*», forse William Taylor, nell'Inghilterra del 1797 recensendo un libro di Isaac D'Israeli nel quale compariva la parola «self-biography», pose in dubbio la legittimità del vocabolo, incerto se convenisse sostituirlo con il «pedante» «autobiography». Solo dal 1826 il termine viene usato sistematicamente. Dunque è a cavallo tra Sette e Ottocento che si comincia ad avvertire in Europa l'istanza e la conseguente esigenza di una innovazione terminologica, che renda finalmente conto di un «genere» nuovo.

Proprio 'nuovo', a dire il vero, il genere non era; nuova è piuttosto l'attenzione che si presta ad «un certo tipo di scritti», accorpandoli in base a determinate caratteristiche. Da sempre – l'osservazione è fin troppo ovvia – l'espressione umana è stata «autobiografica», fenomeno che Georg Misch definisce ironicamente «naturale, umano, forse troppo umano»¹.

Ovviamente filologicamente non si può ancora pa-

lare di genere fin quando non si riesca a distinguere un gruppo distinto di scritti in base a certe caratteristiche stabilite convenzionalmente. È un fatto assodato che tutti gli scritti anteriori alla fine del XVIII secolo che oggi troviamo citati negli studi sull'autobiografia appartenevano, all'epoca in cui furono composti, a tradizioni specifiche, a nuclei generici diversi, seppur individuati, confessioni, *res gestae*, vite dei filosofi, apologie, ricordanze, consolazioni, ecc., che hanno finito poi per confluire in un unico grande filone. Tuttavia non bisogna dimenticare che anche quando l'opera, per una originale e innovatrice contaminazione di diverse tradizioni precedenti, si distaccava dal panorama contemporaneo, il salto di qualità non era facilmente percepibile, giacché doveva ancora formarsi la tradizione in base alla quale un pubblico futuro sarebbe stato in grado di comprenderne la natura e apprezzarne la funzione anticipatrice di *modello*.

Classico esempio sono le *Confessiones* di Sant'Agostino, per trovare una pallida imitazione delle quali bisognerà aspettare il Medio Evo e con esso Raterio da Verona, o addirittura l'epoca moderna per averne una ripresa secolarizzata tanto consapevole quanto feconda di conseguenze nelle *Confessions* di Rousseau.

La parola «genere» pone tuttavia un atro problema in quanto rimanda al concetto di «letterario» al quale è comunemente, e forse a torto, associata. Pre-scindendo ora la questione nei suoi termini generali, sarà necessario tener conto della posizione instabile che anche gli scritti autobiografici, esattamente

¹ La citazione è ripresa da Franco D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia Forme Problemi*, Bulzoni Editore, Roma 2003, p. 16.

come quelli storici, occupano all'interno del campo «letterario»; le *Confessiones* di Sant'Agostino che siano apparse ai contemporanei come il trattato che sanciva la definitiva sconfitta di una ideologia (manichea) o come il resoconto di una crisi spirituale personale, sono sapientemente modulate secondo precisi schemi retorici, e dunque certamente inscritte in un orizzonte letterario. Come opera di alta oratoria sono state lette anche in seguito, da Petrarca fino ad oggi.

La storia del genere, anzi, sembra essere in larga parte sotterranea e segreta. Così è di tutta la tradizione italiana – ma non solo – dei Libri di famiglia, uno dei sottogeneri più diffusi e meno noti. Così è delle moltissime autobiografie dettate da mistiche o religiose o prodotte all'interno delle sette protestanti e dunque circolanti in ambiti ristretti; lunghissimo sarebbe l'elenco dei testi scritti e dimenticati per secoli, antichi medioevali, rinascimentali e moderni. In Italia, scrive Guglielminetti, fino a Muratori, Giannone e Vico, l'autobiografia è un genere «sotterraneo e larvale, noto solo a chi lo coltiva»².

Solo tra Sei e Settecento – grazie alla diffusione su larga scala dei materiali (auto)biografici, resa possibile dall'attenzione della stampa - avviene quello slittamento dall'udienza privata all'udienza pubblica (o meglio alla letteratura) che caratterizza il passag-

gio alla fase moderna del genere.

Significativa la cesura all'interno dell'*Autobiography* di Benjamin Franklin: mentre la prima sezione – composta nel 1771 – si rivolge al figlio, le successive sono scritte anni dopo (1784-1788) al cospetto ideale di un vasto pubblico di lettori. Alla consapevolezza critica testimoniata dalla coniazione del termine si accompagna dunque la consapevolezza dell'autore che guarda ora alla propria opera come a un fatto letterario ed anche – in certi casi – come a un prodotto che è possibile vendere.

Tuttavia il problema di questa prima fase è la confusione con le opere biografiche.

Se fino al XVIII-XIX secolo i titoli rimandano con una certa precisione a un determinato sotto-genere, *res gestae, commentarii, confessioni, de libris propriis, apologia, ricordi, rimembranze, memorie* con varie aggiunte, nel periodo aureo del genere (fine XVIII, inizio XIX secolo) si riesumano titoli tradizionali (*Confessioni*), se ne coniano di specifici (*Lebensgeschichte*), se ne inventano di nuovi assolutamente individuali (*Dichtung und Wahrheit*). Il problema diventa allora la distinzione dell'autobiografico dal romanzo. Molto spesso i titoli sono intercambiabili, indizio di una profonda incertezza sullo statuto dell'opera: Stendhal chiama la *Vie de Henry Brulard* (*Vita di Henry Brulard*), caratterizzata come finzione dal nome del protagonista, di volta in volta «Mémoires» e «*Confessions*»³.

² Marziano Guglielminetti, *L'autobiografia: aggiornamenti critici*, in *La memoria e lumi la storia (Materiali della Società italiana di Studi sul secolo XVIII)*, Roma 1987, p. 17. La citazione è ripresa da Franco D'Intino, *L'autobiografia*, cit. p. 17.

³ Stendhal, *Vita di Henry Brulard Ricordi d'egotismo*, gli Adelphi, Adelphi Edizioni, Milano 1997.

Nasce e si evidenzia sempre più un problema di identità del «genere» stesso fatta eccezione per la letteratura di stampo anglosassone; ancora oggi i testi autobiografici non trovano nelle librerie – eccettuate forse quelle inglesi – una precisa collocazione.

È degli ultimi anni il ritorno alla originaria indistinzione tra biografia e autobiografia con un fiorire di forme miste ed ibride che si avvalgono di sempre nuove, ma a volte vecchie, ambigue etichette: «*récits de vie*», «testimonianze», «descrizioni», ecc. Non solamente, anche in campo critico si mette sempre più l'accento sul termine *bios* (vita), relegando sullo sfondo l'eventuale riflessività dell'atto della scrittura; d'altra parte il termine «autobiografia» al pari di «biografia» è sempre più spesso adoperato per intitolare raccolte di documenti e testimonianze riguardanti un'epoca, un movimento, una collettività, ecc. Tutto questo in Europa e in America. E altrove? È opinione diffusa che il fenomeno autobiografico debba essere circoscritto, prima che nel tempo, nello spazio; secondo molta parte della critica più aggiornata l'autobiografia, ma più in generale la propensione e la tendenza all'autoriflessione, sarebbe caratteristica tipicamente occidentale. A volte tale prospettiva si appoggia su una tesi storiografica più complessa, che mette in luce il carattere borghese – e dunque occidentale – del genere, o considera il suo moderno rigoglio e la sua definitiva identità come un portato dello storicismo. Più spesso, però, c'è un riferimento vago al concetto di «civiltà eu-

ropea», che presuppone una più o meno esplicita valorizzazione dell'apporto cristiano. Si arriva così ad affermare che l'autobiografia sarebbe la più genuina espressione della cultura europea nel suo insieme, non essendo peculiare di nessuna singola nazione in particolare. I rappresentanti di quello che è stato chiamato «egocentrismo culturale» tendono a far notare che le autobiografie non europee sono poche, e comunque testimoniano il determinante influsso culturale dell'Occidente su civiltà di per sé aliene da questo tipo di attività «riflessiva».

In realtà le cose non sono così semplici: se di premienza si deve parlare, questa spetterebbe piuttosto all'Oriente, per lo meno il Medio Oriente. Presso gli Egiziani e gli Assiro-Babilonesi troviamo già a partire dal III millennio una massa di documenti autobiografici (oltretutto in prima persona) che – a parere di molti – eguaglierebbe la produzione occidentale premoderna.

Molti studiosi – trascurando tutto il patrimonio autobiografico della classicità – indicano il capostipite del genere nelle *Confessiones* di Sant'Agostino. Sul limine tra orizzonte 'divino' ed orizzonte umano, adoperando una forma «autobiografica» già sperimentata nell'antichità, in particolare da Apuleio, Agostino ne trasformerebbe il significato innestandola sul ceppo della cultura cristiana, imprimendo in tal modo una svolta al discorso su di sé. Enorme è stata l'influenza del Cristianesimo sul genere autobiografico, in particolar modo nel rivendicare l'uguaglianza di tutte le anime dinnanzi a Dio e il va-

lore intrinseco e supremo di ogni esistenza umana a prescindere dalla condizione mondana, nell'orientare verso l'analisi interiore il discorso su di sé, nel forgiare una concezione della vita come processo dinamico e drammatico, soggetto a modificazioni e sviluppi, nella formazione di un senso storico escatologico lineare e non già più circolare.

Seguendo l'esortazione di San Paolo, Agostino ha scrutato per primo in una lunga narrazione in prosa la propria anima, lo precede in un certo senso Gregorio Nazianzeno, nei versi del *Carmen de vita sua*, 381-389, aprendo all'autobiografia la via maestra dell'interiorità, in contrapposizione alla tendenza dominante nel mondo antico a considerare l'io sempre e solo in relazione circolare alle cose e al mondo.

Nell'antichità l'io si realizza ed esprime senza residui in una esteriorità «oggettiva», in un *cosmos* interamente comprensibile razionalmente, atti, detti, ruoli, funzioni; con poche eccezioni.

È col Cristianesimo che l'accento si sposta definitivamente sul rapporto individuale e segreto tra ogni singola anima e Dio. Di qui un impulso all'autoservazione, al ripiegamento su di sé a scopo di conoscenza e perfezionamento spirituale; all'origine di questa rivoluzione sarebbe proprio la «*confessio peccati*» in occasione della quale la coscienza si indaga per poter essere degna di accogliere il Signore: «Ognuno, dunque, esamini se stesso, e così mangi di quel pane e beva del calice; perché chi mangia e beve, senza discernere il Corpo del Signore, mangia e beve la propria condanna»⁴.

L'ipotesi dell'inaugurazione agostiniana del genere è suggestiva anche in virtù della ripresa del titolo *tout court* da parte di Rousseau, anche se un simile accostamento può trarre in inganno. Definire pertanto esattamente il significato del termine può aiutarci a comprendere quanto la moderna autobiografia debba a Sant'Agostino e, più in generale, al Cristianesimo.

«*Confessio*» (da «confiteri») nel latino ecclesiastico indica tre diversi concetti: 1) la professione di fede dei martiri cristiani davanti al tribunale, 2) la disciplina penitenziale, 3) la lode che si eleva al Signore per una colpa perdonata; il nesso stringente tra confessione, perdono e lode si trova nel salmo-sacrificio.

Tre generi classici diversi, secondo Max Zepf, avrebbero determinato la confluenza nel racconto autobiografico: l'innologia con la tradizionale invocazione al Dio, di origine pagana; l'aretologia che consiste in piccoli componimenti poetici destinati a perpetuare la memoria di una grazia (atto di *virtus, arete*) stesi da sacerdoti o dai diretti interessati presso gli antichi santuari; gli scritti penitenziali in cui si ringrazia il Dio per una punizione esemplare (malattia, prova) grazie alla quale è avvenuta la conversione.

Le *Confessiones* sono indubbiamente la prima opera che amalgama gli elementi sparsi della tradizione

⁴ San Paolo, *Prima lettera ai Corinti*, XI, 28, in *La Sacra Bibbia Traduzione dei testi originali*, Edizioni Paoline, Roma 1968, p. 1274.

cristiana e pagana nella compiuta storia di una vita dall'infanzia fino al presente in forma distesamente narrativa; in questo senso veramente non rientrano in un quadro preesistente, costituendo il primo grande modello autobiografico di quella concezione della storia, umana e terrena insieme, in cui una connessione «verticale» tra la singola anima e Dio sostituisce la connessione «temporale-orizzontale e causale dei fatti».

Grazie a questa nuova concezione diviene possibile per l'individuo vedersi e raccontare se stesso al di fuori degli ordinamenti mondani e sociali e assumersi la responsabilità di una lunga narrazione che riguardi la propria vita, producendo una nuova immagine di sé e un'originale versione del significato delle proprie esperienze.

Agostino non è solo con se stesso. Il suo non è un monologo, ma un dialogo con Dio, un dialogo continuo, una confessione continua in cui confessa: «E tuttavia lascia che parli alla tua misericordia, io, terra e cenere, ma lascia che parli, ché alla tua misericordia mi rivolgo, non ad un uomo pronto a ridere di me»⁵; «Credo, per questo parlo»⁶.

Occorre tuttavia seguire il lento liberarsi della soggezione del soggetto (Agostino) dal suo giudice sovrannaturale (Dio), attraverso le esperienze religiose medioevali e poi rinascimentali (sia cattoliche che

protestanti) e quelle del Rinascimento laico, fino alla settecentesca secolarizzazione della cultura cristiana, a quella mutazione che trasforma l'«anima» in «psiche», o «*the soul*» in «*self*» secondo la visione di John N. Morris.

Se dopo aver chiuso le *Confessiones*, leggiamo l'esordio delle *Confessions* di Rousseau, ci troviamo di fronte ad una completa riformulazione dei rapporti tra autore e destinatario che misura il progresso compiuto dall'autonomia del soggetto nell'ambito della concezione cristiana secolarizzata della storia. Jean-Jacques Rousseau chiama Dio a testimone muto del suo monologo, lo obbliga ad ascoltare quanto egli stesso ha da dire; Dio è trattato alla stessa stregua del lettore, lettore tra gli altri. La «confessione» non è più una lode, ma un'apologia di un soggetto che si proclama – il tono è inequivocabile – indipendente da qualunque autorità: «Suoni pure, quando vorrà, la tromba del giudizio finale: io mi presenterò al giudice supremo con questo libro tra le mani, gli dirò fieramente: 'Ecco che cosa ho fatto, che cosa ho pensato, che cosa fui'»⁷. Una simile trasformazione dell'attitudine confessionale non si spiega se si rimane all'interno della tradizione cristiana, o almeno di quella cattolica.

D'altra parte la prima grande produzione di massa di testi autobiografici si verifica, nel secolo XVII, in seguito all'impulso dato all'autoanalisi dal diffonder-

⁵ Sant'Agostino, *Le Confessioni*, introduzione di Christine Mohrmann, traduzione di Carlo Vitali, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2006, p. 59.

⁶ *Ibid.* Sant'Agostino riprende la citazione dal Salmo CXV, 10 ripreso a sua volta da San Paolo nella *Seconda lettera ai Corinti*, IV, 13.

⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, Paris, Gallimard, 1973 (trad. it., *Le confessioni*, Einaudi, Torino 1978), p. 7.

si della Riforma, soprattutto in Inghilterra e in Germania; c'è chi si è chiesto se sia un caso che molti tratti psicologici caratteristici di quella che sarà poi la «mentalità protestante» si possono far risalire proprio a Sant'Agostino. L'innovazione che produce il salto verso una più libera e spregiudicata osservazione del proprio io e della propria storia è la dottrina della grazia, che origina il bisogno psicologico di rintracciare in sé i segni di una predestinazione certa; il risultato è un'attenzione maniacale e metodica per tutti i sintomi che possano testimoniare l'operare della grazia e per quelli, al contrario, che rivelino la tentazione demoniaca.

Questa attitudine per l'analisi continua e ravvicinata di tutti i successivi stati dell'animo apre inoltre la strada al concetto di sviluppo psicologico: questi i presupposti indispensabili al libero esame di sé che è alla base dell'impulso autobiografico moderno.

Un altro apporto fondamentale del protestantesimo è poi la spinta formidabile ad esprimersi per iscritto per poi dare alle stampe il proprio testo: l'autoanalisi si compirà ad un certo punto al cospetto di un pubblico, reale o immaginario, che deve raccogliere le esperienze trascritte, approvare, giustificare, apprendere. Il rapporto che si instaura di volta in volta tra chi scrive e chi legge diventa decisivo.

Soltanto nel tardo Settecento l'atteggiamento spirituale protestante diventerà progressivamente un guscio vuoto, una forma senza contenuto religioso, ed è significativo che gran parte degli archetipi autobiografici moderni siano maturati in clima prote-

stante, non solo in Germania: in Inghilterra Gibbon, in America tutta la tradizione autobiografica, a partire da Franklin almeno fino ad Adams, in Francia Rousseau.

Più complesso il discorso sul ruolo della tradizione autobiografica cattolica e mistica, maschile e soprattutto femminile. Un primo problema è la mancanza di dati. Se i testi dei grandi mistici (Heinrich Seuse, ca. 1295-1366; Caterina da Siena, 1347-1380; Margery Kempe, ca. 1373-ca. 1440; Teresa D'Avila, 1515-1582) sono stati abbondantemente studiati, solo recentemente la storiografia ha cominciato a scavare negli archivi ecclesiastici, e dai primi sondaggi non risulta che la produzione cattolica sia inferiore, per quantità, a quella protestante. Certamente il legame con il genere autobiografico secolarizzato moderno è meno ovvio: il tema ossessivo della scrittura mistica è l'amore e la forma prevalente della scrittura la visione il che ha contribuito ad isolare, piuttosto che a diffondere, questi testi che si confrontano con qualcosa di inenarrabile, di sostanzialmente indicibile, e, non dimentichiamolo, di pericoloso per la salda stabilità delle istituzioni costituite. Per di più, in netta maggioranza gli 'autori' di opere mistiche sono donne, e più precisamente monache soggette, per quanto in alcuni casi celebri e potenti, a un'autorità istituzionale (maschile) che vedeva in loro un pericolo spirituale, ma anche mondano e concreto, in quanto capaci di «sollecitazione ad turpia»: un famoso delitto inquisitoriale più che un aiuto per la lotta nella fede.

Il legame con l'autorità ecclesiastica è, nel caso dei mistici, molto vincolante; il vincolo stesso è nella maggior parte dei casi imposto più che accettato, ed è comunque difficile stabilire fino a che punto l'impulso autobiografico non coincida piuttosto con un atto di obbedienza. Molti testi mistici nascono su sollecitazione e sotto il diretto controllo di consiglieri spirituali e nella maggior parte dei casi non risulta sempre sufficientemente chiaro a chi debba essere attribuita la parola scritta: «esaminate se ciò che scrivo sia conforme alla verità della nostra santa fede cattolica, e in caso contrario datelo subito alle fiamme»⁸ scrive Santa Teresa D'Avila nella sua *Vita*.

Una considerazione a parte, tuttavia, va fatta per la cultura cattolica di matrice gesuita. Nella Compagnia di Gesù la 'confessione generale' deteneva un ruolo decisivo: essa segnava il passaggio dall'abiezione al desiderio di riscatto, «dalla cognizione di se stessi alla vittoria sui propri istinti colpevoli»⁹. Il punto che ci interessa è proprio l'accento posto su una metodica e dettagliata autoanalisi psicologica. Non solo l'autoanalisi dettagliata, ma anche la necessità di ripercorrere ogni volta di nuovo «il percorso di perfezione» dall'inizio (l'abiezione) alla fine (il riscatto). Questa pratica della confessione implica

tre atti essenziali del futuro genere secolarizzato: in primo luogo l'accento posto sulla registrazione dettagliata di eventi e sentimenti; in secondo luogo l'importanza del peccato e della tentazione - «utilissimi» perché mettono il penitente sulla via della redenzione - che possono così diventare materia narrativa, come esemplarmente nell'autobiografia romantica; infine l'importanza dello stesso processo di elaborazione - compiuto insieme al confessore - e di scrittura. «La scrittura era l'esito inevitabile di quella pratica dell'esame di coscienza: al posto dei meccanismi mnemonici fondati sulla rapida scansione dei comandamenti e dei peccati, subentrava uno sforzo di approfondimento in una materia che neppure le arti della memoria potevano più controllare»¹⁰. La stessa «pratica degli *Esercizi spirituali* ignaziani portava per sua natura al ricorso alla scrittura nell'esame di coscienza» e la confessione «sconfinava nell'autobiografia»¹¹.

Se gran parte degli studiosi individua nelle *Confessiones* di Agostino la prima «vera» autobiografia, o mette l'accento sulla pratica (auto)biografica diffusa presso le sette protestanti, all'origine di quello che è stato definito da Michael Mascuch l'«*individualist self*», altri pongono piuttosto l'accento sulla fioritura quattro-cinquecentesca della coscienza individuale come presupposto di una matura attitudine autobiografica che si esprimerebbe già nei testi di Cellini,

⁸ Teresa D'Avila, *Vida de Santa Teresa*, in *Obras completas*, Editorial Católica, Madrid 1986, (trad. it., *Vita*, Rizzoli, Milano 1962), p. 73.

⁹ Adriano Prosperi, *Diari femminili e discernimento degli spiriti: le mistiche della prima età moderna in Italia*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 1994, p. 78.

¹⁰ Adriano Prosperi, *Tribunali*, cit., p. 501

¹¹ Ivi, pp. 501-502.

Cardano e Montaigne. In altre parole il Rinascimento si presenterebbe caratterizzato – per quanto riguarda il genere autobiografico – da impulsi all'autonomia, da una peculiare unicità e da profondi moti di cambiamento.

Tutte e tre le opere rispettivamente di Benvenuto Cellini, Gerolamo Cardano, e Michel Montaigne – sorvoliamo qui il problema se gli *Essais* siano o no una «vera e propria» autobiografia - si collocano anzi decisamente per ispirazione, struttura e contenuti al di fuori di ogni tradizione religiosa documentando invece quello che si è soliti chiamare, con Burckhardt, «sviluppo della personalità indipendente»¹².

Quell'affrancamento dall'autorità che nella tradizione autobiografica di origine religiosa sia cattolica sia protestante si compie definitivamente soltanto nel XVIII secolo, qui si realizza d'un colpo. Nel Medio Evo, secondo Burckhardt, «l'uomo non aveva valore se non come membro di una famiglia, di un popolo, di un partito, di una corporazione, di una razza o di un'altra qualsiasi collettività»¹³; solo col Rinascimento, in Italia, «l'uomo si trasforma nell'individuo spirituale e come tale si afferma»¹⁴ imponendo al mondo una personalità unitaria e soprattutto unica, diversa da tutte le altre.

Una «natura così energica e sviluppata»¹⁵ può permettersi di «uscire al mondo addosso»¹⁶ senza ti-

mori; e *La Vita* sembra illustrare in maniera assolutamente coerente le massime albertiane dei *Libri della famiglia*: «L'uomo può ciò che vuole», «Solo è senza virtù chi nulla vuole», «Tiene gioco la fortuna solo a chi se gli sottomette». Anche Dio – per Cellini – è sempre dalla sua parte (*La Vita*, p. 436), in una posizione 'subordinata' di testimone e garante della umana «virtù» quanto mai simile a quella che si ritroverà in Rousseau; questa emancipazione laica dall'autorità divina anticipa la secolarizzazione dell'autobiografia di due secoli esatti.

Quella di Gerolamo Cardano, invece, non è una «storia». Una «breve narrazione della sua vita dal suo inizio fino ad oggi, fine ottobre 1575» ce la fornisce, nel capitolo IV, per non pensarci più.

Per il resto è impegnato a sezionare ogni singolo aspetto della sua personalità: gusti e predilezioni, virtù e difetti, malattie e sentimenti, gesti e passatempi senza un ordine preciso, ogni dettaglio della sua vita, ogni particolare che si riferisce alla sua persona è degno di essere trattato.

Cardano non ha paura di «essere e di apparire diverso dagli altri», come scrive, ancora una volta Burckhardt, dell'uomo rinascimentale; il *De propria vita* potrebbe anzi leggersi come un catalogo delle peculiarità che distinguono Gerolamo dal resto dell'umanità. Cardano, nello scrivere di sé, non abbandona gli abiti dello scienziato; procede analiticamente; poco si preoccupa di rintracciare un nesso comune ai tratti caratteristici che viene accumulando; non gli interessa delineare uno sviluppo,

¹² Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1968, p. 126.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Benvenuto Cellini, *La Vita*, Einaudi, Torino 1982, p. 144.

¹⁶ *Ibid.*

interpretare la sua vita secondo un disegno unitario e tanto meno iscriverla in una prospettiva escatologica. La concezione e la forma sono, nel panorama «generico» contemporaneo, molto originali.

Con Montaigne lo «spazio umano» ottiene la sua formulazione più rigorosa e consapevole: non c'è altro valore al di fuori dell'esperienza.

La più alta libertà di giudizio sancisce il crollo di ogni autorità costituita, di ogni modello aprioristico. Montaigne rinuncia sia alla fiducia degli Antichi nella eterna identità della storia, sia alla fiducia cristiana nella salvezza finale.

La scrittura diventa una ricerca (*essai*) e una scoperta, perché «se la mia anima potesse stabilizzarsi (*prendre pied*), non mi saggerai, mi risolverei»¹⁷. L'individuo scopre sé e il mondo mettendosi in discussione, il soggetto si modifica di istante in istante, tracciare una storia è impossibile: «lo non posso fissare il mio oggetto. Esso procede incerto e vacillante (*trouble et chancelant*), per una naturale ebrezza». Anche l'io che scrive si modifica: «Bisogna che adatti la descrizione al momento (*mon histoire à l'heure*). Potrei cambiare da un momento all'altro, non solo per caso, ma anche per intenzione»¹⁸.

Diversità da se stessi, dunque, e non già e non più dagli altri. L'individuo autonomo di Cellini e quello unico di Cardano si arricchiscono del senso del

tempo, del cambiamento. Se in un primo momento la scoperta del «cambiamento», assente nei ritratti statici di Cellini e Cardano, inibisce il coagularsi degli attimi slegati di una «storia», essa contribuirà, per parte laica, al formarsi del concetto settecentesco di sviluppo, che farà del «*passage*» degli *Essais* («Non descrivo l'essere. Descrivo il passaggio»¹⁹) una tappa di spostamento all'interno di un percorso orientato: «lo voglio riprodurre il corso dei miei umori [...] (*les progrès de mes humeurs*)»²⁰.

Gran parte della critica identifica nell'ultimo terzo del XVIII secolo e negli inizi del XIX una fase centrale della storia dell'autobiografia, la sua nascita o il suo apogeo. In altre parole il Seicento ed il Settecento sarebbero il tempo dello sviluppo più compiuto del genere. È certo che in questo periodo si concentrano alcuni tra i testi esemplari del "genere". Nel 1770 porta a termine le sue *Confessions* Jean-Jaques Rousseau, da molti considerato il padre del genere; le *Confessions* esercitano effettivamente una funzione di stimolo – secondo Georges Gusdorf – alla scrittura autobiografica. La lista di autori che furono probabilmente influenzati da Rousseau è lunga e significativa; comprende almeno Restif de la Bretonne, Marmontel, M.me Roland, Casanova e Alfieri, Goldoni, Gozzi, Gibbon, ecc. È comunque significativo che molti autori vogliano far credere di non essere stati influenzati o che addirittura rivendichino

¹⁷ Michel Montaigne (de), *Essais*, a cura di P. Michel, Gallimard, Paris 1965, (trad. it. Mondadori Saggi, Milano 1970), III, 2.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, II, 37.

una falsa priorità, retrodatando l'idea di scrivere le proprie memorie. Nel 1777 Hume compone la sua *Life*; J. H. Jung-Stilling la sua *Lebensgeschichte* poco più tardi, tra il 1788 e i primi anni del decennio successivo, Edward Gibbon storico del *Decline and fall of the Roman Empire* – storico quindi della «caduta» del mito machiavelliano – lavora ai *Memoirs*; quasi contemporaneamente, dal 1785 al 1790, compare un altro importante testo di area tedesca, romanzesco, ma profondamente autobiografico, l'*Anton Reiner* di Moritz; nel 1811 Goethe comincia a scrivere *Dichtung und Wahrheit*. Altre decine di testi fondamentali nella storia del genere sono ideati, composti e pubblicati negli ultimi due decenni del secolo e nei primi anni del secolo successivo.

Sarebbe comunque impossibile postulare una omogeneità tra opere tanto diverse tra loro; decisivo però è il fatto che solo ora si assiste alla sostituzione di un individuo dinamico ad un individuo statico e identico a se stesso. Il nuovo individuo si modifica col tempo e nel tempo, cresce e matura secondo una linea di organico sviluppo. Il Rinascimento, nel suo complesso, non arriva a dinamizzare l'immagine statica di derivazione classica; solo Montaigne, come si è visto, in consonanza con la rivoluzione scientifica baconiana, coglie il soggetto in movimento, ma non applica la sua scoperta al tradizionale racconto biografico, preferendo la forma saggistica, più incline a registrare le oscillazioni e i passaggi. Il salto rappresentato nella storia del genere dall'insieme di questi testi non è affatto trascurabile, ed

è preparato da due secoli di riflessioni scientifiche, filosofiche e storiche insieme. In questi due secoli si arriva a riconoscere il significato del tempo, del suo progredire linearmente e ad elaborare il concetto di «sviluppo» sia nella filosofia naturale sia nelle scienze storiche.

Nella filosofia naturale si tratta di superare una concezione statica ancorata alla cronologia biblica, che fa risalire l'origine del mondo ad un atto volitivo di creazione dal nulla avvenuto qualche migliaio di anni appena prima di Cristo e presuppone un universo sempre uguale a se stesso, completo e perfetto sin dall'inizio i cui limiti temporali sono segnati dal mito della creazione (Genesi) e dal mito della fine (Redenzione o Apocalissi).

La lotta contro questo sistema è dunque anche la lotta contro l'autorità della *Scrittura*, origine prima dell'interdetto posto su ogni ricerca relativa alla dimensione temporale del cosmo. Già nel XVII secolo il problema dei fossili, come testimonianza della storicità dell'universo, affascina gli scienziati e contraddice l'immobilità di questo quadro perpetuo. Anche se essi cercano – in un primo momento – di adeguare la temporalità geologica alla tradizionale scala temporale biblica, cominciando tuttavia a porre le basi di quella che sarà la rivoluzione darwiniana, i cui germi maturano proprio con l'osservazione dei fossili. Nel XVIII secolo, poi, diviene centrale nel dibattito filosofico e scientifico il quesito dell'«anello mancante» tra l'uomo e gli animali. La discussione sulla «great chain of being» coinvolge tutti gli intellettuali di rilievo, da Addison a Pope, da Buffon

a Diderot, e poi Kant, Herder, Schiller, Voltaire, il Dottor Johnson e così via, e apre la strada ad una completa emancipazione della filosofia naturale dalla teologia e dal suo statico quadro di riferimento temporale.

Alla metà del secolo Kant elabora le teorie cosmologiche in cui viene applicata al tempo l'espansione operata da Fontenelle sullo spazio. L'idea della creazione è superata completamente da quella di un universo infinito che procede dal caos iniziale verso l'ordine secondo le leggi newtoniane della gravitazione.

Nella medesima prospettiva di sviluppo si colloca la conquista del senso della storia che si pone alla base del modello autobiografico moderno. Il primo approccio in questo senso è testimoniato dal maturare della scienza filologica. Il processo implica, anche in questo caso, un maggiore distacco nei confronti dell'autorità tradizionale, a partire almeno da Lorenzo Valla. La comprensione del valore intrinseco relativo e/o assoluto delle epoche passate si accompagna al ridimensionamento dell'autorità del passato come modello e all'apertura verso il presente ed il futuro all'insegna dell'idea del progresso. Si apre la strada all'osservazione spregiudicata del presente e alla prospettiva aperta di un futuro sul quale non incombe il peso di una Redenzione (nel modello cristiano) o dell'avvento di una nuova *humanitas* (nel modello umanista). Sulla scia di tutto il pensiero tardo-rinascimentale, Bacon deplora la reverenza verso gli Antichi ostacoli l'«Advancement of

learning» e contribuisce ad aprire l'orizzonte chiuso dell'escatologia cristiana ed umanista affacciando l'idea di progresso.

Con Vico siamo alla tradizione filosofica che ha forse più profondamente influenzato il genere autobiografico moderno, quella storicista, nella quale si uniscono una sensibilità estrema per le caratteristiche peculiari di ogni epoca e il senso di un legame organico tra le varie fasi successive.

Siamo all'affermazione delle coordinate fondamentali che rispecchiano esattamente i problemi dominanti della forma moderna del "genere" autobiografico: la liberazione dall'autorità di un sistema chiuso e statico e la conquista di una legittimazione soggettiva al discorso che si basi sull'autorità di una esperienza presente orientata verso il futuro; la concezione dinamica e temporale della natura e dell'uomo e la conquista dei concetti di sviluppo e progresso.

Tutto ciò ha conseguenze dirette sulla struttura formale del modello autobiografico moderno soprattutto per quanto riguarda alcuni aspetti della trama (inizio e fine) e l'ordine (casual-psicologico) del discorso.

La frattura con il modo antico di concepire il racconto di una vita si fa insanabile: rispetto ai biografi antichi – scrive Maurois – sentiamo più viva la necessità di uno sviluppo cronologico perchè crediamo meno di loro all'esistenza di caratteri immutabili e perchè ammettiamo l'evoluzione dello spirito individuale come ammettiamo quella della razza. «What I am

depends on what I have been»²¹.

Chi potrà legittimare il discorso (auto)biografico?

Chi potrà includerlo entro i confini della letteratura stante questa sua peculiare condizione di genere liminare? Chi diviene oggetto di una biografia?

È stato osservato che la vita di una «*nonentity or a mediocrity*» è in conflitto con gli elementari principi biografici²². La risposta potrebbe dunque essere: gli «uomini illustri», nel senso classico del termine. Tuttavia il concetto di «illustre» è funzione del sistema culturale di riferimento, che determina l'ambito all'interno del quale il modello da porre sull'altare della gloria deve essere scelto. Nell'antichità prevalgono gli uomini di azione, gli eroi, i condottieri; il rovesciamento di tutti i valori prodotti dal Cristianesimo fa sì che a modello vengano piuttosto presi uomini la cui vita si conforma alle leggi divine: non si guarda più alle gesta militari ma alle opere di carità, alla saldezza della fede; è la volta dei santi, degli asceti, dei martiri, oggetto di venerazione e protagonisti di una vastissima letteratura agiografica.

Nel Rinascimento – benché il culto dei santi non perda di interesse – torna in auge il mito classico

dell'eroe. Petrarca, nel suo *De viris illustribus*, aveva riesumato il repertorio romano, integrandolo, in parte, con personaggi biblici e mitologici, nutrendo tuttavia forti dubbi sulla legittimità di riservare ai contemporanei, ovvero ai moderni, un trattamento analogo. Boccaccio reinterpreta invece il concetto di «eroe» trasferendolo ai poeti: oggetto delle sue biografie non sono più gli uomini d'arme, ma i più importanti scrittori del suo tempo Dante e lo stesso Petrarca – *De vita et moribus domini Francisci Petracchi, Trattatello in laude di Dante*. Boccaccio consacra la nuova dignità della figura del «poeta» espressa simbolicamente dall'incoronazione di Petrarca sul Campidoglio.

Con Boccaccio i confini del biografico si allargano anche in un'altra direzione, non è più soltanto questione di «uomini illustri», ma anche di donne illustri e non solo sante e martiri, anche le donne pagane acquistano il diritto a far valere i propri diritti (*De mulieribus claris*). Accanto alle donne virtuose troviamo in Boccaccio anche modelli negativi, personaggi che rovesciano i valori dominanti praticando ogni sorta di vizio (ad esempio la papessa Giovanna). Inoltre Boccaccio dissocia il concetto di «fama» (*claritatis nomen*) non solo da quello di virtù, ma anche da quello di vizio, privandolo in tal modo di un qualunque attributo che rimandi ad una cornice etica.

La strada del «biografico» è aperta così a chiunque sia capace di rendersi celebre per mezzo del suo comportamento straordinario ed esemplare, aprendo ad una diversa dinamica del genere biografico

²¹ Samuel Taylor Coleridge, *Collected letters*, a cura di E. L. Griggs, Clarendon Press, Oxford 1966, p. 4.

²² L'osservazione di Sir Sidney Lee è riportata da Wayne Shumacher, *English autobiography: its emergence, materials, and form*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1993, p. 94 il quale riferisce l'opinione «condivisa sia nell'antichità sia nel medioevo, e ancora non interamente estinta, che le vite dei comuni cittadini sono meno interessanti e meno significative delle vite dei grandi – re, nobili, generali, leaders politici e religiosi, e altri le cui carriere pubbliche hanno esercitato un influsso sul destino nazionale». La stessa citazione è ripresa da Franco D'Intino, *L'autobiografia*, cit., p. 37.

che lo lega in modo indissolubile alla dialettica tra ruoli sociali dominanti e deviazioni dalla norma, alla tensione tra la sfera pubblica e quella privata.

Questo passaggio non sarà certamente sfuggito all'attenzione di Aldo Rossi che deve avere frequentato e conosciuto il genere autobiografico nella sua parabola storica e formale; la giovanile formazione presso il collegio arcivescovile "Alessandro Volta" di Lecco, tenuto dai padri somaschi, avrà in questo senso inciso profondamente sulla formazione del giovane Rossi.

Nel Settecento inizia un percorso che rovescerà la gerarchia emblematicamente sancita da Gabriello Chiabrera²³ nel riconoscimento della dimensione pubblica della sanzione ufficiale del ruolo di «personaggio»; si assiste alla progressiva svalutazione dell'ambito pubblico a tutto vantaggio dei valori dell'intimità. Nel tempo, quando la distinzione dei due termini verrà progressivamente meno, non saranno possibili norme valide per tutti, né dunque trasgressioni: ognuno sarà il proprio modello, unico e non imitabile.

La prospettiva della ripresa dell'opera di Plutarco (*Vita di Alessandro*) apre la strada alla riconsiderazione radicale dell'«uomo degno di una biografia»; la vita intima rimane, è vero, uno strumento per conoscere meglio le qualità di un uomo comunque

«superiore», straordinario rispetto alla norma. Sarà molto significativo che questa superiorità la si possa rintracciare meglio nell'«intimità» che non nelle «opere».

Il passo successivo consisterà nel considerare soltanto l'aspetto privato, il dominio delle intenzioni e della virtualità, con una completa trascuranza della effettiva realizzazione in opere. Tale atteggiamento assume Rossi nell'appressarsi al genere autobiografico, la sua è, potremmo dire, una «promessa di grandezza».

Diviene teoricamente possibile – in questo modo – che una «*nonentity or a mediocrity*», per ritornare alla definizione di Sir Sidney Lee, diventi oggetto di una biografia; si prenda un caso limite, la posizione difesa da Thomas Carlyle nella *Life of John Sterling*. Nella vita di John Sterling non c'è più «grandezza realizzata» che sia quella di un eroe positivo o negativo, ma soltanto una «promessa di grandezza», che non può essere garantita se non dalla scrittura di un intimo amico; «alte speranze, nobili sforzi» non hanno trovato sbocco in effettive «conquiste». Il solo risultato di questa vita, come di tutte le vite, è la morte, l'oblio, dal quale la «pietà di un amico»²⁴ salva pochi «dispersi frammenti»²⁵.

L'autobiografia rossiana pare risentire di un tale clima: «Ho iniziato queste note più di dieci anni fa e

²³ Gabriello Chiabrera, *Vita di Gabriello Chiabrera scritta da lui medesimo*, in *Opere*, a cura di M. Turchi, UTET, Torino 1984.

²⁴ Thomas Carlyle, *Life of John Sterling*, Ams Press, New York 1974. La citazione è ripresa da Franco D'Intino, *L'autobiografia*, cit., p. 40.

²⁵ *Ibid.*

cercò di concluderle ora perché non diventino delle memorie. Da un certo punto della mia vita ho considerato il mestiere o l'arte come una descrizione delle cose e di noi stessi; [...]»²⁶. È Rossi stesso che dichiara l'intenzionalità della raccolta delle «note» autobiografiche e la volontà di non farne delle memorie, ma un progetto di vita assolutamente preciso al pari di un vero e proprio progetto di architettura: il mestiere o l'arte - intesi come una descrizione delle cose e di se stessi - costituiscono per l'autore i «luoghi» privilegiati della sua narrazione e, al tempo stesso, della sua speculazione esistenziale.

Con Marcel Schwob – autore di *Vies imaginaires* – si giunge alla tesi estrema nell'ambito della parabola di «democratizzazione» del concetto di «uomo illustre» incarnata dallo spostamento dell'accento dall'oggetto all'autore dell'opera biografica. Per Schwob è esplicitamente questione di «arte del raccontare». Continua poi specificando il ruolo del biografo: «Agli occhi del pittore il ritratto di uno sconosciuto dipinto da Cranach ha lo stesso valore del ritratto di Erasmo. Non è grazie al nome di Erasmo che il ritratto è inimitabile. L'arte del biografo dovrebbe essere quella di dare lo stesso valore alla vita di un povero attore e a quella di Shakespeare»²⁷.

Spostando l'attenzione al centro della questione au-

tobiografica André Maurois sostiene che: un «oscuro mendicante potrebbe fornire materia più ricca e più bella che non lo stesso Cesare, a patto però che il biografo riesca a penetrare nella sua mente, ad analizzare i suoi riposti pensieri»²⁸. La restituzione è importante.

Se il privilegio accordato alla vita interiore rende in principio uguali tutti gli uomini, grandi e mediocri, allora il centro della rappresentazione deve essere questa interiorità, che sola è capace di legittimare un uomo come oggetto di scrittura. Essa tuttavia è inaccessibile al biografo; soltanto prendendo la parola egli stesso il mendicante potrebbe diventare degno di biografia, perché in quel caso – e solo in quel caso – il discorso biografico sarebbe garantito dall'autorità indiscutibile di un soggetto «unico»²⁹.

Di una tale garanzia di autenticità Rossi è profondamente consapevole e convinto; lui solo può, con autorità e cognizione di causa, parlare del soggetto che meglio conosce, se stesso; non solo, può raccontare e raccontando prefigurare un corso ancora da vivere, il racconto di una vita diventa così in Rossi il progetto di una vita.

A partire da questo momento la «fama» non è più una premessa ma una conseguenza della scrittura, come acutamente rilevava già Casanova nella «préface» ai suoi *Mémoires*. «L'ho fatta – scri-

²⁶ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 7.

²⁷ Marcel Schwob, *L'art de la biographie*, in *Spicilege*, Bernouard, Paris. La citazione è ripresa da Franco D'Intino, *L'autobiografia*, cit., p. 40.

²⁸ André Maurois, *Aspects de la biographie*, Grasset, Paris, 1930. La citazione è ripresa da Franco D'Intino, *L'autobiografia*, cit., p. 41.

²⁹ *Ibid.*

ve – perchè voglio che voi mi conosciate prima di leggermi»³⁰. Casanova, quando scrive le sue memorie, è, come si dice, un «illustre sconosciuto», e per questo sente il bisogno di presentarsi ai suoi lettori; ma proprio impossessandosi della funzione attiva di scrittore, imponendo la sua autorità di soggetto, riuscirà a diventare celebre: «degnò o indegnò, la mia vita è la mia materia, e la mia materia la mia vita»³¹. Una tautologia fonda dunque la coincidenza fra i due ruoli (soggetto e oggetto, scrittore e attore) che azzerà i tradizionali criteri biografici e ne instaura di nuovi.

Rossi ha compreso che la materia di cui dovrà trattare, in qualità di auto-biografo, potrà essere declinata e modulata attraverso una scrittura che può modificare – fino a stravolgerlo – il senso delle «cose»: una tale scrittura è quanto mai prossima alle modalità del progetto.

Perché il salto di qualità che fonda il discorso autobiografico, la coincidenza di soggetto e oggetto della scrittura, abbia luogo, è necessario però che si stabilisca il concetto di «autore», di un soggetto cioè che sia libero di scegliere e organizzare il proprio materiale, di esprimere la propria opinione al riguardo, superando la concezione secondo la quale si dava per scontata la verità dei fatti raccontati

(in quanto il testo ha origine in un'autorità esterna indiscutibile: le fonti, i testimoni), declinando ogni responsabilità personale.

Rossi esprime compiutamente la propria libertà di scelta nel flusso sinusoidale dei propri ricordi, delle proprie «note», in ciò diviene storico di se stesso e della propria vita, ma è proprio operando tali scelte che l'autore pre-figura anche un suo possibile futuro, un futuro auspicabile. In questa possibilità di scelta risiede l'affinità più intima e profonda tra la scrittura e le modalità del progetto di architettura/vita.

Nel tempo si rileveranno poi una chiara riluttanza e forti resistenze al riconoscimento del proprio diritto alla narrazione soprattutto in area cristiana; tra le donne in particolare, che tradizionalmente non hanno accesso alla scrittura - Santa Teresa non si sentiva degna di scrivere in quanto donna e illetterata – tanto maggiori sono gli scrupoli quando si scrive su di sé, contravvenendo al biblico interdetto «*Secretum meum mihi*». Ma anche intellettuali (uomini) di spicco come Dante o Newman – e la distanza cronologica tra i due dimostra quanto potente sia l'influsso negativo esercitato dall'autorità cattolica sul discorso autobiografico – esprimono dubbi sull'atto del rendere conto di sé medesimi. Dante – nella *Vita nuova* – sostiene di non poter trattare la morte e la glorificazione di Beatrice perché, così facendo, sarebbe «laudatore di se medesimo, la quale cosa è al postutto biasimevole a chi lo fae; e però lascia cotale trattato ad altro chiosatore»³².

³⁰ Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, Brockhaus, Paris-Wiesbaden 1960-62 (trad. it., *Storia della mia vita*, a cura di P. Chiara, Mondadori, Milano 1964-65). La citazione è ripresa da Franco D'Intino, *L'autobiografia*, cit., p. 41.

³¹ *Ibid.*

³² Dante Alighieri, *Vita nuova*, Ricciardi, Milano-Napoli 1980, XXVIII, 2, p. 192. La citazione è ripresa da Franco D'Intino, *L'autobiografia*, cit., p. 42.

Sulle ragioni che spingono ad abbandonare il riserbo Dante individua nel *Convivio* (I, ii, 13-14) due possibili «ragioni» che possono giustificare il «ragionare di sé»: una «grande infamia o pericolo» e fa l'esempio di Boezio o una «grandissima utilidade» e fa l'esempio di Agostino.

Il protestantesimo legittima l'appropriazione, da parte di molti per lo più illetterati, della parola scritta. Questo lungo processo di appropriazione del discorso autobiografico, che dal XVII secolo approda, nel 1797, al pensiero di Coleridge, trova un primo sbocco nel concetto settecentesco di «autore»: chi scrive non è più passivo elaboratore di verità formulate altrove e non si cura neanche più di farsi scudo degli esempi del passato – come Dante o Cardano – per rendere socialmente accettabile il proprio comportamento. Assistiamo anzi all'orgogliosa rivendicazione del ruolo attivo di creatore e all'assunzione di responsabilità – anche giuridica – di ciò che si dice, di come lo si dice, ecc. Il Settecento è l'«Età degli Autori», l'età in cui «uomini di varia abilità, di ogni grado di educazione, di ogni professione o mestiere» pubblicano con ardore senza essere legittimati dal possesso di una «conoscenza che non era possibile ottenere ai comuni mortali»³³.

Nasce il valore dell'originalità in contrapposizione

³³ Gli importanti risvolti giuridici della situazione precedente, in cui «la paternità di un'opera letteraria è così difficile da provare», sono ampiamente documentati nella *Vita di Samuel Johnson* di Boswell, dalla quale si cita: James Boswell, *Life of Johnson*, Frowde, London 1904 (trad. it., *Vita di Samuel Johnson*, Garzanti, Milano 1982), p. 288. Le citazioni sono riprese da Franco D'Intino, *L'autobiografia*, cit., p. 44.

alla fedeltà ai modelli e alle autorità del passato.

La nascita dell'autobiografia come genere rappresenta un momento di questa dinamica tra una nuova concezione democratica della pratica letteraria, che scaturisce dall'idea di un «soggetto» libero e indipendente e la fedeltà ai canoni e ai maestri della tradizione³⁴. L'ultima remora alla volontà di tracciare la storia della propria identità intellettuale è ormai il peccato di vanità, il cui spettro intimorisce i primi autobiografi settecenteschi. Alla fine del secolo, al contrario, la vanità verrà ostentata addirittura come uno dei moventi di una estesa narrazione.

Nuove motivazioni vengono addotte dagli autori per giustificare l'ardire di una scrittura autoriflessiva; la motivazione didattica – tra le altre – contamina Gibbon e Hume i quali tuttavia non riusciranno a tacere della nuova vera motivazione che li induce alla riflessione autobiografica: il piacere della scrittura. Indulgere «pudicamente» a tale piacere, non diminuisce la sua forza.

La legittimazione dell'autobiografia presuppone una totale trasformazione dei tradizionali «motivi» danteschi – difesa e insegnamento – nei motivi privati

³⁴ In un primo momento questo avviene soprattutto tra i pensatori che impostano le loro *Vite* come una ricerca pura di originalità intellettuale; originalità che emerge per somiglianze e contrasti tra le figure di maestri e antagonisti. Esempio il caso di Giambattista Vico, che nell'*Autobiografia* segue la crescita della sua personalità inscrivendola in un poligono di autori rispetto ai quali si definisce positivamente (Platone, Tacito, Bacone, Grotius) o negativamente (Descartes). La sua preoccupazione è soprattutto quella di manifestare la propria indipendenza rispetto agli altri, di far riconoscere l'originalità del suo pensiero.

di un uomo qualunque che si diverte a narrare la propria vita.

Nell'ambito della letteratura italiana tutte le riflessioni e le conquiste dell'autobiografia settecentesca trovano nella breve introduzione alla parte prima della *Vita* di Alfieri per la prima volta una formulazione coerente e consapevole. Alfieri non invoca autorità, né umane, né divine; rovescia addirittura la problematica della vanità, facendo di questa non il rischio marginale di un'attività – lo scrivere di sé – in principio a tutt'altro intesa (informare i lettori, educare, difendersi, ecc.), ma additandola addirittura come il movente, se non unico, principale della narrazione. L'«amor di se stesso» è anzi tenuto per «preziosissima cosa», perché origine di «ogni altro operare dell'uomo»³⁵. In terzo luogo Alfieri esercita il suo pungente sarcasmo sulla legittimazione della «Vita» attraverso le opere, che tanta parte ha avuto nel consolidamento del diritto all'autobiografia, anticipando il rovesciamento romantico: la legittimazione delle opere attraverso la «Vita».

I «pensieri» di Gibbon, il «carattere» di Goldoni, le «intime viscere» di Alfieri rivelano dunque la natura del nuovo polo – la sfera dell'interiorità, dell'intimità – verso cui si va orientando il genere autobiografico alla ricerca di una rinnovata legittimazione.

La crescente importanza attribuita alla vita intima,

privata, interiore a spese della vita pubblica; il predominio delle intenzioni, della virtualità, del carattere non realizzato in opere, dei sentimenti, dei moti più riposti dell'animo va di pari passo con la crescente consapevolezza che ogni soggetto è l'unica autorità riguardo a se stesso e deve assumersi quindi la responsabilità del proprio punto di vista, preventivando il rischio di non essere creduto, appunto perché si appella all'autentico e non già al verificabile, alla verità dell'animo e non a quella dei fatti.

Il vantaggio nei confronti del biografo espone l'autobiografo ad una pericolosa obiezione, che costituisce un nuovo pericolo per il diritto alla parola: la parzialità, l'inaffidabilità di quanto si narra senza riferirsi puntualmente a fatti, a documenti, a testimoni, il pericolo di una valutazione soggettiva e quindi deformante della propria vita.

Alfieri – ancora una volta – scopre il paradosso di una scrittura storica che si vuole «oggettiva» e «soggettiva» nello stesso tempo, ma che non può fare a meno di scivolare sul terreno ambiguo della finzione. Chi acquista il diritto all'autobiografia, perde irrimediabilmente il diritto alla Verità.

Nell'ultimo terzo del XVIII secolo, ed in particolar modo dopo la Rivoluzione, sono ormai individuati e dibattuti – peculiarmente in Germania – tutti i punti nodali della scrittura autobiografica: l'individuo e l'autorità.

I grandi esempi che il secolo ha espresso, Gibbon in Inghilterra, Rousseau in Francia, Goethe e Moritz in Germania, Alfieri e Goldoni in Italia, Franklin in

³⁵ Vittorio Alfieri, *Vita*, Einaudi, Torino 1981. La citazione è ripresa da Franco D'Intino, *L'autobiografia*, cit., p. 47.

America, diffondono la consapevolezza che il diritto all'autobiografia spetta ad ognuno.

Non a caso proprio in questo torno d'anni, come si è visto, è avvertita l'esigenza di dare un nome a questa «cosa» nuova che conquistava rapidamente un posto di primo piano nel panorama dei generi.

I pochi e fondamentali capolavori del XVIII secolo sono però soltanto la premessa di una straordinaria fioritura otto-novecentesca. Negli ultimi due secoli registriamo infatti una notevole espansione della produzione non religiosa, per così dire laica, che si accompagna ad un corrispondente aumento del pubblico dei lettori. Il terzo elemento di rilievo è la conquista al diritto all'autobiografia da parte di un numero sempre crescente di uomini «comuni», rappresentanti di classi sociali o gruppi etnici emarginati.

Il 1789 cade con troppa rilevante precisione nel periodo cruciale della nascita del genere per non essere ritenuto suggestivamente simbolico, e in effetti c'è chi istituisce un rapporto diretto tra autobiografia e crisi rivoluzionaria.

Più in generale verrebbe fatto di pensare alle conseguenze prodotte nel sistema letterario dall'avvento della società industriale, dalle democrazie occidentali, dall'espandersi della popolazione nelle grandi città europee. Lo stesso concetto di «rivoluzione» porta alle estreme conseguenze la riflessione sulla storia: il riconoscimento di epoche e tempi diversi consente di misurare la distanza e di sentire così l'irrimediabile diversità del presente. Nel momento in cui la storia cessa di fornire «modelli» di compor-

tamento sempre validi e imitabili, si apre all'esperienza umana un campo ricco di possibilità. La Rivoluzione francese dimostra che l'agire umano non segue le vie tracciate della tradizione, ma procede a salti, a sincopi: nulla si ripete uguale. Le esperienze, sempre nuove, conducono verso un esito che non è possibile prevedere ma che si può contribuire a creare.

La consapevolezza di quella che Adams chiama «legge di accelerazione» nella storia costituisce una frattura che si rispecchia in certo senso nella nuova prospettiva aperta dall'autobiografo, libero in principio di pensare la propria vita al di fuori dei canoni tradizionali (biografici), e nello stesso tempo soggetto attivo, protagonista di una vicenda non ancora conclusa dagli esiti ancora incerti: affrancarsi dal passato significa poterlo riconsiderare criticamente aprendo il futuro alla dimensione del possibile.

La rottura rivoluzionaria, e ciò che essa comporta riguardo alla scrittura storica, oppone piuttosto la biografia come genere legato alla tradizione e ad una rigida gerarchia sociale (il Settecento è il secolo degli elogi) all'autobiografia, la quale si affranca dalla tradizione proprio grazie alla contaminazione romanzesca. L'indecidibile «finzionalità» della scrittura autobiografica è espressione del diritto ad una versione dei fatti radicalmente soggettiva e creatrice. Si può forse dire che il genere autobiografico emerge e si diffonde più rapidamente là dove il legame con la tradizione è o diventa debole, dove grandi sommovimenti sociali pongono in discussione l'au-

torità costituita in cerca di una identità. «L'autobiografia – riassume nel 1909 William Dean Howells – è la più democratica repubblica delle lettere»³⁶. Chi vuole definirsi al di fuori dei limiti impostigli dall'appartenenza ad un gruppo sociale o etnico minoritario ovvero emarginato si affida alla prima persona e al punto di vista soggettivo e interno per imporre la credibilità della propria storia e rivendicare il diritto all'autodeterminazione.

La perdita della dimensione pubblica e del complesso di legami tradizionali e ruoli che essa comportava spinge l'individuo a chiudersi in se stesso, incapace oramai di intrattenere rapporti con gli altri, in quello splendido isolamento nella folla che contraddistingue la vita cittadina della modernità. A questo esito conducono, secondo Tocqueville, le rivoluzioni democratiche: «Perciò la democrazia fa dimenticare ad ogni uomo gli avi, ma gli nasconde i discendenti e lo separa dai contemporanei; lo riconduce continuamente verso sé solo e minaccia di rinchiuderlo tutto intero nella solitudine del proprio cuore»³⁷.

Una delle esigenze a cui risponde l'autobiografia moderna sembrerebbe dunque quella di superare questo isolamento e sradicamento con una ridefinizione soggettiva che supplisca alla scomparsa

di criteri oggettivi e pubblici di identificazione. È proprio questo il nodo al centro dell'autobiografia di Henry Adams, che vede nella sua esperienza il punto di arrivo di un tragitto che porta dalla «Unità del XIII secolo», a cui aveva consacrato uno studio, *Mont-Saint-Michel and Chartres*, alla «Molteplicità del XX secolo» oggetto della sua *Education*; dal mondo della tradizione in cui «Dio era un padre e la natura una madre»³⁸, al mondo del caos. La nascita dell'autobiografia come genere moderno è una delle risposte al disintegrarsi dei tradizionali ordini della natura e della società, e all'isolamento dell'uomo che ne consegue.

Per quanto sussistano divari profondi nell'impostazione, nell'intento, nel tono assunto, nella scelta della materia e nella sua strutturazione, non si può sfuggire all'impressione che il genere nel suo complesso elabori un unico, ossessivo tema: il rapporto dell'individuo con l'autorità, con la tradizione, ovvero il problema di un mondo privo di autorità.

Quando la prospettiva trascendente viene meno – quando Dio non è più un padre, direbbe Adams – l'attenzione si trasferisce alle sensazioni e alle percezioni del qui e ora, le esperienze e i comportamenti acquistano una realtà in se stessi, le differenze tra gli uomini non rimandano più a sistemi di valori trascendenti, ma costituiscono indizi leggibili di una «forma» immanente all'individuo, una totalità

³⁶ Alide Cagidemetro, *Verso il West. L'autobiografia dei pionieri americani*, Neri Pozza, Vicenza 1983, p. 9.

³⁷ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, in *Oeuvres complètes*, vol. I, a cura di J. P. Mayer, Gallimard, Parigi 1961 (trad. it., *La democrazia in America*, Cappelli, Bologna 1953), II, 2; vol. II, p. 114.

³⁸ Henry Adams, *The education of Henry Adams. An autobiography*, Houghton Mifflin, Boston 1961 (trad. It., *L'educazione di Henry Adams*, Adelphi, Milano 1964), p. 524.

all'interno della quale si realizza ora interamente il «senso della vita», che diviene perciò stesso inafferrabile. Nasce il mito della «personalità». Si apre in questo modo la strada alla ricerca psicologica, ad un io che si ritira nei meandri delle intenzioni e delle possibilità.

Dal punto di vista delle «condizioni di esistenza» dell'autobiografia come genere, si possono fare due osservazioni: da un lato, è in questa sfera psicologica che risiede il fondamento dell'uguaglianza tra gli uomini, al di là di – e contro – un ordine sociale, e ciò fonda il diritto all'autobiografia. D'altra parte, proprio perché non realizzato nel mondo esterno, l'io permea di sé tutto quanto lo circonda, perché tutto è in possibile relazione con questo nucleo che sfugge ad una misurazione oggettiva: cade la distinzione stessa tra interno ed esterno, tra soggetto ed oggetto, la seconda barriera al discorso autobiografico.

Capitolo 2

La legittimazione del discorso (auto)biografico

Aldo Rossi ai confini della letteratura

Distinguere e catalogare le plausibili motivazioni ed individuare un possibile 'pubblico' che portano a scrivere la storia della propria vita – nel caso di Aldo Rossi della propria vita attraverso l'architettura ovvero, per converso, dell'architettura attraverso le note della propria vita – è difficile e forse anche inutile.

«È troppo facile cadere nell'autobiografia o nell'interpretazione esclusivamente soggettiva dei fatti: anche se i motivi autobiografici sono importanti essi ci interessano solo e soprattutto quando si presentano come questioni che in qualche modo appartengono all'architettura»¹.

Se la natura del discorso autobiografico si determina in relazione ad istinti primordiali – dal «conosci te stesso», alla «tentazione del cronista», alla «voce dell'*Ecce homo*», alla preoccupazione per la vita futura che motivava la rappresentazione autobiografica egiziana – non meno, e forse più importanti sono i modi storici di pensare e concepire la vita, la morte, l'individuo e il suo posto nel mondo: le intenzioni del singolo sono intessute in un contesto più ampio che comprende i codici culturali variabili, la natura del pubblico a cui ci si rivolge, il proprio ruolo sociale e la possibilità di espressione offerta

dal sistema dei generi in un dato momento, i modelli disponibili ecc.

Ho iniziato queste note più di dieci anni fa e cerco di concluderle ora perché non diventino delle memorie. Da un certo punto della mia vita ho considerato il mestiere o l'arte come una descrizione delle cose e di noi stessi; per questo ho sempre ammirato la *Commedia* dantesca che inizia intorno ai trent'anni del poeta. A trent'anni si deve compiere o iniziare qualcosa di definitivo e fare i conti con la propria formazione. Ogni mio disegno o scritto mi sembrava definitivo in un doppio senso; nel senso che concludeva la mia esperienza e nel senso che poi non avrei più avuto nulla da dire.

Ogni estate mi sembrava l'ultima estate e questo senso di fissità senza evoluzione può spiegare molti dei miei progetti: ma per capire l'architettura o spiegarla devo ripercorrere le cose o le impressioni, descrivere o cercare un modo di descrivere².

«L'arte della memoria» non è sempre identica a se stessa e il rapporto con il proprio passato e con il «piacere della scrittura» non si pone negli stessi termini per i contemporanei di Ruskin o di Proust e per quelli di Abelardo. D'altra parte, anche riconoscendo l'universalità di alcuni impulsi, è difficile determinare quanto essi siano propri al narratore autobiografico più di quanto non lo siano ai narratori *tout court*. Rossi risponde ad entrambe le pulsioni: è al tempo stesso narratore-autobiografo e narratore.

Un ulteriore problema è che i proponimenti espliciti degli autori – nel nostro caso di Aldo Rossi – non sempre coincidono con le vere intenzioni, inconfessate, rimosse o semplicemente inconse. Il dise-

¹ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999, 3, Architettura, 5 dicembre 1969.

² Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 7.

gno che si cerca di imporre alla propria vita è molto spesso contraddetto dall'emergere nel testo di una realtà diversa e più complessa, cosicché il lettore è indotto a diventare una specie di psicoanalista dell'autore.

L'antecedente imprescindibile alla stesura dell'*Autobiografia scientifica*, la raccolta de' *I quaderni azzurri*, tradisce l'intento di Rossi di determinare la propria vita e con essa la propria professione di architetto al pari di un vero e proprio progetto di architettura; la dimensione esistenziale in Rossi non è meno 'progettata' del vero e proprio progetto di architettura. Vita e progetto si confrontano come solide e reali costruzioni ove la dimensione della metafora contagia tanto l'esistenza quanto il progetto.

È pur vero che – come testimonia Rossi ne' *I quaderni azzurri* – l'autobiografia è, né più, né meno 'semplicemente' un'autobiografia: «18 giugno – intervista Bonicalzi, Pescara. [...] ed in essa cerco di vedere questa relazione di cui mi chiedi tra autobiografia e costruzione logica, e per quanto mi riusciva di trasmetterla. L'autobiografia ha poco a che fare con le divagazioni psicologiche e psicoanalitiche di molta critica: essa è la storia di un uomo e della sua opera. Io sto scrivendo un libro che intitulo '*Autobiografia scientifica*', e credo che sia la cosa più utile per trasmettere tutto questo»³.

Si scrive – ovvero si dice di scrivere – per ringrazia-

re Dio (Franklin) o per «confessarlo» (Agostino); per consolare un amico, secondo una lunga tradizione i cui modelli sono Cicerone e Boezio, (Abelardo, Cardano); per poggiare su solide fondamenta la gloria futura, innalzando un monumento a se stessi (Piccolomini), per trasmettere ai discendenti o ai posteri il ricordo di sé (Petrarca) o di antenati o persone care (Morelli, Guicciardini, d'Azeglio, Mill); per ridurre ad unità il caos dell'esperienza (Greene), per vanità (Alfieri) o, al contrario, per umiltà (Wordsworth). L'esibizione della propria vanità – è innegabile – è uno dei gesti di rottura che maggiormente contraddistinguono i primi grandi testi moderni, da Rousseau a Gibbon ad Alfieri, o i grandi precursori del moderno discorso autobiografico: Cardano e Cellini. Altrimenti, più genericamente, ogni tipo di scrittura – non solamente l'autobiografia – è un'espressione narcisistica: come la lettera di Paul ad Agathe ne *Les enfants terribles* di Cocteau, qualunque sia il «testo» che contiene e chiunque sia, nelle intenzioni coscienti, il destinatario, essa tornerà sempre indietro al mittente, che inconsciamente avrà scritto sulla busta il proprio indirizzo.

Molti di questi motivi sono riscontrabili nelle «ragioni» della scrittura (auto)biografica di Rossi: la sua scrittura è consolatoria nel senso della tradizione tracciata da Cicerone e Boezio, è apologetica nell'intento di «progettare» e, al tempo stesso, «costruire» su solide fondamenta la propria gloria futura, è custode della propria memoria, è tentativo di ridurre ad unità il caos dell'esperienza vissuta e di quella esperita nell'esercizio del mestie-

³ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 25, Architettura, 18 giugno 1979 / 28 ottobre 1979.

re o dell'arte, è testimonianza di vanità e al tempo stesso di umiltà, è compendio del proprio pensiero sull'architettura e della possibilità della costruzione di un proprio personalissimo sistema teorico a cui ancorare un nuovo senso dell'architettura e della sua trasmissibilità.

Perché parlare tuttavia di motivazioni? A nessuno verrebbe in mente, infatti, e a ragione, di occuparsi, in uno studio sul romanzo o sulla poesia lirica, delle ragioni per cui si scrivono romanzi o poesie liriche. La differenza sostanziale sta nel fatto che l'autobiografia non nasce come genere «letterario», ma diventa tale soltanto quando, nel '700, un'intera tradizione sommersa e dispersa – non riconoscibile e identificabile come tale – di scritti autobiografici comincia ad assumere caratteri formali e strutturali fissi in concomitanza col sorgere del romanzo. L'autobiografia moderna è il prodotto di una stabilizzazione formale che si esercita su un materiale originariamente finalizzato ad instaurare un rapporto di comunicazione (pratica) con un pubblico ristretto e determinato come quello cui si rivolge Socrate nell'*Apologia*: «Molti di costoro sono qui presenti; io li vedo»⁴.

La realtà, e non già il testo, è lo spazio dove si instaura il rapporto tra l'autore e il lettore. In questo spazio le intenzioni dello scrivente sono estrema-

mente rilevanti, in quanto costituiscono lo sfondo necessario perché il messaggio acquisti un senso – di più – perché la comunicazione stessa acquisti senso e con essa il messaggio possa venire correttamente interpretato. Esse determinano, inoltre, almeno in principio, la forma stessa del testo e il suo «valore». La questione delle motivazioni – in somma – non può andare disgiunta dalla questione del pubblico: non a caso Cardano ritiene che per il pubblico futuro il racconto della sua vita sembrerà «privo di valore» e aggiunge «specie a persone estranee alla mia famiglia»⁵.

L'interesse per il testo dipende interamente, nello statuto dell'autobiografia non letteraria, dall'interesse per la persona che la scrive, a prescindere dal modo in cui essa si esprime.

D'altra parte anche oggi che, con la legittimazione sociale e letteraria dell'autobiografia, viene meno la necessità stringente di dovere giustificare le proprie ragioni e di rivolgersi ad un pubblico selezionato e contemporaneo, anche oggi che queste stesse ragioni diventano meno essenziali per una comprensione del testo, l'autobiografo tende ancora a chiarire con una certa compiacenza i suoi intenti in premesse, prefazioni, avvertenze, ricreando, per un vezzo o per una segreta attrazione, quello spazio del «fuori testo» su cui si è sempre fondato il genere.

In questa ottica vediamo cinque grandi categorie di

⁴ Platone, *Apologia di Socrate*, in *Opere complete*, vol. I, (trad. It. di M. Valgimigli, Laterza, Bari 1982), p. 57.

⁵ Gerolamo Cardano, *De propria vita liber*, (trad. it., *Della mia vita* a cura di A. Ingegno, Serra e Riva, Milano 1982), p. 86.

«motivazioni».

Lo stimolo esterno: «Da te incitato e pregato [...]».

Chi scrive afferma di accettare semplicemente la richiesta avanzata da un singolo, una comunità o una istituzione affinché intraprenda un'opera autobiografica. Apparentemente non è il caso di Aldo Rossi il quale dichiara: «Ho iniziato queste note più di dieci anni fa e cerco di concluderle ora perché non diventino delle memorie»⁶. La sua pare essere espressione di un'univoca volontà propria o tale vuole sembrare, le sollecitazioni esterne che hanno portato alla prima pubblicazione in lingua inglese dell'*Autobiografia scientifica* nel 1981 per i tipi della *The MIT Press* di Cambridge (Massachusetts) restano oscure o quanto meno inesprese nel testo e rintracciabili, per labili quanto ipotetici rimandi nella stesura de' *I quaderni azzurri*. «A trent'anni si deve compiere o iniziare qualcosa di definitivo e fare i conti con la propria formazione. Ogni mio disegno o scritto mi sembrava definitivo in un doppio senso; nel senso che concludeva la mia esperienza e nel senso che poi non avrei più avuto nulla da dire»⁷.

Un rapporto stretto di amicizia costituisce la versione profana di questa dinamica, soprattutto presso i letterati, che sono invitati a spiegare perché sono arrivati a scrivere e a ricostruire le tappe della carriera letteraria. In tanti, molti di questi casi la richiesta di un amico è un valido alibi che neutralizza

scrupoli personali e accuse di vanità. Una volta legittimata la pratica autobiografica rimane fecondo lo stimolo di una relazione personale che può svolgere un ruolo determinante nell'ideazione e stesura del testo. In generale è molto diffusa la figura dell'amico confidente che asseconda l'impulso autobiografico, esortando l'autore a mettere da parte dubbi e tentennamenti. Rossi svolge per se stesso il duplice ruolo di estensore del testo e di stimolatore delle sue istanze più recondite; si tratta, nel suo caso precipuo, di un progetto di vita prima ancora che di un progetto redazionale. La vita che Rossi descrive, attraverso l'architettura o tra le trame di questa, è per se stessa una "opera" non meno progettata delle sue architetture. Nella seconda metà degli anni Sessanta – Rossi comincia a redigere con una certa regolarità *I quaderni azzurri* dal 1964 – la sua fortuna è segnata prevalentemente sul piano teorico dalla sua produzione saggistica; tra gli altri, *L'architettura della città* uscirà nel 1966⁸.

L'apologia: «Degnatevi di leggere, e giudicate». Anche la motivazione apologetica nasce molto spesso da uno stimolo esterno individuale; ma in questo caso si tratta piuttosto di una provocazione che tende a minare l'integrità dell'individuo, di una versione polemicamente orientata della sua storia. La reazione difensiva autobiografica è insomma la necessità di evitare ciò che Dante chiamava nel

⁶ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 7.

⁷ *Ibid.*

⁸ Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.

Convivio «grande infamia o pericolo». L'impulso autobiografico più autentico è indissolubilmente legato, fin dall'Antichità classica e cristiana (Antifonte, Demostene, Isocrate, Gregorio Nazianzeno) e dal Medioevo (Giraldus Cambrensis, Abelardo) alla difesa del proprio punto di vista sulle proprie azioni e idee, secondo il modello fissato letterariamente nell'*Apologia di Socrate* di Platone: «e io mi proverò a mostrarvi che cos'è che dette origine a tal voce e calunnia contro di me. Ascoltatemi dunque»⁹.

Gli apologeti muovono da due presupposti fondamentali di tutta la letteratura autobiografica: che nessuno può conoscere le ragioni profonde del comportamento di un uomo meglio di colui che conosce l'intera storia della sua vita, dunque egli stesso; e che, in secondo luogo, al di là dei cambiamenti, l'individuo è rimasto sempre e coerentemente lo stesso. Di qui la necessità di ricostruire per intero quella storia per ridurvi ad unità l'insieme delle proprie azioni e delle proprie convinzioni.

L'aspetto giuridico della difesa apologetica che fonda il discorso socratico non viene mai meno. Ancora nel Novecento Alberto Olivo racconta la storia della sua vita per scagionarsi dopo il processo da lui subito per avere ucciso e squartato la moglie. Molti sono i testi autobiografici che nascono in un ambito che si potrebbe definire giudiziario, dalla breve *Apologia* di Lorenzino de' Medici alla *Narrazione della Istoria sopra cui fu appoggiata la favola della ribellione* di Tommaso Campanella. Ristabilire la verità, com-

battere la ricostruzione parziale, inesatta, distorta, menzognera della propria immagine diffusa da altri; riaffermare la propria identità, coerenza, integrità: lo stimolo polemico esterno non permette la pacificante celebrazione di un io che può pensarsi in sintonia con altri membri di una comunità (di amici, confratelli, solidali ideologici, intellettuali, membri di una classe) ma suscita sempre una risentita identificazione in contrasto.

Gusdorf ricorda che quasi tutte le autobiografie recano tracce più o meno consistenti di spirito polemico, vendicativo, risentito o rancoroso. L'attitudine polemica si manifesta anche come difesa preventiva rispetto a minacce future di appropriazione indebita della propria immagine. È il caso di Petrarca, che si rivolge ai posteri per tramandare loro un ritratto d'autore che sconfessi, anticipandoli, eventuali giudizi avventati e capricciosi. Cinque secoli dopo Nietzsche intende premunirsi – non senza una qualche ragione – contro le distorsioni future del proprio pensiero e l'inevitabile rovesciamento strumentale della propria figura mitica: «Ho una paura spaventosa che un giorno mi facciano *santo*: indovinerete perché io mi *premunisca* in tempo, con la pubblicazione di questo libro, contro tutte le sciocchezze che si potrebbero fare con me [...]»¹⁰.

Ad Aldo Rossi non è certo estranea la volontà apologetica nel senso della tutela del proprio pensiero e della salvaguardia della propria teoria. Con *I qua-*

⁹ Platone, *Apologia*, cit., p. 57.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, in *Werke*, vol V, Kröner, Leipzig 1930 (trad.it., *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 1969), p. 135.

derni azzurri Rossi istituisce un monologo che in realtà risponde maggiormente ai canoni del dialogo – seppure interiore ed autoreferenziale – un dialogo che lo vede impegnato in un processo di progressiva chiarificazione del proprio pensiero architettonico, della propria struttura teorica dei fatti urbani ed architettonici insieme. Chi meglio della propria voce, del proprio pensiero, della propria parola affidata alla scrittura – prima ancora che al processo di verbalizzazione – potrà garantire la chiarezza e la fedeltà assoluta ai presupposti, senza nulla concedere all'interpretazione o, peggio, all'imitazione?

La polemica apologetica autoriale mira alla conquista di uno spazio soggettivo inviolabile ed inviolato in contrapposizione agli altri e costituisce la prima forma, in certo senso negativa, della ricerca di identità, obiettivo primario del genere autobiografico moderno. Alla fine del '700 avviene qualcosa di nuovo: la motivazione apologetica subisce una trasformazione complessa e, al tempo stesso, graduale ma progressiva, non si tratta più di difendere la propria reputazione o la propria integrità, ecc. (o la vita stessa) con l'imporre pubblicamente la propria verità. La scomparsa dell'«uomo pubblico» e la crisi del concetto di tradizione promuovono un ripiegamento verso l'interno e un disinteresse per il giudizio del mondo che comporta l'abolizione del luogo ideale stesso – il tribunale, la piazza – in cui si pronuncia, da Socrate in poi, il discorso apologetico, l'unico tribunale è ora quello dell'individuo stesso, l'interiorità, l'unico spazio in cui si può su-

bire la condanna o guadagnare la salvezza. Rossi rappresenta perfettamente questo passaggio al pari di Rousseau il quale, opponendo alla condanna di Voltaire, che concerne le sue azioni, una verità interiore insindacabile perché più alta, trasforma l'iniziale spunto apologetico in autogiustificazione e in personale ricerca di identità psicologica. La scrittura dunque diviene così - e lo è per l'Aldo Rossi (auto)biografo – il luogo di produzione e di manifestazione di una «vera» identità che non riesce altrimenti a *manifestarsi*. Non dimentichiamo che negli anni in cui Rossi comincia a raccogliere il proprio pensiero ne' *I quaderni azzurri*, pensiero che in larga parte confluirà nell'*Autobiografia scientifica*, la sua carriera di architetto non ha ancora conosciuto la fortuna che avrà in seguito a livello internazionale. La sua scrittura affabulatoria, la fissità dei temi trattati più e più volte ripresi, la sospensione della struttura del discorso autoriflessivo concorrono non già a manifestare una nascente «vera» identità quanto a prefigurarla programmaticamente: la scrittura – in Rossi – si fa progetto esistenziale.

Alla radice della motivazione «ricerca di identità» sarebbe dunque la perdita del senso di «appartenenza», da qui il desiderio di rivalutarsi, di porsi in primo piano, di non farsi dimenticare, legittimando la propria personalità dall'interno: ecco dunque il desiderio di scrivere la propria vita.

Queste tematiche investono completamente Aldo Rossi il quale – sottacendole – agisce mosso dal desiderio di dare di sé una immagine costruita at-

traverso il pensiero sull'architettura al di là delle semplici quanto sporadiche notazioni autobiografiche. L'autobiografia sarebbe allora – e per Rossi lo è con assoluta e peculiare aderenza – il genere più congeniale non già agli uomini di successo, illustri e famosi (quelli in buona sostanza oggetto di biografie), ma agli altri, ai delusi, agli sconfitti, ai falliti, se non fosse che questi sperimentano forse soltanto con maggiore intensità una crisi più generale di «inappartenenza» e il vuoto di una identità non più socialmente determinata e dunque sfuggente, enigmatica.

Per dirla ancora con le parole di Gusdorf, «[...] ogni vita, a dispetto stesso dei successi più brillanti, si sa forse intimamente fallita». Donde la necessità, a un certo punto, di fare un bilancio: priva ormai di ogni tono apologetico e polemico, persa l'acredine della vendetta o della rivalse, la motivazione pura dell'identità si impone con tutta la semplice forza di una drammatica scoperta esistenziale, ad esempio in Stendhal «Ah! Fra tre mesi avrò cinquant'anni, possibile?», il quale sente, dopo la forte impressione provata a San Pietro in Montorio, il bisogno di riandare al corso della propria esistenza per trovarvi quella trama significativa che gli era sfuggita via vivendo.

Per Stendhal, come per molti altri e per Rossi, è l'imperativo delfico a guidare l'impresa autobiografica: «Sto per compiere cinquant'anni, sarebbe tempo di conoscermi. Che cosa sono stato, che cosa sono. Davvero, sarei molto imbarazzato a dirlo»¹¹.

Spesso a far scattare il meccanismo autobiografico

è una crisi che, gettando una luce nuova sul passato, spezza i labili fili di una identità da ricostruire su nuove basi. La scrittura autobiografica presupporrebbe allora un movimento positivo di riconciliazione e riconoscimento – qualcuno parla di «*recognition*», «*adaptation*», «*integration*» - che superi e comprenda un precedente momento negativo, si tratta comunque di una dinamica tipicamente romantica e post-romantica. Non esiste autobiografia, si può dire, in cui non venga descritto un punto cruciale della vita in cui l'io passato sembri «cedere», o morire, per lasciare il passo ad una nuova identità che comprende, sussumendoli, tutti gli aspetti della vecchia personalità.

A volte la scrittura è la registrazione diretta di un processo di maturazione che si innesca nel momento in cui si comincia a pensare retrospettivamente alla propria vita in cerca di una identità, «Ho iniziato queste note più di dieci anni fa e cerco di concluderle ora perché non diventino delle memorie»¹².

Conoscenza, testimonianza, insegnamento «Acciò che veggia e prenda esempio [...]». Alfieri nonostante il dichiarato «amor di se stesso», afferma nell'introduzione alla *Vita*: «Allo studio dunque dell'uomo in genere è principalmente diretto lo scopo di questa opera». Se tratterà di sé – aggiunge – è soltanto perché su di sé egli potrà «meglio e più dottamente

¹¹ Stendhal, *Vita di Henry Brulard Ricordi d'egotismo*, gli Adelphi, Adelphi Edizioni, Milano 1997.

¹² Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit. p. 7.

parlare»¹³. «Studiare», «conoscere», «pesare»: la terminologia tradisce qui uno scrupolo scientifico che molti autobiografi, quasi con gli stessi termini, pretendono di avere. In questi testi che adottano, per stare alla classificazione del critico americano (Gusdorf), un «modo esplicativo» (contrapposto a «narrativo») il linguaggio e il tono sono proprio quelli di uno *studio*; il bilancio della propria vita è condotto con una attitudine analitica e scientifica che contamina l'autobiografia con il saggio. L'autore si considera un mero oggetto di indagine o, per dirla con Milosz, un «oggetto sociologico»¹⁴. Uno tra i tanti possibili, più degli altri adatto ad essere trattato perché più vicino e più noto a chi scrive, non perché più degno e interessante; almeno così dice.

«Il riferimento più importante è certamente l'*Autobiografia scientifica* di Max Planck»¹⁵.

«Può sembrare strano che Planck e Dante associno la loro ricerca scientifica e autobiografica con la morte»¹⁶.

«Come chiamo scientifico il ripercorrere di questi progetti; senza sperare che dalla loro analisi provenga qualche indicazione di salvezza per me, per il mestiere, ma solo per il progresso che vi è in tutte le analisi»¹⁷.

Che si tratti del proprio sviluppo psicologico e spirituale o piuttosto di una partecipazione attiva ai

destini del mondo, di azioni o gesta, l'intenzione è quella di studiare, analizzare la propria personalità e il ruolo avuto in un determinato contesto storico e intellettuale, per rispondere al bisogno interiore di capire; ma anche quello di *comunicare* qualcosa che altrimenti andrebbe perduto.

Rossi incarna perfettamente tali e complesse istanze, accingendosi a scrivere in forma affatto programmatica le note de' *I quaderni azzurri*, matrice germinale della volontà autobiografica. Il bisogno di partecipare il bagaglio di osservazioni, esperienze, conoscenze e riflessioni accumulato in anni di vita – un accumulo che è *in progress* – è una naturale conseguenza del sentimento di esemplarità non solo della propria vicenda, ma assai di più del proprio pensiero sull'architettura.

Rossi sembra sapere che quando alla fine del Settecento questo sentimento di esemplarità diviene talmente forte da costituire una giustificazione sufficiente all'autoespressione, a prescindere dal valore sociale o ideologico riconosciuto alla propria figura, è inevitabile che il racconto assuma una colorazione didattica, assecondando il motivo dantesco nel *Convivio* della «grande utilidade».

Il tempo perduto e ritrovato: «My own amusement is my motive». L'esclamazione, o il sospiro, che sfugge a Stendhal a San Pietro in Montorio sulla soglia dei cinquant'anni ci introduce ad un ulteriore ordine di impulsi alla scrittura: l'approssimarsi della vecchiaia, la morte incombente e i sentimenti angosciosi che ne derivano, la percezione dello scorrere

¹³ Vittorio Alfieri, *Vita*, Einaudi, Torino 1981, p. 7.

¹⁴ Czeslav Milosz, *Rodzina Europa* (trad. it., *La mia Europa*, Adelphi, Milano 1985), pp. 16 e 246.

¹⁵ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit. pp. 7-8.

¹⁶ Ivi, p. 8.

¹⁷ Ivi, p. 58.

inarrestabile del tempo. Tali impulsi conducono al racconto non meno che ad altri generi letterari, ma in quello autobiografico trovano uno sbocco naturalissimo.

In ogni scrittura autobiografica si può dire si intravede una trama segreta di motivazioni esistenziali: combattere l'oblio, la dissoluzione, la morte, incidendo su carta la memoria di sé, delle proprie azioni, del proprio pensiero tramandando ai discendenti – noti e ignoti – ai posteri un nome e una figura, l'impronta di una vita.

«Ogni mio disegno o scritto mi sembrava definitivo in un doppio senso; nel senso che concludeva la mia esperienza e nel senso che poi non avrei più avuto nulla da dire»¹⁸.

«Il doppio senso del tempo, atmosferico e cronologico, presiede ad ogni costruzione; questo doppio senso dell'energia è ciò che ora vedo chiaramente nell'architettura, come potrei vederlo in altre tecniche o arti»¹⁹.

«In altri termini mi sfuggiva e ancora oggi mi sfugge gran parte del significato dell'evolversi del tempo; come se il tempo fosse una materia che osservo dall'esterno»²⁰.

Sul significato in Rossi del tempo e del suo trascorrere torneremo in maniera più puntuale, valga qui l'osservazione che ancora una volta, consapevolmente, Rossi incarna peculiarmente le istanze di quella segreta trama di moti esistenziali destinati a

combattere l'oblio dei fatti e soprattutto di sé, la dissoluzione e, con essa, la morte

Il nesso tra «ripugnanza alla distruzione» e all'oblio e la scrittura autobiografica è antichissimo, arcaico potremmo dire, e risale agli egiziani. Stendhal che, come abbiamo visto, impone all'*Henry Brulard* il motto delfico del «conosci te stesso», si lascia poi sfuggire in una nota ai margini del manoscritto il segreto rovello che – lo si avverte chiaramente – è alle origini dell'opera: «quale essere non desidera che ci si ricordi di lui?»²¹.

In Aldo Rossi tale rovello è programmaticamente soddisfatto dalla volontà di progettare un'esistenza secondo le modalità procedurali di un vero e proprio progetto di architettura, scrivere per Rossi è un atto del tutto analogo a progettare; la scrittura ortografica e la scrittura grafica si corrispondono reciprocamente identificandosi.

Opporsi alla morte significa combattere contro il tempo, tentando di recuperare quanto è stato disperso dalla sua fuga. Recuperare il tempo perduto è un motivo oggi indissolubilmente legato alla *Recherche* di Proust che, al di là di rigorose distinzioni generiche, nasce da una disposizione squisitamente autobiografica. Già in molte autobiografie premoderne troviamo accenti che oggi non tarderemo a definire «proustiani». Il cardinale Bentivoglio – per fare un esempio – scrive di «raccogliere in forma privata diverse particolari memorie del tempo suo, e sopra cose sue proprie, che possano di nuo-

¹⁸ Ivi, p. 7.

¹⁹ Ivi, p. 8.

²⁰ Ivi, p. 52.

²¹ Stendhal, *Vita*, cit. p. 463.

vo render viva, e presente, per così dire, la morta sua vita passata», giacché «stà irrevocabilmente in mano alla morte tutto quel tempo, che è scorso della mia vita passata sino a questi miei giorni presenti». In molte autobiografie, soprattutto nelle parti iniziali che riguardano l'infanzia e la giovinezza, è palpabile il piacere provato dall'autore nel portare di nuovo alla luce frammenti perduti di esistenza. Citando l'autorità di Epicuro, Cardano afferma: «non è privo di piacere riandare alle cose del passato»²².

Non importa che i ricordi siano in sé dolorosi o sgradevoli, l'importante è riviverli: «Ricordandomi dei piaceri che ho avuto, li rinnovo, ne gioisco una seconda volta, e rido delle pene sofferte che non sento più»²³.

Per Franklin, ancora più chiaramente ricordare e trascrivere i propri ricordi equivale a vivere una seconda volta. Ora sappiamo cosa cercare dietro il secco motto di Gibbon «Il mio divertimento è il mio motivo»²⁴, dietro la sbrigativa noncuranza di Stendhal: «Talvolta provo un gran piacere a scrivere, ecco tutto»²⁵.

La stesura di testi autobiografici, tra incompiutezza ed imperfezione, è segnata visibilmente da circostanze esterne: avvenimenti storici, vicende della

vita dell'autore, interventi di amici, lettori, editori, ecc. che si tratti di scritti d'occasione, rivolti ad esempio, polemicamente ad un destinatario preciso oppure di memorie familiari da trasmettere a figli e a discendenti; o ancora di riflessioni, bilanci, analisi personali. Nei modi e nei tempi della stesura - tutto ciò è estremamente significativo in Aldo Rossi - si registrano più o meno fedelmente le fasi e gli sviluppi di quel *primum* esistenziale che si intuisce all'origine dell'opera; un'opera quindi mai completamente autonoma, ma espressione diretta della persona storica dell'autore. I segni del lavoro di composizione e delle circostanze in cui esso si svolge sono quasi sempre impressi nel testo; in Aldo Rossi tali tracce sono esattamente leggibili nella trama lineare e, ad un tempo, circolare e iterativa, ancorché frammentaria, de' *I quaderni azzurri*; la stessa trama ritorna nel testo autobiografico, distillato di quella prima stesura.

Le autobiografie rimangono spesso incompiute per il venire meno dell'occasione storica che le motiva o per l'esaurimento della spinta interiore all'auto-espressione. Nella redazione de' *I quaderni azzurri* assistiamo ad un processo del tutto analogo: alla primitiva e programmatica motivazione, accompagnata da una pressoché continua assiduità alla scrittura, alla riflessione scritta, si sostituisce una frequentazione progressivamente sempre più sporadica; parallelamente cresce nell'autore una sorta di malessere malcelato nelle stesse annotazioni: l'impossibilità di mantenere fede alle motivazioni originarie e - abbiamo detto - programmatiche.

²² Gerolamo Cardano, *De propria vita*, cit. p. 169.

²³ Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, Brockhaus, Paris-Wiesbaden 1960-62 (trad. it., *Storia della mia vita*, a cura di P. Chiara, Mondadori, Milano 1964-65), p. 26.

²⁴ Edward Gibbon, *Memoirs of my life*, a cura di B. Radice, Penguin Books, Harmondsworth 1984 (trad. it., *Memorie della mia vita e degli scritti*, s.e., Macerata 1915), p. 39.

²⁵ Stendhal, *Vita*, cit. p. 6.

Rossi confessa – a più riprese - con crescente disagio la progressiva infedeltà alla scrittura dei quaderni, i sempre più frequenti tradimenti. Quanto sincero sia il disagio espresso da Rossi e quanto invece, al contrario, anch'esso risponda programmaticamente ad un disegno prestabilito, non ci è dato di sapere, certo è che le istanze originarie che hanno retto e motivato la primitiva scrittura dei quaderni hanno esaurito la loro forza generatrice, il loro impulso vivificante: il tempo e con lui Rossi è cambiato.

Non mancano certo nella storia letteraria esempi di opere incompiute (romanzi, tragedie, poemi, ecc.), ma nel genere autobiografico il non-finito è piuttosto la regola che l'eccezione. Ciò deriva anche dal fatto che gli autobiografi non sono necessariamente dei letterati di professione e sono a volte anzi più o meno illetterati (Margery Kempe, Benvenuto Cellini, Teresa d'Avila, Alonso de Contreras, i narratori di *Autobiografie della leggera*, i pionieri e gli indigeni americani) e non hanno familiarità alcuna con la scrittura; senza contare che anche i letterati di professione considerano generalmente il raccontare la propria vita come un'attività collaterale e stravagante, dai caratteri peculiari.

A volte l'interruzione non è definitiva, ma è determinata da circostanze straordinarie che spingono l'autore ad abbandonare momentaneamente la scrittura e magari riprenderla con altri intenti. Esempio il caso di Franklin: egli inizia e porta avanti nei momenti di ozio la sua opera a Twyford, ma gli impegni della guerra rivoluzionaria lo costringono improvvisamente a lasciarla da parte, è il momento

dell'azione.

«Questa idea del non compiuto o dell'abbandonato – Rossi chiosa una breve descrizione del Duomo di Milano del 1971 riprendendo da *I quaderni azzurri* - mi seguiva da ogni parte ma in modo totalmente diverso da quello sostenuto da parte dell'arte moderna; nell'abbandonato vi è un elemento di destino, storico o meno, e un grado di equilibrio»²⁶. Rossi quando parla – e scrive nell'*Autobiografia scientifica* – segue le trame di grandi campiture metaforiche e complesse strutture metonimiche: l'architettura è metafora dell'uomo e della sua esistenza, così come l'uomo ed il suo vissuto divengono immagine dell'architettura in un continuo e reciproco scambio di ruoli.

Il testo e con esso la descrizione autobiografica portano dunque i segni di una faticosa elaborazione – la stessa fatica esistenziale ne è esatta prefigurazione – dei suoi tempi, delle vicende che l'hanno influenzata e include anche le lettere degli amici, gli stimoli esterni all'origine delle successive riprese dei quaderni. Il tono stesso dell'opera risente delle ripetute interruzioni e delle altrettante riprese; un solo elemento resta costante ed immutato, il pubblico ideale a cui Rossi si rivolge in sintonia con gli assunti iniziali.

I brani, le note, gli appunti, comunque, nonostante le fratture formano un *continuum* la cui unità è data forse proprio da questa frammentarietà, dall'incompletezza e al tempo stesso della completezza del

²⁶ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit. p. 86.

frammento, dal senso pervasivo dell'abbandono e della testarda, volitiva e continua ripresa. Nonostante questo andamento sinusoidale, incerto e dispersivo per molti aspetti, la narrazione segue l'ordine cronologico degli avvenimenti concedendosi tuttavia non poche digressioni dovute al sistema iterativo dell'esposizione, alle frequenti riprese, alle ripetizioni che nella scrittura riecheggiano il metodo paratattico e aggregativo del sistema progettuale dell'autore. Alla ricchezza di suggestioni ed alla intrinseca inaffidabilità de' *I quaderni azzurri*, l'*Autobiografia scientifica* oppone una maggiore organicità del discorso, una sufficiente coerenza aggregativa dei ricordi e delle riflessioni. I quaderni costituiscono un canovaccio concepito programmaticamente per una messa in scena – l'autobiografia – la cui concertazione appare al tempo stesso precisa e dispersiva, convergente e divergente, puntuale e generica. Tuttavia l'*Autobiografia scientifica*, proprio perché mediata, ha perso la freschezza del gesto e del pensiero quasi istintuale, anche se meditato e riflessivo esso stesso; sembra che ogni pagina dei quaderni sia stata pensata – le parole sono di Francesco Dal Co – per venir letta su di un palcoscenico di fronte ad un pubblico postumo in grado apprezzare la comunione di valori tra vita ed arte che costituisce il cuore del racconto che Rossi ha affidato loro²⁷.

Spesso, tuttavia, l'elaborazione si presenta così

sofferta che a stento si riesce a cavar fuori un libro da un ammasso eterogeneo di materiali, come nel caso di Gibbon. In altri casi – lo è quello di Aldo Rossi – l'autore ritorna dopo anni su quello che ha scritto, per apportare modifiche più o meno sostanziali, apporre note, aggiungere premesse e conclusioni, organizzare secondo una diversa coerenza il materiale raccolto moltiplicando il testo e rendendone problematica l'identità. Un'ulteriore questione pone l'utilizzo di materiali precedenti (soprattutto diari, ma anche appunti, lettere, documenti) messi insieme e rielaborati in un unico organismo: è il caso di Rossi che trae dalla redazione "erratica" de' *I quaderni azzurri* la stesura "organica" dell'*Autobiografia scientifica*. L'intervento di "trascrizione", organizzazione e completamento che Rossi compie su materiali eterogenei comprende l'integrazione degli stessi nell'opera autobiografica; a volte si tratta di una semplice trascrizione, a volte, invece, si tratta di un'azione di auto-censura e di esclusione, ma ad essi comunque si rimanda. Molte volte assistiamo alla citazione letterale pur sapendo che la stesura dei quaderni stessi contiene in nuce la considerazione di una ulteriore elaborazione autobiografica. La scrittura autobiografica – Rossi non ne è immune – è dunque per propria intrinseca e peculiare natura quasi sempre incerta, precaria, imperfetta, stratificata, doppia; è legata intimamente al periodo in cui matura primariamente l'intenzione e successivamente la scrittura stessa, nel caso di Rossi, nonché di molti autobiografi, al periodo di rielaborazione. Non è mai isolabile dalla serie di appunti, schizzi,

²⁷ Francesco Dal Co, *Il teatro della vita. Introduzione ai quaderni azzurri*, in Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., p. XXIV.

note e postille che la precedono, accompagnano e seguono, la scrittura autobiografica, in somma, di un contesto precipuo dal quale non è possibile prescindere.

Ancora nel Novecento la pretesa trascuratezza dello stile, il «quasi negletto stile» per dirla con le parole dell'abate Caluso, si lega alla funzione eminentemente pratico-comunicativa del genere. Tuttavia anche quando, alla fine del Settecento, si producono i primi esemplari letterari del genere, gli autori non lasciano intravedere ambizioni di ricercatezza ed eleganza; ostentano anzi una noncuranza per ogni aspetto formale, un tono familiare e corvivo, da intimo colloquio con gli amici, senza troppo badare allo stile, perché l'importante è la verità di ciò e quella più profonda verità che è la naturalezza dell'espressione. Goldoni annuncia uno stile «senza eleganza e senza pretese», ma «dettato dalla verità»²⁸. Quasi negli stessi termini Alfieri, che promette una «triviale e spontanea naturalezza», per un'opera «dettata dal cuore e non dall'ingegno»: l'unico stile che converrebbe a così «umile tema»²⁹.

Si badi all'aggettivo «umile» e non per questo ci si lasci ingannare. Il tema - «l'uomo in tutta la verità della natura» - è umile, cioè semplice, ma proprio per questo tanto più alto e nobile. Si tratta dell'«orgogliosa umiltà» con la quale il Romanticismo de-

creta il diritto all'autobiografia. Proprio col Romanticismo, infatti, abbiamo la formulazione teorica più rigorosa del nesso tra verità, naturalezza e poesia. Un'opera sarà tanto più bella quanto più sarà vera, semplice, naturale, spontanea. La «naturalezza del quasi negletto stile», così come si esprime l'abate di Caluso a proposito della *Vita* di Vittorio Alfieri, può esprimere al meglio l'ideale romantico dell'arte, ma al prezzo di un rovesciamento: ciò che in precedenza si giustificava con la funzione pratica del testo e con l'estraneità dello scrivente - non ancora scrittore - all'universo letterario, diviene ora un valore estetico. Rossi sembra consapevole di tale passaggio avvenuto nella storia del genere autobiografico; il personalissimo suo «stile» in bilico tra la riflessione tra sé medesimo e l'apparato mnemonico delle note e che per molti aspetti non ha diretti precedenti, costituisce tuttavia la peculiarità del testo stesso. Nella stessa direzione muovono le osservazioni di Giacomo Leopardi nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, per cui «quelli che scrivono delle cose proprie» evitano con facilità gli «ornamenti frivoli in sé» e l'affettazione e tutto ciò che è «fuori del naturale»³⁰. È possibile che il lettore post-romantico, ma non solo, incurante della distanza storica e delle innumerevoli diversità, sia in grado di percepire un nesso, sia pure debole, tra la «gentleness, simplicity and

²⁸ Carlo Goldoni, *Mémoires*, in *Tutte le opere*, vol I, Mondadori, Milano 1973 (trad. it., *Memorie*, Einaudi, Torino 1967, p. 239).

²⁹ Vittorio Alfieri, *Vita*, Einaudi, Torino 1981, p. 7.

³⁰ Giacomo Leopardi, *Le poesie e le prose*, I, p. 95. La citazione è ripresa da Franco D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia Forme Problemi*, Bulzoni Editore, Roma 2003, p. 88.

truth»³¹ del *Prelude* e, per dire, l'irruenta e ingenua trascuratezza che anima la *Vita* del Cellini, proprio per questa sua qualità tanto apprezzata. Sussiste un 'tono' particolare che ci permetta di identificare a occhio un'autobiografia 'vera', al di là delle etichette? Qualunque studioso risponderà sdegnato di no; ma il semplice lettore, meno sensato, più *naïf*, sarà pronto cautamente a dar peso e valore, sia pure e soltanto ad uso personale, a un simile criterio, se è vero che l'intenzione di parlare di sé e di dire la verità è evidente, per cui tra autobiografia e romanzo ci sarebbe una differenza sostanziale che, benché incerta e misteriosa, in fondo ogni lettore conosce. Rossi appare assolutamente consapevole di tali connessioni ovvero dis-connessioni e dichiara in apertura dell'autobiografia: «[...] ma per capire l'architettura o spiegarla devo ripercorrere le cose o le impressioni, descrivere cercare un modo di descrivere»³². Questo «descrivere» o questo «modo di descrivere» che Rossi afferma di cercare assume la caratteristica di una scrittura assolutamente personale tratta direttamente dalla modalità scritturale de' *I quaderni azzurri* che costituiscono la matrice prima dell'*Autobiografia scientifica*. La registrazione grafica delle «note» risponde ad una struttura germinale più affine ai modi delle sinapsi, delle sincopi temporali del pensiero, delle emersioni della me-

morìa, determinando una scrittura fatta di circolarità aperte, strutturata secondo un ordine la cui logica occulta è più affine al dis-ordine che precede l'oblio della memoria.

È forse per questo che – come Rossi ben sa – nonostante le ambiguità del titolo siamo certi di avere nella *Vie de Henry Brulard* un'autentica autobiografia di H(enry) B(eyele), giacché il tono è, per dirla con Paul Valéry, che si riferisce però allo Stendhal romanziere, «il più individuale che ci sia nella letteratura», animato da una «volontà di negligenza» e dal «disprezzo di tutte le qualità formali dello stile»³³. Un tono da conversazione o epistolare, di intima familiarità, vivo, ricco di allusioni, salti, parentesi, come se si parlasse ad un gruppo di amici o – meglio – a se stessi, incuranti di questioni formali: ritornano le coordinate originarie della scrittura autobiografica, eminentemente pratica, comunicativa, ma a raggio ristretto, semi-privata, o rivolta a se stessi, introspektivamente. «[...] devo ripercorrere le cose o le impressioni, descrivere cercare un modo di descrivere»³⁴. Rossi deve ripercorrere le «cose» il cui ordine non è già prestabilito e non è – comunque - ulteriormente mutuabile, deve descrivere o cercare un «modo di descrivere» che possa garantire la liceità del racconto, l'aderenza al 'vero' che altro non è poi se non la semplice oggettualità delle «cose».

Molti autobiografi – Rossi tra loro – scrivono in fret-

³¹ William Wordsworth, *The prelude, or Groth of a poet's mind*, a cura di Ernest de Selincourt, Clarendon Press, Oxford 1926 (trad. it., *Il preludio, ovvero poema sulla crescita della mente di un poeta*, a cura di M. Bacigalupo, Mondadori, Milano 1990), VI, p. 262.

³² Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit. p. 7.

³³ Franco D'Intino, *L'autobiografia*, cit., p. 89.

³⁴ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit. p. 7.

ta, pressati dalle circostanze, travolti da un destino tempestoso e incerto: Alonso de Contreras in una locanda di Palermo, tra un'avventura e l'altra, M.me Roland nel carcere della Bastiglia, in attesa di essere giustiziata: c'è chi detta, come Cellini, intento ad altro; chi scrive, come Neera, sul letto di morte.

Rossi è pressato da sé stesso; il contesto che lui medesimo costruisce per la stesura de' *I quaderni azzurri*, in prima istanza, e dell'*Autobiografia scientifica*, poi, è quello che risponde ad una precisa volontà "progettuale" in cui la vita descritta è frutto simultaneo della registrazione degli eventi e della prefigurazione di ciò che dovrebbe essere secondo una prospettiva di pensiero che fa della sua autobiografia un testo visionario ancor prima che realistico.

Anche Stendhal, lo stesso a cui Rossi spesso ricorre, scrive legato al momento esistenziale – esattamente come il Rossi dei quaderni – improvvisa «come Rossini scrive la sua musica»³⁵ e poco si preoccupa di scrivere «male» perché vuole soprattutto seguire il flusso delle idee, abbandonarsi all'ispirazione del momento, inseguire i suoi ricordi e fantasmi, arrivare al fondo di se stesso. Così è per Aldo Rossi: «Questa libertà è certo legata a molti esempi ma certamente proprio scrivendo un'autobiografia dei progetti che si confonde con la storia personale non posso non ricordare l'effetto che produsse in me quando ero ragazzo l'*Henry Brulard*»³⁶.

Per questo, come un pittore dell'*action painting*, deve essere veloce: «Scrittura: le idee galoppiano, se non le annoto velocemente, le perdo [...] Ecco come prendo l'abitudine di scrivere male»³⁷. Rossi – come Stendhal – non ha paura di ripetersi, di anticipare, anche quando afferma di voler trovare un «modo di descrivere»; non ha paura di confondersi nel computo degli anni, di divagare, rendendo il libro illeggibile ed inservibile. Rossi – come Stendhal – si rifiuta di «rileggere»³⁸. Con Stendhal è portata agli estremi, nell'autobiografia «letteraria», la tendenza all'«imperfezione estetica» che caratterizza la storia del genere, a partire forse dall'*Apologia di Socrate*, in cui si affida al «parlare alla buona», non adorno di «belle frasi e parole» e «nemmeno in bell'ordine», la difesa della «verità»³⁹.

In fondo, a dispetto del modello retorico agostiniano che Rossi comunque ha presente, l'obiettivo del suo essere autobiografo è lo stesso di Socrate e di Stendhal: conoscersi, testimoniare, convincere (e salvarsi) a partire dal cuore, non dalla retorica, a tal punto che, nella coscienza del lettore moderno la «perfezione dello stile rende sospetto il contenuto del racconto»⁴⁰.

Esistono due ordini di problemi tra loro strettamente connessi che Aldo Rossi non può avere ignorato: il primo riguarda la sostanziale differenza che si ri-

³⁵ Stendhal, *Vita*, cit., p. 380.

³⁶ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit. p. 15.

³⁷ Ivi, p. 476.

³⁸ Ivi, p. 222.

³⁹ Platone, *Apologia*, cit., pp. 17 e segg.

⁴⁰ Franco D'Intino, *L'autobiografia*, cit., p. 90.

scontra tra stile semplice e naturale dei letterati e quello di coloro – Rossi tra questi – che hanno meno familiarità con le fatiche della composizione; senza contare poi quelli che si rifanno generalmente esplicitamente a modelli ‘bassi’, popolari. C’è chi afferma che le uniche vere e proprie opere autobiografiche esteticamente soddisfacenti sono quelle scritte da autori ‘professionisti’ e che quelle, illeggibili, di militari, scienziati, religiosi vanno a finire generalmente sulle bancarelle dei libri a basso prezzo⁴¹. Probabilmente è così. Questo avviene però – e la questione non può essere passata inosservata a Rossi – proprio perché la stragrande maggioranza dei testi autobiografici non viene scritta con finalità estetiche.

Il secondo problema è quello storico sollevato dallo stile di Stendhal e dal commento di Valéry: a partire dall’inizio dell’Ottocento, proprio quando il genere autobiografico si va raffinando e impreziosendo, questo modo di scrittura trascurato, semplice, familiare, viene adottato in ambito saggistico e romanzesco e nobilitato dalla poetica romantica. La legittimazione letteraria del «negletto stile» autobiografico rafforza sì l’autorità del genere, ma a prezzo di un livellamento che ne offusca l’identità.

Torneremo in seguito, in riferimento all’autobiografia di Aldo Rossi, sulle due questioni annunciate.

Il ricorrere ne *I quaderni azzurri* di una pressante e frequente ossessione dell’autore in merito all’approssimarsi della scadenza della pubblicazione

dell’*Autobiografia scientifica* nella sua prima edizione in lingua inglese, ma anche quella successiva in italiano, tradisce un duplice atteggiamento dell’autore: da una parte è leggibile – tra le righe della sua scrittura nervosa – un’ansia profonda ed una sorta di crescente insofferenza nei confronti dell’incalzante scadenza, imposta probabilmente dall’editore e, dall’altra, una quasi riluttanza a licenziare il testo, ad affidarlo alla stampa per la sua divulgazione, una sorta di resistenza alla pubblicazione.

«Riprendere l’autobiografia scientifica assolutamente»⁴².

«24 gen. 1980. In questi ultimi giorni all’alba (4,30/5) intensificato il lavoro per l’autobiografia scientifica. In genere lavoro con Fausto che studia molto. Forse è meglio comprendere la descrizione dei progetti in un solo scritto compatto tralasciandone la scelta di alcuni alla fine. [...] 21 feb 1980 N.Y. in volo verso New York. A volte mi chiedo perché ma d’altra parte è difficile chiudere i rapporti con le cose, le persone, le città. Dovrei chiudere il libro e rimandare le conferenze.[...] 8 marzo Mergozzo Fine dell’autobiografia px l’edizione americana da portare a Peter: qui è tutto molto tranquillo. Finire questo libro è come abbandonare una cosa che mi ha seguito per anni. Inoltre quando si finisce si ha sempre la tentazione di modificare il primo disegno. Per esempio la premessa, che ho poi avuto il coraggio di stracciare, ne toglieva il carattere ‘complesso,

⁴¹ Ivi, p. 91.

⁴² Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 22, Architettura – Ospedale di Bergamo, ‘78 15 maggio 1977 / 21 luglio 1978.

cercando di razionalizzare e rendere più neutrali le conclusioni. Ammesso che vi siano conclusioni. Eppure un'opera deve essere fatta e finita in tempo logico e deve essere finita ora anche se nel migliore dei casi uscirà nell'81. E per giunta in inglese. Avrò almeno 50 anni esatti. Ma mi sembra anche che finendo quest'opera inizi un periodo nuovo/nuove cose da fare. [...] 16 marzo 1980. In volo px N.Y. Domenica, 12,30. Cit. "ogni uomo specie di ingegno apre con la vita e con l'arte più conti di quelli che poi chiuderà, Riletta 'l'autobiografia scientifica, mi sembra il momento di consegnarla senza ripensamenti. Penso si possano aggiungere circa 10/20 fotografie a piena pagina [...]»⁴³.

Significative sono le parole di Rossi registrate nei quaderni – queste tra le altre – che tradiscono tutta la fragilità del momento del distacco, la difficoltà della separazione dalle cose, dalle persone, dai luoghi: alla 'certezza' del rapporto in essere si oppone la labile e malferma 'certezza' del nuovo. Rossi affida alle parole l'auspicio di «un periodo nuovo» e di «nuove cose da fare» tentando di esorcizzare così il 'dramma' della separazione.

«27 marzo 80 Pagine aggiunte autobiografia scientifica»⁴⁴.

«3/10 agosto fine saggio su AL e autobiografia spedita in USA [...] Definire le foto per la autobiografia»⁴⁵.

⁴³ Ivi, 26, Architettura Ve + NY. Il teatro del mondo, 11 novembre 1979.

⁴⁴ Ivi, 27, Architettura - px autobiografia scientifica, aprile 1980 / 20 aprile 1980.

⁴⁵ Ivi, 28, Architettura – px autobiografia scientifica – Loos – Francia, 20 aprile 1980 / agosto 1980.

Nove anni dopo, nel quaderno 41, troviamo la seguente annotazione: «Ieri finalmente [?] ho accettato di pubblicare 'L'autobiografia scientifica, in Italiano / dall'editore Pratiche di Parma. Era anni che me lo chiedevano e poi questa ragazza che era venuta in studio dopo molte telefonate e a volte anch'io sono stanco di sfuggire. Non di sfuggire alla responsabilità, ma alle decisioni / e questa era una decisione che dovevo pur prendere»⁴⁶. Rossi, ancora una volta, testimonia di una certa propria reticenza ad affidare ad un editore la propria fatica autobiografica, confessa la sua stanchezza nei confronti anche di un atteggiamento di elusività che aveva dovuto imporre alla propria vita professionale per tutelarsi dalle tante, forse troppe, ingerenze esterne, prezzo fin troppo alto da pagare per la tanto anelata e raggiunta notorietà.

«[...] e questa era una decisione che dovevo pur prendere»⁴⁷. Anche Rossi cade nella subdola e lusinghiera contraddizione del procrastinare gli atti e le decisioni della propria vita, trovandosi poi invischiato in quel terreno liminare oltre il quale nulla può più essere sospeso nel limbo aberrante dell'indecisione: oltre quella soglia nulla potrà più essere ristabilito, oltre quel limite le opportunità divengono solo un traguardo irrimediabilmente compromesso e perduto: «[...] cerco di concluderle ora perché non diventino delle memorie»⁴⁸.

A conclusione della vicenda, nel quaderno 42, laco-

⁴⁶ Ivi, 41, Architettura, 10 giugno 1989/27 dicembre 1989.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit. p. 7.

nicamente troviamo scritto: «È uscita l'Autobiografia scientifica in Italiano. L'edizione mi sembra bella – e prosegue – ma rileggendo questo breve libro mi sembra che tutti hanno ragione / le cose cambiano, la vita, i rapporti cambiano e il passato sembra precipitare in un cumulo di rovine. Mi sembra che quello che non cambia è questa specie di febbre, una malattia dello spirito, come un'infezione che non passa. E non conosce l'origine dell'infezione»⁴⁹.

In questo senso si può affermare che una sorta di resistenza alla pubblicazione immediata contraddistingue un tipo di scrittura che più di altre si avvicina ad un nucleo esistenziale e la cui diffusione e fortuna sono legate oltretutto ad un interesse per la persona dell'autore più che ad intrinseche qualità letterarie. È forse questo il motivo reale e contingente che spinge Rossi a definire – fin anche nel titolo - la propria autobiografia «scientifica»?

Si tratterà di volta in volta di prudenza, discrezione, modestia, sfiducia, diffidenza: fatto sta che il Rossi autobiografo oscilla, come Muratori⁵⁰, tra il desiderio incontenibile di essere letto e la paura immobilizzante di essere ignorato, ed è per natura scettico sull'accoglienza che il suo libro troverà presso il pubblico vasto di sconosciuti.

Ancora una volta ci soccorre Stendhal che emblematicamente rappresenta la diffidenza degli autobiografi verso il pubblico: è il triste destino che Sten-

dhal immagina per il manoscritto dell'*Henry Brulard*, affidato a un amico che poi diventa «devoto o venduto» oppure a un libraio che lascerà le carte a marcire per secoli⁵¹.

In gran parte sommerso, segreto, legato più di altri alla persona dell'autore, alle circostanze ed ai tempi della scrittura, il genere autobiografico presuppone proprio per questo la presenza determinante di un «altro», l'intervento di qualcuno che partecipi in qualche modo ad una o più fasi della sua produzione, con esiti imprevedibili sulle circostanze, i tempi e i modi della ricezione. Più si rimane, per scelta o per necessità, al di fuori del sistema letterario-editoriale, più si è soggetti ai suoi contraccolpi. Su ogni autobiografo incombe lo spetto minaccioso di un «altro» distruttore e manipolatore: l'avo «ripieno di invidia» che manda perdute le «scritture antiche» dei Pitti – come si legge nei *Ricordi* di Bonaccorso Pitti (in *Mercanti*); l'amico che si rifiuta – si tratta di Naudé – di pubblicare o di restituire al Campanella la *Vita Campanellae*, ora perduta; l'amico «devoto o venduto» che terrorizzava Stendhal.

Per Rossi possiamo affermare che il rapporto tra l'autobiografo e l'«altro» denuncia un chiaro ed evidente dualismo di natura – potremmo dire – schizofrenica: Rossi è, al tempo stesso, il sé e l'«altro» da sé; colui che vuole definita la propria memoria con il sigillo della scrittura e colui che – al contrario – ne desidera la dissoluzione ultima.

⁴⁹ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 42, Architettura, 23 aprile 1990/23 settembre 1990.

⁵⁰ Ludovico Antonio Muratori, *Scritti autobiografici*, a cura di T. Corbelli, Vignola 1950, p. 137.

⁵¹ Stendhal, *Vita*, cit., pp. 6 e segg.

La stessa apertura di natura escatologica dell'*Autobiografia scientifica* testimonia insieme di una volontà dell'esistere ed una malinconia del non esistere, un presagio di felicità ed insieme di morte che tradiscono una profonda dualità dell'autore: «Può sembrare strano che Planck e Dante associno la loro ricerca scientifica e autobiografica con la morte; una morte che è in qualche modo continuazione di energia. In realtà, in ogni artista o tecnico, il principio della continuazione dell'energia si mescola con la ricerca della felicità e della morte»⁵².

Forse è proprio vero che l'autobiografia è una forma letteraria in cui il lettore esercita un ruolo attivo di collaborazione: il lettore, presente o assente, è la «musa» dell'autobiografo col quale intraprende un gioco fatto di complicità ed antagonismi. Una musa stravagante, tuttavia ispiratrice, complice e antagonista – appunto – e nello stesso tempo potenzialmente ostile. I rapporti sono sempre tesi e conflittuali perché il lettore è per forza di cose anche giudice di un autore responsabile in prima persona delle proprie affermazioni. L'ambiguità deriva forse proprio dalla posizione intermedia che l'autobiografia occupa tra i generi storici e i generi finzionali. Rossi è consapevole di una tale complicità, ma teme anche – e a ragione – la potenziale conflittualità di un simile ambivalente rapporto.

Da un lato l'autore e il lettore condividono entrambi l'orizzonte di realtà al cui interno la narrativa si

colloca. L'autore è una persona storica: Aldo Rossi lo è. In quanto tale si esprime, riferendosi a fatti realmente avvenuti, a persone realmente esistite e in quanto tale richiede l'interesse, l'attenzione e la collaborazione del lettore. Il suo vero nome compare sul manoscritto o sulla copertina del libro – quando è edito – il suo mondo è soggetto a verifica proprio perché si vuole 'vero'.

D'altra parte, l'autobiografo rifiuta una diretta referenzialità per presentare una verità dai colori soggettivamente sfumati: è per imporre o per definire la propria versione dei fatti che prende la penna in mano; ed è inevitabile che in tali circostanze, quando è in gioco la conquista di una identità, non si ammettano repliche, suggerimenti, correzioni, smentite: al lettore si chiede di credere a una verità insieme storica e personale, di entrare in un mondo allo stesso tempo insieme reale e fantastico.

Rossi – che scrive – è consapevole di questa *impasse* e cerca quindi di prevedere le reazioni del pubblico, allo scopo di poterlo guidare dove lui vuole tenendolo per mano, ad evitare una contraddizione che invaliderebbe la verità dell'enunciato e dunque l'autorità dell'enunciante.

In nessun altro genere, forse, la presenza del lettore condiziona altrettanto profondamente le strategie narrative. In nessun altro genere acquistano tanto rilievo le dichiarazioni di intenti e le giustificazioni, generalmente poste all'inizio dell'opera allo scopo di fornire la chiave di lettura che si vuole venga adottata e di prevenire eventuali attacchi alla legittimità stessa della narrazione.

⁵² Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit. p. 8.

Ho iniziato queste note più di dieci anni fa e cerco di concluderle ora perché non diventino delle memorie. Da un certo punto della mia vita ho considerato il mestiere o l'arte come una descrizione delle cose e di noi stessi; per questo ho sempre ammirato la *Commedia* dantesca che inizia intorno ai trent'anni del poeta. A trent'anni si deve compiere o iniziare qualcosa di definitivo e fare i conti con la propria formazione. Ogni mio disegno o scritto mi sembrava definitivo in un doppio senso; nel senso che concludeva la mia esperienza e nel senso che poi non avrei più avuto nulla da dire.

Ogni estate mi sembrava l'ultima estate e questo senso di fissità senza evoluzione può spiegare molti dei miei progetti: ma per capire l'architettura o spiegarla devo ripercorrere le cose o le impressioni, descrivere o cercare un modo di descrivere.

Il riferimento più importante è certamente l'*Autobiografia scientifica* di Max Planck. Max Planck, in questo libro, risale alle scoperte della fisica moderna ritrovando l'impressione che gli fece l'enunciazione del principio di conservazione dell'energia; questo principio risultò in lui sempre legato alla descrizione del suo maestro di scuola, il maestro Müller, descrizione che egli definisce come il racconto del muratore che solleva con grande sforzo un blocco di pietra sul tetto di una casa. Planck era colpito dal fatto che il lavoro spesso non va perduto, rimane immagazzinato per molti anni, mai diminuito, latente nel blocco di pietra, finché un giorno può capitare che il blocco si stacchi e cada sulla testa di un passante uccidendolo. Può sembrare strano che Planck e Dante associno la loro ricerca scientifica e autobiografica con la morte; una morte che è in qualche modo continuazione di energia. In realtà, in ogni artista o tecnico, il principio della continuazione dell'energia si mescola con la ricerca della felicità e della morte⁵³.

Rossi, quasi, vorrebbe familiarizzare il lettore – se così possiamo dire – con la sua persona, blandirlo e conquistarlo alla propria causa, prima di essere letto e a questo scopo riproduce artificiosamente – in apertura del testo – un vero e proprio *vademecum*,

detta le condizioni di un rapporto autobiografico ideale, in cui il lettore possa conoscere personalmente l'autore, le sue intenzioni, la sua personalità, la sua storia e su questa base si dispone ad accettare la narrazione.

Un'altra manifestazione del continuo tentativo di controllo, in vista di un pubblico, è la grande importanza che Rossi accorda alla funzione metanarrativa nell'autobiografia, quasi volesse preparare il terreno per una corretta comprensione dell'opera con l'enunciazione puntuale dei criteri secondo i quali essa è costruita. Anche Rossi, come generalmente gli autobiografi, ama commentarne il linguaggio e la struttura, o meglio la non-struttura, le sfasature temporali, i disordini, le carenze; ama avvertirci quando torna indietro e quando – al contrario – corre in avanti, quando omette e quando si dilunga ovvero reitera lo stesso pensiero approfondendo o aggredendolo da un altro versante; spesso Rossi – confidando i propri dubbi o le proprie opportunità non agite – sembra scusarsi col lettore del proprio modo di procedere. È sottinteso che al centro dell'*Autobiografia scientifica*, suo principio motore, c'è qualcosa che sta al di fuori di essa, un uomo in carne ed ossa, alla cui realtà, varia, imperfetta, inafferrabile, occorre sacrificare ogni eventuale principio costruttivo ed estetico. Rossi comprende che la comunicazione tra sé ed il lettore non si effettua attraverso l'opera, ma, suo malgrado, quasi contro di essa. La tendenza di Rossi è di andare sempre oltre il livello testuale presupponendo un rapporto che affondi le sue radici altrove, nella sfera primaria dell'espe-

⁵³ Ivi, pp. 7-8.

rienza e del vissuto di due (o più) persone storiche individuabili; una sfera che si sostanzia quindi di interessi partici e comunicativi contingenti.

Tipici divengono alcuni atteggiamenti dell'autore: attirare l'attenzione sulle vicende o le riflessioni più significative, sottolineando i messaggi fondativi del proprio pensiero esistenziale e sull'architettura o il valore oggettivo straordinario dell'esperienza che vuole trasmettere; fornendo un giudizio di valore alletta la curiosità del lettore, nello stesso senso funziona il richiamo ad altre opere, siano o no autobiografiche, in cui il soggetto è trattato in modo più particolareggiato o diverso; l'intertestualità è per così dire, in Rossi, inerente ad un genere la cui 'imperfezione' deriva dalla preminenza dell'autore sull'opera, opera che non si libera mai dal nesso con la sua matrice extra-testuale; lo stesso vale, ma in negativo, per le cose che Rossi dice di voler omettere; probabilmente nessun altro scritto fa un uso così smodato della preterizione, segno di uno scompenso tra una materia preesistente senza confini e la limitazione del testo. Anche la possibilità di smembramento è connaturata al testo, visto che la lettura si lascia qui guidare da interessi specifici per questo o quell'aspetto dell'esperienza dell'autore – soprattutto per un'autobiografia che si presenta, in maniera programmatica, 'scientifica' – e non dalle leggi dell'opera nella sua compiuta totalità, giacché Rossi sa bene che le autobiografie sono scritte generalmente per un pubblico più interessato all'uomo che non al ritratto come prodotto letterario.

Un ruolo importante nel testo autobiografico – in

particolar modo in quello rossiano – gioca infine il lettore quando gli viene richiesta una conoscenza specifica grazie alla quale soltanto è possibile intendere appieno il significato di ciò che l'autore trasmette, di ciò di cui Rossi, attraverso sé, vuole parlare: la disciplina ovvero la dissoluzione della disciplina. «Quando, da una terrazza sul Mincio, guardavo i ruderi di un ponte visconteo, sistemati con semplici passerelle di ferro e travi di rinforzo, ho visto in tutta la sua chiarezza la costruzione e le analogie formali e tecniche dell'architettura. Questa architettura analoga ritornava natura: era come un'illuminazione forse prima solo intravista [...]»⁵⁴.

«In realtà questo progetto, come queste note, parla del dissolversi della disciplina [...]»⁵⁵.

«Avrei potuto indifferentemente intitolare questo libro *Dimenticare l'architettura* perché posso parlare di una scuola, di un cimitero, di un teatro ma è più preciso dire la vita, la morte, l'immaginazione»⁵⁶.

La comunicazione tra Rossi ed il suo lettore presuppone un universo extratestuale comune, almeno parzialmente. Più in generale Rossi sembra auspicare, per il proprio lettore, la rievocazione di quei momenti della propria vita che, per una segreta affinità, lo mettano in grado di penetrare – ancorché parzialmente – ciò che l'autore non dice, come se alcune questioni fondamentali al pari di alcuni stati d'animo potessero comunicarsi soltanto filtrati attraverso lo schermo di una esperienza personale. La

⁵⁴ Ivi, p. 31.

⁵⁵ Ivi, p. 73.

⁵⁶ Ivi, p. 113.

prima premessa è, anche qui, che la totalità vitale rimane comunque fuori dalle possibilità narrative; la seconda è che c'è ad ogni modo una somiglianza tra le fondamentali esperienze umane e che quindi un solo accenno a «quella certa sensazione» in «quella certa situazione» è in grado di risvegliare nel lettore non solo il ricordo del proprio passato, che in questo modo si affianca – comprendendolo ed interpretandolo – al passato dell'autore, ma anche innesca un meccanismo di sostituzione.

Da ultima – ma non per questo di minore importanza – emerge nell'*Autobiografia scientifica* una ulteriore specificazione dell'Aldo Rossi autobiografo a porsi come modello, non tanto di vita, quanto di scrittura, non tanto come «uomo», ma come «autobiografo», non tanto sul piano esistenziale quanto su quello della riflessione e della speculazione sull'architettura, rendendo inimitabile la propria opera.

La pretesa semplicità costituisce proprio la molla dell'attivazione letteraria del lettore. Rousseau assicura nelle *Confessioni* di non avere imbrogliato il lettore: «dettagliandogli con semplicità tutto ciò che mi è successo, tutto ciò che ho fatto, tutto ciò che ho pensato, tutto ciò che ho sentito, non posso indurlo in errore»⁵⁷. La responsabilità, per Rossi come per Rousseau, è semmai del lettore, lui solo può trarre da questa massa di materiali buttati giù con «semplicità» un intreccio scadente e aberrato, ovvero ingiusto nei confronti dell'autore.

Così, abilmente, Rossi, 'apologeta' del proprio sé, scarica la responsabilità di un intreccio, che egli stesso ha composto con molta cura, sulle spalle del lettore. Rossi come Rousseau sembra spingere chi legge a prendere in mano la penna dicendogli: scrivere la propria vita è semplice, basta metterla giù come la si è vissuta, implicando con ciò una equivalenza tra vita e scrittura che lo scagiona legittimando la sua versione dei fatti come l'unica possibile. «Ho iniziato questo note più di dieci anni fa e cerco di concluderle ora perché non diventino delle memorie»⁵⁸. In generale, dal punto di vista della perpetuazione del genere, è forse proprio questo equivoco a costituire, compensando gli svantaggi di una circolazione limitata e ritardata, la forza di un modello di scrittura apparentemente 'facile'.

Anche per il pubblico cui l'autobiografo in generale – Aldo Rossi nel caso suo specifico – non si rivolge 'direttamente' è l'interesse per l'uomo storico a motivare e guidare la lettura, soprattutto quando personaggi già celebri lasciano un prezioso materiale per studiosi, specialisti o semplicemente per curiosi. Potremmo far dire a Rossi, con Virginia Woolf, «*Those are the books i love*», suggerendo ed indicando – tra le righe - un modo plausibile di lettura per il proprio testo.

Quale appassionato di musica – sembra domandarsi Rossi tra le righe della sua autobiografia – non

⁵⁷ Jean-Jaques Rousseau, *Les confessions*, Gallimard, Paris 1973 (trad. it., *Le confessioni*, Einaudi, Torino 1978), pp. 191-192.

⁵⁸ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 7.

leggerebbe le memorie di Berlioz o quelle di Shostakovich? Quale regista o cinefilo non leggerà la *Lanterna magica* di Bergman? Woody Allen certamente sì: «ho assaporato ogni parola del libro, ma naturalmente io non faccio testo, perché nutro un interesse profondo per questo particolare artista»⁵⁹. E così via, il discorso vale per tutti i campi e per tutte le categorie professionali attori, diplomatici, economisti, architetti, ecc., ma soprattutto per poeti e romanzieri, le cui opere autobiografiche sono usate soprattutto come preziosa fonte di notizie. Rossi sembra essere consapevole – aderendo non senza reticenze e pudori al genere dell'autobiografia – che anche per i non specialisti la vita di un uomo 'celebre', che si vorrebbe vedere da più vicino, è sempre oggetto di interesse; un interesse comunque sempre abilmente sfruttato dagli editori che, spingono un personaggio a gratificare l'impazienza della curiosità del pubblico.

Nell'autobiografia si cerca insomma – e spesso si trova – qualcosa insieme di più personale e più universale: abitudini, gesti, ossessioni, particolarità, predilezioni, debolezze, la parte più privata e più intima dell'esistenza che raramente emerge alla luce della storia; tutto ciò che di segreto e misterioso si annida nella vita di ognuno. Rossi comprende questa dimensione profonda dell'autobiografia, comprende ciò che determina il fascino di un titolo come le *Confessioni* o come quello dell'anonimo vittoriano *My secret life*: Rossi sa che la lettura di un'autobio-

grafia è accompagnata e stimolata, in questo caso, delle sensazioni di raggiungere una zona 'proibita'; sensazione tanto più piacevole in quanto, presentandosi l'autore come persona storica, il processo di identificazione con l'eroe è più difficile, se non impossibile.

Per Rossi non si tratta solamente di questo, ancora più in profondità, nella sua *Autobiografia scientifica*, sa che si è attratti da pensieri, sensazioni, sentimenti, da un mondo interiore e di speculazione «vero» che ci è in generale precluso, dalla possibilità di «avere un orecchio sul cuore», come dice Agostino, che per primo identifica questa motivazione in coloro che «desiderano udire da me la confessione del mio intimo, ove né il loro occhio, né il loro orecchio, né la loro mente possono penetrare»⁶⁰.

D'altro canto, Rossi è consapevole anche che la ricezione delle autobiografie è sempre più influenzata da un giudizio di matrice estetica: da quando l'autobiografia ha contratto una sorta di alleanza con il romanzo l'opera in sé vale quanto e forse più dell'autore. In altri termini, dell'autore interessa più la maniera di percepire, comprendere ed esprimere le proprie esperienze ed il proprio pensiero sulla disciplina – nel caso di Rossi – in una struttura artistica coerente.

⁵⁹ Woody Allen, *Perché amo Bergman*, in «La Stampa», 15 ottobre 1988.

⁶⁰ Sant'Agostino, *Le Confessioni*, introduzione di Christine Mohrmann, traduzione di Carlo Vitali, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2006, X, 3.4, pp. 445-447.

Capitolo 3

L'autorità della scrittura

Rossi, Dante, Planck.

Dalla lettura dell'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi emerge una particolare preoccupazione dell'autore in merito alla legittimazione del discorso (auto)biografico.

Rossi indaga a più riprese il rapporto complesso e affatto lineare tra l'individuo e l'autorità, intesa in senso assoluto e al tempo stesso relativo come autorità dell'insegnamento, della trasmissione della disciplina, senza per altro giungere ad una posizione univoca.

Dopo l'uscita, nel 1966, de *L'architettura della città*, sembra crescere in Rossi l'incertezza riguardo alla legittimità, alle verità sottostanti della «professione» e della disciplina in senso lato. Mettiamo questa parola tra virgolette per segnalare le radici complesse che affondano in antecedenti ideologici altrettanto articolati. Il mestiere di «architetto», un termine di per sé opaco, abbraccia ogni sfumatura possibile tra gli estremi di una vita di *routine*, disincantata, un esaltato afflato di vocazione e un arcano senso di predestinazione. È un termine che comprende diverse tipologie, da quella del genio-pedagogo distruttore di anime a quella del maestro carismatico. Immersi come siamo in forme quasi infinite di trasmissione del sapere – elementare, tecnico, scientifico, umanistico, morale e filosofico – raramente assumiamo la distanza necessaria a considerare il prodigio della trasmissione, le risorse della falsità,

insomma quel che potremmo chiamare, in attesa di una definizione più precisa e materiale, il *mistero* della cosa.

Rossi pare domandarsi, con la compilazione dell'autobiografia, che cosa autorizza un uomo o una donna a istruire un altro essere umano? Dove risiede la fonte dell'autorità dell'insegnamento, della trasmissione del sapere? Reciprocamente, quali principali ordini di risposta appartengono ai discenti? La questione – come Rossi ben sa – tormentava Sant'Agostino ed è divenuta di scottante attualità nel clima concitato della sua contemporaneità.

Semplificando possiamo identificare tre principali scenari o strutture di relazione.

I maestri hanno distrutto i loro discepoli sia psicologicamente sia, in qualche caso, fisicamente. Ne hanno spento gli spiriti, consumato le speranze, sfruttando la loro dipendenza e la loro individualità: il dominio dell'anima ha i suoi vampiri.

Come contrappunto discepoli, allievi, apprendisti hanno rovesciato, tradito e rovinato i propri maestri. Di nuovo, questo dramma, ha attributi sia mentali che fisici: appena eletto Rettore, un trionfante Wagner allontanerà con sdegno un Faust morente, già suo *magister*.

La terza categoria è quella dello scambio, di un *eros* di reciproca fiducia e invero d'amore – il discepolo amante dell'Ultima Cena. Attraverso un processo di interazione, di osmosi il maestro apprende dal discepolo mentre gli insegna. L'intensità del dialogo

genera amicizia nel più alto senso della parola; prevede sia la chiarezza, sia l'irragionevolezza dell'amore: si pensi a Socrate e Alcibiade, Abelardo ed Elosia, Heidegger e Arendt. Ci sono discepoli che si sono sentiti incapaci di sopravvivere ai loro maestri.

Questo discorso è per me più semplice di quanto sembri. Io ho definito un'architettura legata alla realtà e che è andata oltre alla mia personalità. La questione degli epigoni o degli imitatori – una sorta di plagio – poteva essere sostenibile qualche anno fa. Oggi i miei migliori allievi, nel senso dello sviluppo della mia arch., sono gran parte dei giovani architetti in tutto il mondo. In Europa, in America, in Giappone. La generazione di mezzo ha portato avanti e consolidato un aspetto della mia ricerca, i più giovani sviluppano senza nessun complesso di imitazione alcuni miei progetti. Le forme architettoniche si elaborano nel tempo e diventano patrimonio comune dell'arch. come in qualsiasi tecnica o scienza. Qualcuno ha visto prima di noi certe cose e ce le ha trasmesse. In particolare in arch. questo aspetto è molto importante; un architetto come Palladio ha permesso la massima creatività all'interno di un riferimento non solo disciplinare ma addirittura personale e locale.

I palladiani inglesi non trasformano ma ripetono la villa veneta e Palladio affidandola ad un contesto diverso.

D'altra parte pochi disegni di Mies van der Rohe hanno creato l'arch. moderna molto di più di tutta la complessità della Bauhaus¹.

Ciascuna di queste modalità di relazione e le illimitate possibilità di incroci e sfumature tra esse, hanno ispirato testimonianze religiose, filosofiche, letterarie, sociologiche e scientifiche. Rossi comprende bene – e lo si legge tra le righe della sua

scrittura – che in gioco ci sono questioni che sono sia radicate in circostanze storiche sia perenni. Gli assi del tempo si incrociano più volte.

Rossi si interroga sul significato di trasmettere (*tradendere*) e da chi a chi è legittima questa trasmissione? I rapporti tra *traditio*, «quel che è stato tramandato», e ciò che i greci chiamavano *paradidomena*, «quel che ci è stato tramandato ora», non sono mai trasparenti.

Potrebbe non essere un caso che le semantiche di «tradimento» e «traduzione» non siano così distanti da quelle di «tradizione». Rossi conosce bene questi territori semantici di confine, sa anche che, a loro volta, queste vibrazioni di senso e di intenzione sono fortemente operative nel concetto – che costituisce di per sé una sfida costante – di «traduzione» (*translatio*).

L'insegnamento, la trasmissione della disciplina, è forse, in qualche senso fondamentale, una modalità di traduzione della disciplina stessa, un esercizio tra le righe, come sembra suggerire Walter Benjamin quando assegna all'interlineare virtù eminenti di fedeltà e trasmissione?

Rossi sa che sono disponibili molte risposte diverse.

Si è ritenuto che la trasmissione della/e disciplina/e, l'insegnamento autentico fosse una *imitatio* di un atto di apertura trascendente, o più precisamente divino, di quell'interno dispiegarsi e ripiegarsi di verità che Heidegger attribuisce all'Essere (*aletheia*).

Il sillabario, il testo di studio avanzato secolari o il

¹ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999, 25, Architettura, 18 giugno 1979 / 28 ottobre 1979.

trattato sono mimesi di un modello sacro, canonico e originale che, secondo letture filosofiche e mitologiche, era comunicato in quanto tale oralmente. L'insegnante non è niente di più, ma anche niente di meno, di un uditore e di un messaggero, la cui ricettività ispirata, e poi coltivata, lo ha reso capace di apprendere un *Logos* rivelato, la «Parola che era all'inizio».

È questo, essenzialmente, il modello che conferisce validità all'insegnamento della Torà, all'interprete del Corano, al commentatore del Nuovo Testamento. Per analogia – e Rossi sa bene quante perplessità affiorano negli usi di questo analogo! – tale paradigma si estende all'impartimento, alla trasmissione e alla codificazione della conoscenza secolare, della *sapientia* o della *Wissenschaft*. La formazione di Aldo Rossi lo porta a ben comprendere come nei Maestri della Sacra Scrittura e nella sua esegesi si trovano ideali e pratiche che si moduleranno nella sfera secolare. Così che Sant'Agostino, Akiba e Tommaso d'Aquino sono parte di ogni storia della pedagogia.

Diversamente – e forse così pensa anche Rossi – si è sostenuto che l'unica licenza onesta e verificabile per l'insegnamento, per l'autorità didattica, si ottenga grazie all'esempio. L'insegnante dimostra allo studente la propria comprensione del materiale, la sua capacità di eseguire l'esperimento chimico (il laboratorio ospita dei «dimostratori»), o di risolvere l'equazione sulla lavagna, o di abbozzare dal vivo il modello in gesso o il nudo nell'atelier. L'insegna-

mento esemplare è una messa in atto, e può essere muto: forse deve esserlo. La mano guida quella dell'allievo sui tasti del pianoforte. L'insegnamento valido è ostensivo: si mostra.

L'«ostensione» che tanto interessa Wittgenstein, ma potremmo dire anche Rossi, è inscritta nella sua etimologia: il *dicere* latino, che significa «mostrare» e, solo più tardi «mostrare dicendo»; l'inglese medio arcaico *token* e *techen* con le sue connotazioni implicite di «ciò che mostra». (Rossi sa anche, in fin dei conti, che l'insegnante sarà uno showman!) In tedesco *deuten*, nel senso di «indicare» è inseparabile da *bedeuten*, «significare». La congruità costringe Wittgenstein a negare la possibilità di ogni istruzione testuale onesta in filosofia. Rispetto alla moralità, solo la vita effettiva del maestro ha forza dimostrativa; Socrate e i santi insegnano mediante la loro esistenza. «Forse l'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale; poi l'osservazione si è tramutata in memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario. Ma questo elenco tra immaginazione e memoria non è neutrale, esso ritorna sempre su alcuni oggetti e ne costituisce anche la deformazione o in qualche modo l'evoluzione»². L'esistenza di Aldo Rossi, non meno 'progettata' della sua architettura, sembra inserirsi nell'alveo di questo pensiero pedagogico.

² Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 32.

Rossi conosce l'esercizio, aperto o nascosto, di relazioni di potere che costituiscono e sottendono l'insegnamento e la trasmissione della conoscenza: il maestro possiede un potere psicologico, sociale, fisico. Può premiare e punire, escludere e promuovere. La sua autonomia è istituzionale o carismatica – quella di Rossi è certamente carismatica al di là e prima ancora del sigillo istituzionale – oppure entrambe le cose: è sostenuta da promesse e minacce. La conoscenza, la prassi, definite e trasmesse da un sistema pedagogico, da strumenti di scolarizzazione, sono in quanto tali forme di potere. In questo senso, anche i sistemi di istruzione più radicali sono conservatori e impregnati dei valori ideologici della stabilità (*tenure*, in francese, significa «stabilizzazione»)³.

Senza alcun dubbio Rossi ha ben presente – quasi per propria personale inclinazione – i casi in cui ci si rifiuta di insegnare, in cui si nega la trasmissione. Il maestro non trova discepoli, non trova chi sia degno di ricevere il suo messaggio, la sua eredità; spesso non vuole discepoli.

Mosè distrugge le prime Tavole, proprio quelle scritte dalla stessa mano di Dio. Nietzsche è ossessionato dalla mancanza di discepoli adatti, proprio quando il bisogno di trovare chi l'ascolti diventa straziante. Questo tema è la tragedia di Zarathustra.

«Francamente non so, e non mi importa molto. Cer-

to che un maestro esiste negli occhi del testimone, e la grande opera nella testimonianza. Qualcosa come il crimine o l'amore. [...] È anche certo che esistono i falsi profeti»⁴.

Oppure può essere che la *doxa*, la dottrina e il materiale da insegnare, siano giudicati troppo pericolosi per essere trasmessi. Sono sepolti in qualche luogo segreto, che non deve essere riscoperto per qualche tempo, o, più drasticamente, devono morire con il maestro. Esempi di questo genere si trovano nella storia dei miti cabalistici e alchemici. Più spesso solo una manciata di eletti, di iniziati, riceverà il vero intendimento del maestro. Al pubblico comune sarà data in pasto una versione diluita, volgarizzata.

Questa distinzione tra versioni esoteriche ed esoteriche domina le letture di Platone proposte da Leo Strass.

Ma Rossi conosce anche il rischio che si verifichi una perdita, una sparizione accidentale, o dovuta ad un'autoillusione – Fermat aveva davvero risolto il suo teorema? – o a un'azione storica. Quanta saggezza e scienze orali sono andate irrimediabilmente perdute, quanti manoscritti e quanti libri sono stati bruciati, da Alessandria ai giorni nostri – i giorni di Aldo Rossi. Delle scritture albigesi sopravvivono solo brandelli sospetti; è una possibilità tormentosa che certe «verità», che certe metafore e intuizioni feconde, specialmente nelle scienze umane, siano

³ Un professore che ottiene la *tenure*, nel sistema accademico anglosassone, è un professore che entra «in ruolo».

⁴ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 25, Architettura, 18 giugno 1979 / 28 ottobre 1979.

andate perdute, siano state distrutte irrevocabilmente (Aristotele sulla commedia). Oggi non siamo in grado di riprodurre, se non fotograficamente, certe tinte di Van Eyck. A quanto si dice non siamo in grado di eseguire un certo tricordo che Paganini si rifiutò di insegnare; e in che modo furono trasportate quelle pietre ciclopiche a Stonehenge, e come furono erette le grandi teste dell'isola di Pasqua?

Nel mentre Rossi si accinge a raccogliere le proprie «note» - «Ho iniziato queste note più di dieci anni fa e cerco di concluderle ora perché non diventino delle memorie»⁵ - sa bene che le arti e gli atti dell'insegnamento sono, nel senso proprio di questo termine abusato, dialettici. Il maestro impara dal discepolo ed è modificato da questa interrelazione in quanto essa diventa, idealmente, un processo di scambio. Il dono diventa reciproco, come nei labirinti dell'amore. «Io sono più completamente io quando sono te», scrive Celan.

«3/4 febb. Zü - Diplomi. Gli ultimi progetti. Oggetti d'affezione. 'Io sono deformato dai nessi con le cose che mi circondano, potrebbe essere la citazione che inizia questo scritto e accompagna la mia architettura. [...] La deformazione dei nessi tra le cose che circondano il fatto centrale, mi attira ad una sempre maggiore rarefazione degli elementi in favore di una complessità dei sistemi compositivi. Una deformazione che accompagna gli stessi materiali e ne distrugge l'immagine statica aumentando nel contrasto elementarità e sovrapposizione»⁶.

⁵ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 7.

Rossi sceglie i moduli del monologo autobiografico per limitare al massimo questa interrelazione. Vi sono maestri che ripudiano i propri discepoli perché li trovano indegni e sleali. Il discepolo a sua volta sente di aver superato il proprio maestro, sente che deve abbandonare il proprio maestro per diventare se stesso: Wittgenstein e Rossi gli ingiungerebbero di farlo!

Aldo Rossi – il Rossi autobiografo – sente che in questa particolare prospettiva le sue «note» lo pongono simultaneamente su un doppio registro: quello del suo 'apprendistato', della sua formazione (Rossi-discepolo) e quello della sua personale lezione (Rossi-maestro).

Del primo conosciamo l'ambigua volontà di non riconoscere esplicitamente un rapporto di discepolato:

Confrontarsi con i maestri è un modo di riconoscerli: ed io credo di avere pochi maestri non solo perché pochi ne riconosco, che sarebbe arbitrario, ma per avere studiato e seguito quei pochi con fissità e senza mai distrarmi per persone o cose che ritenevo inutili, considerando che il progresso nell'arte e nella scienza dipende da questa continuità e fissità che sola permette il cambiamento. E restano miseri coloro che pensano di cominciare da se stessi o non conoscono i loro padri prestandosi così alle mode ingannevoli. Nei maestri di epoca moderna ho imparato molto da Mies van der Rohe, da Adolf Loos e da Heinrich Tessenow; per non parlare qui dei miei contemporanei il che mi porterebbe troppo lontano. [...] Come sempre avviene queste lezioni tendono a dire sempre la stessa cosa e in ciò questi architetti si ricollegano direttamente agli antichi che ricercarono in ogni arte o scienza la verità, che sola è base della tecnica e del bello⁷.

⁶ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 18, Architettura, 8 gennaio 1975 / 12 giugno 1975. La citazione di Rossi è di Walter Benjamin.

⁷ Aldo Rossi, a cura di Gianni Braghieri, Serie di Architettura, Nicola Zanichelli Editore, Bologna 1989, p. 6.

Del secondo risulta chiaro ed evidente il monito all'individualismo e all'autoreferenzialità che espongono la personalità al rischio ingannevole – ancorché lusinghiero – delle mode.

Tuttavia il superamento del maestro, con le sue implicazioni psicoanalitiche di ribellione edipica, può causare una drammatica afflizione. Rossi conosce bene tale “luogo” della psiche: è l'addio di Dante a Virgilio nel *Purgatorio* della *Commedia* ed è il drammatico distacco nel *Maestro di go* di Yasunari Kawabata.

Ma Rossi sa anche che il superamento del maestro può essere fonte di soddisfazione vendicativa, sia nella finzione – Wagner trionfa su Faust – sia nella realtà – Heidegger prevale su Husserl e lo umilia.

Ora in questa autobiografia che trovo sempre più fondatamente scientifica, come non credevo all'inizio, mi sembra assolutamente chiaro che io non debba spiegare ancora perché e come abbia fatto l'architetto / a parte il fatto che ognuno può mettere in dubbio se facciamo questo o quello. Ma è certo che mi sono occupato di questa questione tanto che volevo intitolare questo scritto autobiografia scientifica dei miei progetti / il che era almeno ridondante. Quello che vedo sempre più chiaramente è l'indifferenza dei mezzi che usiamo per fare le cose e quindi il limite tra la scoperta e la ricerca. A volte mi sembra che se esiste la stupidità essa sia una specie di mancanza di fede / se si ha fede nelle cose che si fanno vanno sempre bene. Questo non c'entra con la mancanza di interesse o attenzione. Vi sono persone o cose per cui non o mai avuto il minimo interesse o attenzione. Ma forse anche perché a volte si è distratti e la distrazione ci sottrae da molte occasioni. È come ciò che chiamiamo la mancanza di tempo⁸.

⁸ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 27, Architettura – px autobiografia scientifica, aprile 1980 / 20 aprile 1980.

Non è a caso che Rossi cita in apertura dell'*Autobiografia scientifica* la *Commedia* dantesca e l'autobiografia di Max Planck, il cui titolo assume letteralmente per il proprio testo. Non è un caso che le due opere vengano così precocemente evocate esattamente nelle prime due pagine.

Vuole forse Rossi assumere per osmosi culturale e letteraria l'autorità di Dante e di Planck, vuole forse evocare quella dimensione escatologica limitare eppure così presente nel suo testo, vuole determinare l'ambito di 'affiliazione' elettiva che la sua scrittura assume allorché affronta la fatica autobiografica?

Rossi accorda al lettore alcune motivazioni, probabilmente le più estroverse, quelle che evidentemente, secondo una visione che potremmo definire 'essoterica', possono appagare la più superficiale curiosità del lettore. In altre parole le motivazioni addotte da Rossi bastano a gratificare quel senso di sorpresa e di temporaneo disorientamento che genera la citazione dei due testi in apertura della sua *Autobiografia scientifica*.

Andando oltre possiamo formulare alcune plausibili motivazioni, di carattere 'esoterico', che sostengono la presenza di Dante e Planck fin dalle prime 'battute' dell'opera di Aldo Rossi. Sia chiaro – tuttavia – che i termini adoperati di 'essoterico' ed 'esoterico' vengono assunti in questo contesto nella loro semplice accezione etimologica.

«Ho iniziato queste note più di dieci anni fa e cerco di concluderle ora perché non diventino delle memorie. Da un certo punto della mia vita ho considerato

il mestiere o l'arte come una descrizione delle cose e di noi stessi; per questo ho sempre ammirato la *Commedia* dantesca che inizia intorno ai trent'anni del poeta. A trent'anni si deve compiere o iniziare qualcosa di definitivo e fare i conti con la propria formazione»⁹.

Rossi sembra comprendere che *La Divina Commedia* di Dante ammette molti modi di avvicinarsi ad essa, tutti probabilmente lacunosi. Sembra anche comprendere che uno di questi – forse quello più affine alla sua stessa personalità e più efficacemente strumentale al suo richiamo – è leggerla come un'epica dell'apprendimento.

Grazie ad una serie di incontri la cui assoluta finezza psicologica e drammaticità sono eguagliate solamente in Platone, l'intelletto agente dell'anima del Pellegrino ascende dal più oscuro smarrimento ai limiti dell'intendimento umano, che coincidono con quelli del linguaggio. Non dimentichiamo, in questa medesima prospettiva, i frequenti richiami dei quaderni e della stessa autobiografia al René Daumal de' *Il monte analogo* ed al San Juan de la Cruz della *Salita al Monte Carmelo*.

Dante è «scolastico» in ogni senso del termine; è estremamente dotto secondo i dettami dell'accademia. Anche nei momenti di maggior fervore, la sua sensibilità concettualizza. Il suo genio per l'espressione, insieme lirica e mitica, è innervato dalla logica, dalla tecnica retorica e da uno scrupolo analitico. Dante rende fiammeggiante l'astrazione. A partire

dalla *Vita nuova*, Dante sente il pensiero e pensa il sentimento. È forse questo che Rossi cerca, è forse l'autorità massima del sommo poeta che l'autore dell'*Autobiografia scientifica* cerca fin da quella precisa quanto fugace ed elusiva allusione? «[...] per questo ho sempre ammirato la *Commedia* dantesca che inizia intorno ai trent'anni del poeta»¹⁰.

Rossi è consapevole che il moto spirituale della *Commedia* proviene dalla pedagogia, sa che il poema, nel suo sviluppo, istruisce e questo suo dispiegarsi è espresso in una successione di lezioni. Il magistero ed il discepolato sono essenziali al viaggio. Quasi non c'è branca di trasmissione, di metodo didattico, che Dante lasci inesplorata. «Educare» significa «trarre fuori», fosse pure attraverso gli asili d'infanzia dell'Inferno; la dannazione è una maschera dell'infantilismo.

Certamente tutto questo è stato già notato. Ma il suo prodigio continua a ripetersi, è proprio questa perpetuazione che interessa Rossi.

Dante stesso era un allievo di primo rango: della scuola siciliana, dei trovatori provenzali, di predecessori immediati e di contemporanei come Guinizelli e Cavalcanti. Cercava una legittimazione in Tommaso d'Aquino e in Aristotele.

Lo *status* talismanico e sibillino di Virgilio era consolidato. Con un'intuizione dovuta alla grazia, non aveva forse prefigurato nella sua quarta Egloga la nascita di Cristo? Non aveva forse annunciato gli splendori a cui era destinata la Roma imperiale

⁹ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 7.

¹⁰ *Ibid.*

e papale? Il contributo radicale e determinante di Dante fu di fare dell'autore dell'*Eneide* la guida del Pellegrino, la figura esemplare del padre: la vicinanza elettiva tra maestro e discepolo diventa l'asse del viaggio. Che il Pellegrino si ponga come allievo è detto fin dall'inizio: «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore [...]»¹¹. La *Commedia* è l'anatomia di quel rapporto, più di qualsiasi altro testo che verrà.

Forse Rossi vuole dirci anche di questo quando confessa la propria ammirazione per il testo dantesco, forse di questo vuole assumere l'autorità, la plausibilità per sé di 'creare' un testo che – parlando di sé e della propria architettura - sia concretamente e profondamente pedagogico.

Come è stato notato il ricorso di Dante alla numerologia opera nel profondo; la sua sensibilità enumera. Novanta citazioni di Virgilio nell'*Inferno*, trentaquattro nel *Purgatorio*, solo tredici nel *Paradiso*. Questo 'diminuendo', così attentamente misurato, calibra il venir meno della dipendenza del discepolo dal suo maestro. Traduzioni dirette da Virgilio si trovano sette volte nell'*Inferno*, cinque volte nel *Purgatorio*, ma una volta sola nel *Paradiso*. Come contrappunto, la Sacra Scrittura è tradotta in dodici luoghi del *Paradiso*, dove è a casa propria, otto volte nel *Purgatorio* e una volta nell'abisso. Inoltre le allusioni all'*Eneide* nell'VIII e IX canto del *Paradiso* sono acide: il registro pagano non è più ben accetto.

Rossi coglie un nesso fondamentale e fondante per la propria autobiografia: il rapporto tra il Pellegrino e Virgilio si interrompe, la 'tragedia' nella *Commedia* è incipiente già in *Inferno* I. L'esilio irreparabile di Virgilio dalla salvezza è manifesto. Questo fatto verrà eclissato ma mai cancellato dalla celebrazione della fiducia: il Pellegrino ignorante, terrorizzato, si volgerà continuamente al maestro anche se l'alto dramma dell'addio si estende in realtà per sessantaquattro canti. Il discepolo consegna il suo «dolcissimo padre» - l'unica occorrenza di quel superlativo nell'intera narrazione - a «le genti antiche ne l'antico errore»: Virgilio non ha ascoltato la Parola nel verbo. Virgilio stesso lamenta il suo essere relegato «nell'eterno esilio». Eppure la mitografia medioevale avrebbe accordato a Dante ampia licenza di 'salvare' Virgilio. Quale oscuro tradimento è all'opera, quale «vendetta edipica» direbbe la psicoanalisi?

Per Rossi la domanda può rimanere inevasa, ciò a cui è interessato è il dramma in sé del 'tradimento' del maestro, della sua 'uccisione'.

La struttura didattico-pedagogica della *Commedia* e la relazione maestro-discepolo coinvolgono e focalizzano l'attenzione di Rossi in maniera strumentale alla stesura della sua autobiografia. Nulla è più affine e utile alla sua fatica 'letteraria' della *Commedia* e della *Commedia* anche e soprattutto quell'accadere «Nel mezzo del cammin di nostra vita [...]»¹².

¹¹ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1985³, *Inferno*, I, 85, p. 12.

¹² Ivi, *Inferno*, I, 1, p. 4.

Il tema del tempo, nelle sue diverse e complesse implicazioni, tormenta l'intera stesura dell'autobiografia. Un tempo che non è certo quello 'solido' e 'lineare' delle meccaniche misuratrici ad esso preposte, ma quello 'liquido' e 'circolare', simultaneamente evolutivo ed involutivo, della memoria, dei ricordi, dell'oblio: è il tempo proustiano.

«Tutte le terrene vite [...], montando e volgendo, convengono esser quasi ad imagine d'arco assomiglianti [...]. Lo punto sommo di questo arco [...] ne li più io credo tra il trentesimo e il quarantesimo anno, e [...] ne li perfettamente naturati [...] nel trentacinquesimo anno»¹³. La dottrina esposta da Dante nel *Convivio* si fonda sull'autorità dei *Salmi*, LXXXIX, 10 «*Dies annorum nostrorum septuaginta anni*»¹⁴ e corrisponde con sufficiente approssimazione, alle idee esposte dai medici e dai filosofi aristotelici.

«Da un certo punto della mia vita ho considerato il mestiere o l'arte come una descrizione delle cose e di noi stessi; per questo ho sempre ammirato la *Commedia* dantesca che inizia intorno ai trent'anni del poeta. A trent'anni si deve compiere o iniziare qualcosa di definitivo e fare i conti con la propria formazione»¹⁵.

Il richiamo di Rossi al 'tempo' del compimento ovvero al 'tempo' dell'inizio – che potrebbe essere inteso

come un'iniziazione - sembra tradire la conoscenza, non già del complesso calendario che determina – con precisione cronologica - l'accadere dello smarrimento del poeta, quanto il precipuo proposito d'arte che conferisce all'apertura del viaggio dantesco un'intonazione grandiosa e solenne, di sapore biblico (cfr. Isaia, XXXVIII, 10 «*ego dixit: in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi*»)¹⁶. L'autorità del poeta si esplica per Rossi non solo nell'autorevolezza del testo, ma nella volontà di intraprendere il 'viaggio' mistico e darne riscontro attraverso una precisa volontà descrittiva.

Rossi non si rivolge solo all'autorità della poesia, ma evoca anche l'autorità della scienza con Max Planck - Max Karl Ernst Ludwig Planck (Kiel 1858 – Gottinga 1947) fondatore della meccanica quantistica - e della sua *Autobiografia scientifica* pubblicata in traduzione italiana da Einaudi nel 1956.

«Il riferimento più importante è certamente l'*Autobiografia scientifica* di Max Planck»¹⁷.

Il titolo – e non solo - è ripreso letteralmente dal testo del fisco tedesco in cui l'autore «risale alle scoperte della fisica moderna ritrovando l'impressione che gli fece l'enunciazione del principio di conservazione dell'energia; questo principio risultò sempre legato alla descrizione del suo maestro di scuola, il maestro Müller, descrizione che egli definisce come il racconto del muratore che solleva con grande sfor-

¹³ Dante Alighieri, *Convivio*, VI, XXXIII, 6-10. la citazione è riportata in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, cit., p. 4.

¹⁴ I giorni nostri arrivano a settant'anni [...], *Il libro dei Salmi*, Salmo LXXXIX, 10, in *La Sacra Bibbia Traduzione dei testi originali*, Edizioni Paoline, Roma 1968. p. 695.

¹⁵ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 7.

¹⁶ Dissi: nel mezzo della mia vita andrò alle porte dell'inferno [...], *Il Profeta Isaia*, XXXVIII, 10, in *La Sacra Bibbia*, cit., p. 854.

¹⁷ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 7.

zo un blocco di pietra sul tetto di una casa»¹⁸.

Diversi sono gli ordini di considerazioni che si possono fare in merito alle parole di Aldo Rossi nell'evocare – ancora una volta – l'autorità di un testo 'canonico': da una parte il riferimento è il principio di conservazione dell'energia, del 'lavoro' accumulato nel blocco di pietra sotto forma di potenziale, il riferimento è esattamente l'energia intesa come circolare continuità; in secondo luogo emerge la memoria che l'enunciazione di tale principio innesca in Planck, la memoria della descrizione formulata dal maestro Müller; in terzo luogo il fascino che pervade Planck allorché viene colpito dal fatto che «il lavoro spesso non va perduto, rimane immagazzinato per molti anni, mai diminuito, latente nel blocco di pietra, finché un giorno può capitare che il blocco si stacchi e cada sulla testa di un passante uccidendolo»¹⁹.

Nel pensiero di Rossi e nella sua adesione a Planck il principio di conservazione dell'energia si estende anche al tempo, perché «In realtà – scrive Rossi - in ogni artista o tecnico, il principio della continuazione dell'energia si mescola con la ricerca della felicità e della morte»²⁰.

Acutamente Kurt Forster osserva uno spostamento lessicale di natura assolutamente sostanziale per l'autore, improvvisamente in Rossi le parole slittano e con loro si scardina il concetto: ove Planck parla di «conservazione dell'energia» Rossi sostituisce

«la continuazione», attestandosi in ambito squisitamente temporale.

Dall'evocazione di un principio, quello della conservazione dell'energia, Rossi accede ad una dimensione storica che congiunge il sentimento della felicità con l'entropia escatologica della fine. La natura del passaggio concettuale, ma anche pienamente esistenziale, compiuto da Rossi gli consente di superare il confine tra un mondo infinitamente astratto ed uno profondamente personale²¹. Sua è la trascrizione di frammenti del sesto canto dell'*Eneide*, nel ventinovesimo quaderno azzurro, e tutta sua è la velata malinconia ed il sentimento un poco voluttuoso della 'fine' che trasudano dall'assoluta mancanza di commento alcuno:

6 dic. 80

Andavano senza luce nella notte solitaria / attraverso la tenebra, attraverso le case / vuote, i regni deserti di Dite: come fosse un viaggio per boschi con una luna incerta / che filtra appena i suoi raggi avari tra il fogliame / quando Giove ha sommerso il cielo d'ombra opaca / e la notte ha privato di colore le cose / Nel vestibolo, proprio all'entrata dell'Orco / hanno i loro giacigli il Lutto ed i rimorsi / vendicatori e vi abitano le pallide malattie ... (e) I piaceri colpevoli ed il sonno fratello della morte.

(*Eneide*, canto sesto 346/50)²².

Di Planck Rossi riprende un elemento apparentemente marginale alla sua narrazione in cui il fisico tedesco «risale alle scoperte della fisica moderna

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, pp. 7-8.

²⁰ *Ivi*, p. 8.

²¹ Kurt W. Forster, *Tempi (di vita) e memorie (giovanili) nei luoghi di Aldo Rossi*, in *La lezione di Aldo Rossi*, a cura di Annalisa Trentin, Bononia University Press, Bologna 2008, pp. 170-175.

²² Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 29, Architettura – Grecia, 25 agosto 1980 / marzo 1981.

ritrovando l'impressione che gli fece l'enunciazione del principio di conservazione dell'energia; [...]»²³.

È ancora l'atto del descrivere che lega Rossi a Planck, è la descrizione di una circolarità, quella della conservazione dell'energia, che avalla il discorso autobiografico di Rossi alla ricerca della felicità e della morte insieme. Rossi sembra aderire perfettamente al pensiero che Planck pone in apertura della propria autobiografia: «La decisione di dedicarmi alla scienza fu conseguenza diretta di una scoperta, che non ha mai cessato di riempirmi di entusiasmo fin dalla prima giovinezza: le leggi del pensiero umano coincidono con le leggi che regolano le successioni delle impressioni che riceviamo dal mondo intorno a noi, sì che la logica pura può permetterci di penetrare nel meccanismo di quest'ultimo. A questo proposito è di fondamentale importanza che il mondo esterno sia qualcosa di indipendente dall'uomo, qualcosa di assoluto. La ricerca delle leggi che si applicano a questo assoluto mi parve lo scopo scientifico più alto della vita»²⁴.

Queste parole sintetizzano il profilo scientifico ed insieme umano del grande fisico tedesco; vale tuttavia la pena di rilevare – in riferimento alla relazione che Rossi istituisce con la sua opera – la personalità determinata del personaggio e la granitica forza delle convinzioni che si intrecciano con un carattere entusiasta, anche se di un entusiasmo tutto interiore, schermato da un'apparente distaccata freddezza:

Planck come Rossi?

L'insistenza con la quale Planck pone l'accento sulla realtà della natura ci aiuta a comprendere la perseveranza con la quale egli stesso indica l'obiettivo della scienza ed insieme la condizione cardine che rende tale obiettivo raggiungibile e non illusorio: per Planck la scienza «ha il compito di introdurre ordine e regolarità nella ricchezza delle eterogenee esperienze portate dai vari campi del mondo dei sensi»²⁵.

Tale affermazione – non certo originale ma assolutamente significativa – testimonia anche di una affinità elettiva tra Rossi e Planck se la si pensa pronunciata da un autore che ha prodotto un così grande scompiglio nella visione consolidata della realtà fisica. Un tocco in più di originalità – che rende il pensiero di Planck ancor più prossimo alla visione dell'architettura e della città di Aldo Rossi in linea di principio – è invece contenuto nel commento che immediatamente segue l'affermazione di principio, laddove Planck osserva che quel compito è in accordo con quello che ci sospinge, nella nostra vita di ogni giorno, a cercare il modo migliore per inserirci nell'ambiente che ci circonda; da questo approccio quotidiano il ragionamento scientifico differisce «non nella sostanza, ma solamente nel grado di sottigliezza e precisione»²⁶.

Come sostiene Emilio Segré (1976), Planck «amava i problemi fondamentali e generali ed era natu-

²³ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 7.

²⁴ Max Planck, *Autobiografia scientifica*, Einaudi, Torino 1956.

²⁵ Max Planck, *La conoscenza del mondo fisico*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

²⁶ *Ibid.*

ralmente portato allo studio di un problema come quello del corpo nero, in cui non avevano importanza il modello atomico o altre condizioni particolari. Planck amava l'assoluto e tale era il corpo nero, nella sua generalità».

A questa visione di 'assoluto' e 'generale' è legata la speculazione intellettuale di Aldo Rossi.

Capitolo 4

Strutture e intrecci, luoghi, tempi e confini

L'Autobiografia scientifica

come macchina della memoria

«In altri termini mi sfuggiva e ancora oggi mi sfugge gran parte del significato dell'evoluzione del tempo; come se il tempo fosse una materia che osservo dall'esterno. Questa mancanza di evoluzione è fonte di alcune mie sventure ma anche mi appartiene con gioia»¹.

La dimensione temporale che sottende la stesura dell'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi pare possa riferirsi a ciò che l'antropologo francese Lucien Lévy-Bruhl definisce «mentalità primitiva» e coscienza «prelogica»²: il libro della vita ha perduto i numeri di pagina, perfino la punteggiatura.

Per Lévy-Bruhl il contesto etnologico si configura come totalmente altro rispetto all'Occidente. In base alla sua formulazione teorica, i primitivi sarebbero caratterizzati da una struttura psichica in cui non vige il principio di non contraddizione, e in virtù della quale la loro mentalità, il rapporto soggetto/mondo e/o naturale/sovranaturale, sono profondamente differenti dai nostri. In tale prospettiva è dunque metodologicamente sbagliato utilizzare le rappresentazioni collettive dell'uomo occidentale per interpretare sistemi logico-culturali affatto diversi.

¹ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 52.

² Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, Nuova Universale Einaudi, Torino 1997.

Al contrario, rifiutando l'impostazione eurocentrica, l'attività mentale dei primitivi non sarà più interpretata in partenza come una forma rudimentale della nostra, come infantile e quasi patologica; apparirà anzi come normale nelle condizioni in cui essa si esercita, come complessa e, a suo modo, sviluppata.

Le rappresentazioni collettive dei primitivi - a differenza di quelle dell'uomo colto occidentale, dominate dal principio dell'identità personale rigorosamente distinta dalle altre individualità e dal mondo fisico - sono dominate dal concetto di labilità, di fluidità e sono governate da quella che Lévy-Bruhl definisce la "legge di partecipazione". Secondo tale legge, lo stato mentale dei primitivi è caratterizzato da un'estrema intensità emozionale che induce ad una costante partecipazione mistica con l'universo. Il primitivo "sente" ciò che lo circonda come attraversato da una forza numinosa fluida, fisica e psichica. I confini che nel nostro mondo isolano nettamente l'uomo dall'ambiente esterno, la natura dalle forze soprannaturali, lo stato di veglia dallo stato di sogno, nel mondo primitivo sono estremamente labili o inesistenti. Dunque la mentalità primitiva, più che rappresentare l'oggetto, lo vive e ne è posseduta. Parimenti la personalità è rappresentata come energia, qualitativamente identica a quella che promana dagli animali, dalle piante e dalle cose, e i suoi limiti, nella mentalità collettiva, sono labili, tanto che l'identità personale non è incompatibile con la dualità o la pluralità delle persone. Spesso le esperienze di compartecipazione mistica del primitivo, larga-

mente documentate da Lévy-Bruhl, si riflettono nei miti. Nelle rappresentazioni collettive dei primitivi, che fanno da sfondo all'esperienza reale, c'è fluidità anche tra il piano 'sacro' e il piano 'profano'. La sovrapposizione dei due piani rappresenta la norma. Non solo: il piano sovrumano finisce per calamitare interamente l'anima e la mente degli uomini. Le forze soprannaturali cingono in un perenne stato d'assedio l'esistenza umana e ciò fa in modo che la religiosità dei primitivi sia di stampo totalmente mistico, mentre le operazioni magiche hanno lo scopo di mediare la sfera delle potenze occulte.

Tale premessa – che pare deviare dalla nostra precipua ricerca – verte tuttavia ad inquadrare un riferimento transdisciplinare in grado di porre, partendo dai presupposti generali del "prelogismo", la questione temporale peculiare del testo autobiografico di Aldo Rossi.

La vita, ovvero la sua ricapitolazione, per Lévy-Bruhl, ma si potrebbe dire certamente per Rossi, diviene una narrazione continua con ellissi, lacune, iterazioni che può essere letta da sinistra a destra o da destra a sinistra, dall'alto in basso o dal basso in alto indifferentemente.

Come nella teoria formulata da Lévy-Bruhl la mentalità primitiva "sente" ciò che lo circonda come attraversato da una forza numinosa fluida, fisica e psichica, così Rossi "sente" la dimensione temporale parimenti come costituita da una forza numinosa, fluida, discontinua, fisica e, al tempo stesso, psichica. Rossi dunque, non rappresenta il tempo, lo vive e ne è posseduto: il tempo è dentro di lui e simulta-

neamente o alternativamente fuori di lui.

In questo contesto la scrittura autobiografica di Rossi sembra accogliere, assecondandola, la confusione con la quale i ricordi sono stati raccolti, registrandoli secondo l'ordine che la memoria conferisce loro nella distillazione mentale o semplicemente secondo l'ordine cronologico del loro accadere: le categorie del 'prima' e del 'dopo' cedono il passo ad una gerarchia che di volta in volta rifonda se stessa trovando nella sincope, nell'intermittenza, nell'anarchia di un tempo bi-direzionale le figure più prossime alla propria intima costituzione. La scrittura di Rossi – proprio perché programmaticamente 'scientifica' – istituisce un nuovo ordine temporale.

La confusione in Rossi riflette il fondersi degli elementi-ricordo in un'immagine composita che è il risultato di una fusione. Egli è consapevole che una medesima linfa pervade tutti i ricordi che si accinge ad 'ordinare': tutti hanno un comune denominatore. Le differenze si sono attenuate, come sbiadite; il colpo d'occhio prevale sulla distinzione dei singoli episodi. La scrittura di Rossi scivola fuori dalle categorie condizionate dal tempo ordinario: passato e presente, prima e ora.

Per Rossi la sola ripetizione – ripetizione che il testo renderà possibile per un numero indefinito di volte – attribuisce singolarità all'evento. Come Gilles Deleuze sa che le «cose» possono durare solo come 'singolarità': più frequente è la ripetizione, più il fenomeno-ricordo che si ripete diventa singolare, perché solo ciò che è singolare celebra se stesso ripe-

tendosi all'infinito. Rossi comprende che «elevando all'ennesima potenza la prima volta» la ripetizione diventa glorificazione³. Sarà la forma dell'autobiografia che, commemorandone l'originalità, esalterà l'evento-ricordo nella ripetizione; in ciò essa differisce nettamente dalla riproduzione biografica, nella quale ciascuna ripetizione è solo un'eco più debole, una copia più sbiadita, dotata di sempre minore potenza rispetto all'originale. Secondo Deleuze, paradossalmente, la ripetizione afferma l'originalità e l'unicità di ciò che si ripete.

Rossi sembra condividere il pensiero che Kierkegaard esprime nel saggio intitolato *Ripetizione*: «La speranza è una donzella leggiadra che sguscia via tra le dita; il ricordo una donna anziana, bella sì, ma mai soddisfacente alla bisogna; la ripetizione è una compagna amata di cui non ci si stanca mai, siccome è solo il nuovo ad annoiare. Il vecchio non annoia mai, e la presenza sua rende felici [...] la vita è una ripetizione e [...] in ciò sta la bellezza della vita»⁴.

Rossi sa bene che la ripetizione allude alla duratura stabilità del tempo cosmico. Prosegue Kierkegaard: «Il mondo sussiste, e sussiste in quanto è una ripetizione»⁵.

Rossi si dedica deliberatamente ed in piena coscienza a raccogliere, ad inventariare e a «passare in rassegna la vita», la propria vita, secondo una

prospettiva di recupero non già dal passato, bensì del passato: un lavoro di ricerca, la «recherche du temps perdu», come ha intitolato Proust il suo capolavoro, quello squisito trattato sulla memoria. Perché il tempo passato non sia tempo perduto gli si deve conferire presenza. «Memoria e specifico come caratteristiche per riconoscere se stesso e ciò che è estraneo mi sembravano le più chiare condizioni e spiegazioni della realtà. Non esiste uno specifico senza memoria, e una memoria che non provenga da un momento specifico; e solo questa unione permette la conoscenza della propria individualità e del contrario (self e non-self)»⁶.

Rossi vuole capire se stesso, il proprio carattere; è proprio il suo carattere che esige di capirsi, di accrescere la propria capacità introspettiva e la propria intelligenza.

«Può sembrare strano che Planck e Dante associno la loro ricerca scientifica e autobiografica con la morte; una morte che è in qualche modo continuazione di energia. In realtà, in ogni artista o tecnico, il principio della continuazione dell'energia si mescola con la ricerca della felicità e della morte»⁷. *L'incipit* escatologico dell'autobiografia rossiana allude al pensiero di Freud nell'esatta circolarità dell'impianto dantesco e nell'altrettanta esatta circolarità dell'enunciazione del principio di conservazione dell'energia: è stato Freud infatti a collegare la ripetizione con la morte. Per Freud il desiderio di ripeti-

³ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

⁴ Søren Kierkegaard, *La Ripetizione*, Editore Rizzoli, Milano 1996.

⁵ *Ibid.*

⁶ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 88.

⁷ *Ivi*, p. 8.

zione è un istinto radicato nella biologia. Scopo primario di questo istinto sarebbe quello di riportare in atto uno stato antecedente, sicché la storia ripetuta rappresenta un pezzo del passato (benché mascherato) e, alleviando la rimozione, riduce l'angoscia e la tensione. Ebbene, si chiede la teoria freudiana, qual è lo stato più antecedente possibile al quale l'istinto, attraverso la ripetizione, desidera ritornare? Lo stato pre-vitale, inorganico della pura entropia, uno stato di non-essere nel quale non esistono tensioni di alcun genere: in altre parole, la Morte.

Il tema della morte introduce in Rossi il tema della circolarità che rimanda ulteriormente al senso della continuità nella trasformazione ovvero, per inverso, alla trasformazione nella continuità. «[...] la descrizione e il rilievo delle forme antiche permettevano una continuità altrimenti irripetibile, permettevano anche una trasformazione, una volta che la vita fosse fermata in forme precise»⁸. L'atteggiamento di Rossi sembra alludere alla riflessione sul tempo – ed in senso lato – al pensiero sulla vita e sulle cose espresso da Eliot nei *Quattro Quartetti*: «Il tempo presente e il tempo passato / sono forse presenti nel tempo futuro, / e il futuro è racchiuso nel passato. / Se tutto il tempo è presente in eterno / il tempo non può essere redento. / Ciò che poteva essere stato è un'astrazione / che rimane perpetua possibilità / solo in un mondo di speculazione. / Ciò che poteva essere stato e ciò che è stato / tendono ad un fine che è sempre presente, [...]»⁹.

⁸ Ivi, p. 9.

⁹ Thomas Stearns Eliot, *Quattro Quartetti*, traduzione di Roberto Sanesi, Book Editore, Bologna 2002, I, 1, p. 25.

La storia autobiografica di Aldo Rossi coincide con la descrizione delle «cose» e con la descrizione di se stesso attraverso le «cose» nell'esatta corrispondenza con il mestiere o con l'arte. Egli sembra far coincidere l'universo delle «cose» fatte dall'uomo con la storia personale o artistica, con la conseguente immediata necessità di formulare una nuova linea di interpretazione: il flusso delle cose non ha mai conosciuto un arresto totale; tutto ciò che esiste oggi è una replica o una variante di qualcosa che esisteva qualche tempo fa e così via, senza interruzione, sino ai primi albori della vita umana. Tuttavia Rossi deve operare precise suddivisioni all'interno della concatenazione ininterrotta nel tempo - del suo tempo - anche se limitata da un inizio e da una fine presente della propria esistenza in essere. In quanto 'storico' di sé e della propria vita – in quanto auto-biografo – ha il privilegio di poter decidere se e come operare il taglio in un certo punto piuttosto che in un altro, senza dover giustificare la propria scelta. La sua storia è infatti in questo senso una materia assolutamente duttile ed estremamente elastica: un buon narratore può scegliere qualsiasi momento come inizio di una certa sequenza di eventi. Tuttavia Rossi è consapevole che, al di là della semplice narrazione, sorge il problema di identificare nella storia – la propria storia personale – quelle sfaldature ove un taglio netto permetta la separazione di eventi di natura diversa. Per far ciò non gli basterà a svolgere un inventario delle proprie «cose», ma dovrà invocare l'autorità della *Commedia* che Dante inizia intorno ai trent'anni. «A trent'anni si deve

compiere o iniziare qualcosa di definitivo e fare i conti con la propria formazione»¹⁰.

L'autorità del sommo poeta si esercita per Rossi non solo nell'indiscussa autorevolezza del testo, ma nell'ineluttabile volontà di intraprendere il viaggio mistico e di darne testimonianza attraverso una precisa geometria poetica e descrittiva. Al termine di riferimento dantesco – sul piano della poetica/poietica e di un certo esoterismo di Dante, prendendo a prestito la definizione da René Guénon¹¹ – corrisponde il termine di riferimento 'scientifico' – in questo caso nel vero senso della parola – di Max Planck con la sua *Autobiografia scientifica*¹². Di Planck Rossi riprende un elemento apparentemente marginale alla sua narrazione in cui il fisico tedesco «risale alle scoperte della fisica moderna ritrovando l'impressione che gli fece l'enunciazione del principio di conservazione dell'energia; [...]»¹³.

Ancora una volta è l'atto di una descrizione, ovvero dell'espressione di una volontà di descrivere, che intreccia il destino di Aldo Rossi con quello esistenzialmente drammatico di Max Planck: è la descrizione di una circolarità, quella della conservazione dell'energia, che avalla il discorso autobiografico di Rossi alla ricerca della felicità e della morte insieme.

«La decisione di dedicarmi alla scienza fu conseguenza diretta di una scoperta, che non ha mai

cessato di riempirmi di entusiasmo fin dalla prima giovinezza: le leggi del pensiero umano coincidono con le leggi che regolano le successioni delle impressioni che riceviamo dal mondo intorno a noi, sì che la logica pura può permetterci di penetrare nel meccanismo di quest'ultimo»¹⁴.

Tra Rossi e Planck – secondo le trame imperscrutabili di affinità elettive ed esoteriche convergenze esistenziali – si stabilisce una sorta di 'condivisione' a distanza che lega il pensiero e la speculazione dell'uno al pensiero e alla ricerca dell'altro: potremmo dire che Rossi come Planck o, per converso, che Planck come Rossi sono costantemente alla ricerca della propria dimensione 'spirituale' nell'ambito delle loro proprie esistenze dedicate, entrambe, alla 'disciplina' ed alla perseverante coerenza della teoria.

Per Rossi la rassegna della propria vita rappresenta un modo per trasformare gli eventi in esperienze, per condensarne l'emozione e raggrupparli in trame ricche di senso: «Sembra [...] / che la trama del passato sia un'altra, non sia più una mera sequenza [...]»¹⁵ ha scritto Eliot nei *Quattro quartetti*, che sono una meditazione sul tempo, la vecchiaia e la memoria¹⁶. E prosegue: «Ne abbiamo avuto l'esperienza, ma ci è sfuggito il significato, / e avvicinarsi al significato restituisce l'esperienza / in una forma

¹⁰ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 7.

¹¹ René Guénon, *L'esoterismo di Dante*, Adelphi, Milano 2001.

¹² Max Planck, *Autobiografia scientifica*, Einaudi, Torino 1956.

¹³ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 7.

¹⁴ Max Planck, *Autobiografia Scientifica*, Einaudi, Torino 1956, p. 11.

¹⁵ Thomas Stearns Eliot, *Quattro*, cit., III, 2, p. 52.

¹⁶ James Hillman, *La forza del carattere*, Adelphi Edizioni, Milano 2000.

diversa, al di là di ogni significato [...]»¹⁷.

Rossi recupera nella sua autobiografia – ma non solo in essa – il senso più antico della *memoria* consapevole che per almeno quindici secoli il termine latino *memoria* fu usato per indicare l'attività del riportare immagini alla mente: la psicologia della memoria, che ha inizio con Aristotele (*De Anima*), considerava questa facoltà assolutamente fondamentale per la mente. Scrive Keith Basso: «Il pensiero avviene in forma di “immagini” [...]»¹⁸.

Rossi sa bene – come diceva Aristotele - che se non si dispone di una collezione di immagini mentali da rammentare – l'immaginazione – non è neppure possibile il pensiero. Secondo questa tradizione psicologica, ciò che oggi chiamiamo convenzionalmente «memoria» è un immaginare connotato dal tempo. Inserendosi coscientemente in questo flusso di pensiero, che transita attraverso l'*ars memoriae* rinascimentale per giungere fino a noi, Rossi conferisce spessore al termine e lo assume al pari di un vero e proprio luogo, molto più di una rievocazione, di più perfino di una produzione e di una elaborazione affettiva di immagini.

Rossi conosce e 'possiede' la rara virtù dell'arte della memoria. Dall'espressione della retorica classica fino alle sue più mature declinazioni rinascimentali, egli sa che la 'memoria' – intesa come esercizio

intellettuale - ha da sempre mostrato uno stretto e contingente rapporto con la forma architettonica. La costituzione 'artificiale' della memoria si accompagna infatti, nei cosiddetti 'teatri della memoria', ad un vero e proprio apparato architettonico poiché il suo 'funzionamento', quello della cosiddetta memoria artificiale, si svolge attraverso la costituzione e la definizione di una struttura di *loci* in grado, per le sue peculiari caratteristiche architettoniche, di ospitare le *imagines* sulle quali si fisserà il ricordo e attraverso le quali lo stesso sarà restituito nel momento del bisogno.

Pensiamo ad alcune di queste architetture per la memoria - vere e proprie 'macchine' architettoniche – ad esempio quella immaginata da Giovanni Fontana, il quale attorno al 1420-1440 compone un trattato dal titolo, *Secretum de Thesauro Experimentorum Ymaginationis Hominum*¹⁹, ovvero quella che Giulio Camillo o Giulio Camillo Delmino, per dargli il suo nome completo, realizzò a Venezia probabilmente nel corso del quarto e quinto decennio del XVI secolo la cui copia – forse un modello in scala ridotta – fu dedicata espressamente al re di Francia Francesco I che sovvenzionò l'impresa della sua impegnativa realizzazione, ovvero ancora il Teatro di memoria dell'inglese Robert Fludd, riflesso – distorto dagli specchi della memoria magica – del Globe Theatre di William Shakespeare – e che concludeva la serie dei sistemi di memoria del

¹⁷ Thomas Stearns Eliot, *Quattro*, cit., III, 2, p. 53.

¹⁸ Keith H. Basso, *Wisdom sits in places: landscape and language among the western Apaches*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1996, p. 79.

¹⁹ Eugenio Battisti, G. Saccaro Battisti, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Arcadia, Milano 1984.

Rinascimento²⁰.

La forma dell'estate, la forma del tempo / Sono concetti che da sempre mi hanno molto colpito ed esse sono particolarmente legate all'arte della memoria come ne parla Frances A. Yates nel suo libro 'The Art of Memory, Mnemósyne, per i greci era la madre delle muse. In questo libro si parla del teatro della Memoria di R e della Ars Memoriae di Robert Fludd come del Globe Theatre e del Teatro di Giulio Camillo. [...] in realtà il teatro di legno di Camillo è difficile da capire nonostante tutte le argomentazioni della Yates anche perché, come essa dice, è come svanito. Probabilmente si trattava di un modello a grande scala.

Penso che l'anno scorso o prima sia stata singolare l'idea di costruire il modello del 'teatrino scientifico' e di come le stesse argomentazioni di 'scientifico, fossero e sono piuttosto ermetiche e come esso sia da molti oggi quasi confuso con il teatro del globo che sento chiamare il teatrino veneziano²¹.

Lo spazio fisico-logico della memoria e dei meccanismi analogici che sovrintendono alla sua produzione si concretizza in architetture caratterizzate da un apparato distributivo rigidamente gerarchizzato, che serve una serie di luoghi suddivisi in segmenti discreti e regolari.

La costruzione del teatro mnemonico prevede un percorso distributivo le cui caratteristiche salienti dovranno essere la continuità e gli intervalli regolari, magari scanditi da colonnati; per ovviare ad una pernicioso uniformità potranno essere impiegate edicole contenenti le *imagines agentes*. Veri e pro-

pri catalizzatori e ricettori della memoria artificiale, le *imagines* dovranno presentare caratteristiche peculiari, dovranno essere «forti, distinte, anche ridicole, sempre attive»²². Le *imagines* 'recitano' al pari di veri e propri personaggi teatrali su di un palcoscenico, pronti ad interpretare questo o quel concetto che necessita di essere ricordato.

Ho sempre affermato che i luoghi sono più forti delle persone, la scena fissa è più forte della vicenda. Questa è la base teorica non della mia architettura ma dell'architettura; in sostanza è una possibilità di vivere. Paragonavo tutto questo al teatro e le persone sono come gli attori quando sono accese le luci del teatro, vi coinvolgono in una vicenda a cui potreste essere estranei e in cui alla fine sarete sempre estranei. Le luci della ribalta, la musica non sono diverse da un temporale d'estate, da una conversazione, da un volto.

Ma spesso il teatro è spento e le città, come grandi teatri, vuote. È anche commovente che uno viva una sua piccola parte; alla fine l'attore mediocre o l'attrice sublime non potranno cambiare il corso degli eventi.

Nei miei progetti ho sempre pensato a queste cose e proprio costruttivamente alla contrapposizione tra ciò che è labile e ciò che è forte²³.

Nell'ambito di questa metafora possiamo ricondurre l'assunzione, da parte di Aldo Rossi, delle 'macchine' della memoria – macchine eminentemente architettoniche – a quella volontà di organizzare il proprio pensiero teorico e, di conseguenza, la propria prassi progettuale secondo le modalità di un 'sistema' univoco, coerente, trasmissibile e, pertan-

²⁰ Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Giulio Einaudi, Torino 1972.

²¹ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999, 29, Architettura – Grecia, 25 agosto 1980 / marzo 1981.

²² Eugenio Battisti, *Schemi geometrici, artifici retorici, oggetti di meraviglia nel trattato quattrocentesco sulla memoria di Giovanni Fontana*, in AA.VV., *La cultura della memoria*, a cura di L. Bulzoni e P. Corsi, Il Mulino, Bologna 1992.

²³ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 72.

to, condivisibile.

La scrittura di Rossi assume, in questo contesto, la sostanza del progetto. Il segno grafico e la grafia assumono significati mutuabili: il di-segno si arricchisce del segno e quest'ultimo si struttura secondo le regole del primo.

Possiamo ricondurre il duplice dispositivo, quello dei *loci* e della loro reciproca organizzazione architettonica e quello delle *images agentes*, nell'alveo del sistema grafico della rappresentazione architettonica: è possibile attribuire al primo una dimensione prevalentemente planare, propria degli schemi distributivi planimetrici, mentre al secondo quella degli alzati e, peculiarmente, delle sezioni, così care a Rossi, dove dovranno essere 'visibili' le nicchie, le edicole o le scene teatrali nelle quali le *images* possano agire la loro 'parte'.

L'architettura di Rossi, prefigurata graficamente eminentemente tramite una rappresentazione che affida alla pianta, all'alzato e alla sezione la massima eloquenza, può quindi definirsi come vera e propria generatrice di «macchine della memoria»²⁴. Sappiamo per altro che alla 'scrittura' del progetto rossiano possiamo ricondurre la scrittura rossiana *tout court* per esplicita e reiterata ammissione dello stesso Rossi: «La difficoltà della parola spesso produce una inesauribile continuità verbale come Amleto o Mercuzio. «You are speaking of nothing» è un

modo di parlare di niente e di tutto, qualcosa simile alla grafomania. Questo lo ritrovo in molti disegni, in un tipo di disegno dove la linea non è più linea ma scrittura. Questa grafia sta quindi a metà tra il disegno e la scrittura; [...] Sono dei disegni scritti, mi affascinavano Giacometti e i manieristi del '500»²⁵.

Ma Rossi scrive anche che: «[...] per un periodo ne sono stato affascinato anche se nel contempo mi dava un particolare disagio»²⁶.

Per superare questo disagio e cedere completamente al fascino della parola-segno Rossi troverebbe in Raymond Roussel un diretto antecedente in cui le tecniche dell'arte della memoria sono state sperimentate nell'ambito di un sistema compositivo – per Roussel si tratta della composizione letteraria – che individua nel tema della 'memoria' disciplinare uno dei suoi nodi peculiari e problematici. L'interesse di Rossi per l'opera di Roussel – che non è già interesse extradisciplinare quanto intradisciplinare – non può essere ricondotto ad una suggestione personale ancorché letteraria, ma sarebbe parte integrante di un impegno teorico che ne proclama l'assoluta necessità.

Il rapporto Rossi-Roussel testimonia ancora una volta di quella volontà di conoscenza onnivora, di quella necessità di incursioni trasversali che caratterizzano l'esistenza di Aldo Rossi e la sua personalità. Tutto ciò appartiene ad una dimensione atemporale in cui Rossi concretizza quella collaborazione a distanza che, oltrepassando i confini disciplinari

²⁴ Riccardo Palma, «Come ho fatto alcuni miei progetti»: letteratura combinatoria e arte della memoria nell'opera di Aldo Rossi, in *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, a cura di Riccardo Palma e Carlo Rovagnati, UTET, Torino 2004.

²⁵ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 61.

²⁶ *Ibid.*

d'ambito, appartiene da sempre alla riflessione teorica dell'architetto sul suo fare, su quel senso poetico del 'fare' e del 'produrre' che nasce da una volontà assoluta, da quella matrice etimologica ed archetipica, insieme, di *poiéo* 'io faccio'.

Non meno della concezione elaborata della «città per parti», espressa compiutamente ne *L'architettura della città*, le opere e i progetti che appartengono alla sua prima maturità ambiscono ad esprimere i fondamenti logico-scientifici, come proprio Rossi è solito dire, di un 'fare' progettuale che si traduce «essenzialmente dal punto di vista tecnico in un collage di elementi già definiti la cui unione dà luogo a una nuova unità [dove] la logica del sistema ordina il casuale»²⁷. Non è possibile non rilevare come questa conclusione tradisca evidenti analogie con i procedimenti compositivi messi a punto da Raymond Roussel, esattamente come lo scrittore francese li espone in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, ma non solo. Il passo in cui Roussel illustra i suoi «procedimenti» in quanto finalizzati a «far sorgere una specie di equazione di fatti (secondo un'espressione usata da Robert de Montesquiou in uno studio sui miei libri) che si trattava di risolvere logicamente»²⁸ viene più e più volte rielaborato e sussunto.

Nel quaderno azzurro 25 (Architettura, 18 giugno 1979 / 28 ottobre 1979) Rossi annota: «Così l'ar-

chitettura usa dei solidi geometrici, dai mattoni ai pannelli, dalle colonne ai pilastri e delle superfici. Ma queste sono una combinazione di geometria e storia e da qui gli elementi di progresso, magari scarsi e frammentari, e il significato sempre nuovo che essa può assumere». Il passo citato è solo uno dei tanti ne *I quaderni azzurri* che offrono una chiara ed esplicita definizione del metodo progettuale mutuato dal sistema compositivo di Roussel.

In tal modo Rossi chiarisce il significato che attribuisce all'idea stessa di composizione architettonica, facendo proprio l'invito di Juan Gris, «bisogna essere inesatti ma precisi» e a partire dall'«osservazione. Basta guardare le cose, quello che ci circonda - e guardare attentamente. Questa osservazione è l'unica invenzione [...] la mela di Newton come scuola per l'architettura»²⁹.

In virtù di un tale procedimento compositivo i suoi primi progetti, «essenziali montaggi di semplici figure geometriche, posseggono il fascino di una ricercata inattualità»³⁰.

«[...] affidarsi al "segno", alla "dote", alla "qualità personale" per fare dell'architettura o insegnarla non ha senso»³¹ annota Aldo Rossi nel 1969 mentre è impegnato a progettare il complesso residenziale al quartiere Gallaratese di Milano.

Successivamente, nell'*Autobiografia scientifica*, scrive laconicamente:

²⁹ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 16, Architettura, 25 novembre 1973 / 20 maggio 1974.

³⁰ Francesco Dal Co, *Il teatro della vita. Introduzione ai quaderni azzurri*, in Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., p. XI.

³¹ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 3, Architettura, 5 dicembre 1969.

²⁷ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 2, Architettura, 26 novembre 1968.

²⁸ Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (trad. it. in Raymond Roussel, *Locus solus*, Torino 1975), p. 276.

L'architettura per essere grande deve venire dimenticata o porre solo un'immagine di riferimento che si confonde con i ricordi.

Così era ogni teatro fermo alla descrizione di Raymond Roussel che aveva spezzato ogni immagine riferendosi ad un teatro che c'era da sempre, che sorgeva in un luogo come dovunque ma dove il distintivo maggiore era la scrittura TEATRO. La scrittura era l'emblema e il suggello finale e come ogni teatro si calava nella situazione. Come i disegni dei bambini dove la scrittura TETARO, MUNICIPIO, CASA, SCUOLA è la definizione e il rimando all'edificio autentico che non può essere disegnato. Essa rimanda all'esperienza di ognuno. L'architettura deve caratterizzarsi poco, quel tanto che serva alla fantasia o all'azione: persino gli squallidi funzionalisti avevano capito parte di questo³².

La costante e reiterata presenza di riferimenti a Roussel nei testi di Aldo Rossi è nota; da più autori il binomio Rossi-Roussel è evocato come un conclamato caso di affezione extradisciplinare o, come meglio vogliamo intendere, intradisciplinare.

L'influenza di Roussel sull'architetto milanese si esercita secondo le linee di un duplice principio di osmosi: da una parte Roussel assume una dimensione ideale o, per converso, estremamente concreta, idealità e concretezza coesistono nel pensiero di Rossi senza contraddizione alcuna, dall'altra, ne *I quaderni azzurri*, l'opera che con alterne vicende e con una continuità affatto regolare l'autore compila per quasi tutta la sua carriera di architetto, Roussel diviene un termine di riferimento centrale da un punto di vista teorico. I quaderni che Rossi compila nel corso del 1968 contengono la reiterata espressione della volontà di lavorare ad una «teoria

della progettazione». Nello stesso periodo e negli stessi 'frammenti' Roussel viene citato più volte individuando nel suo pensiero e nella sua opera un imprescindibile precedente, non solo dal punto di vista metodologico dell'autoriflessione che l'autore francese esercita sulla propria opera, nelle pagine di *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, significato che risulta particolarmente interessante per Rossi che si apprestava ad esercitare lo stesso compito su di sé, ma importante anche per gli aspetti peculiari della «macchina» compositiva rousseliana. Nel quaderno 10, del 1972, Rossi scrive: «[...] l'unica possibilità di portare avanti questo discorso sulla progettazione è quella di riprendere sistematicamente le note *Elementi di architettura analitica contenute nel Quaderno 7*»³³. I quaderni di questi anni intrecciano spesso il piano della prosa intimistica, più propriamente autobiografica, con una quasi sistematica speculazione di Rossi in vista di una riflessione teorica e tecnica sulla progettazione.

Per Rossi il rapporto tra architettura e testo letterario, tra il sistema dei codici della rappresentazione architettonica e il linguaggio scritto, non può essere considerato alla stregua di un rapporto generico di qualsiasi natura, estensibile ed applicabile per semplice analogia anche alle altre arti. In Rossi è la peculiare condizione del 'testo' che mostra un legame strutturale e a volte strutturante con l'essenza architettonica. Nell'*Autobiografia scientifica* scrive:

³² Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 63.

³³ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 10, Architettura, 21 novembre 1971 / 13 febbraio 1972.

«Nell'interesse per gli oggetti devo ammettere che mi è sempre successo di confondere la cosa stessa con la parola: per una forma di ignoranza o pregiudizio o anche per la sospensione che tutto questo poteva dare al senso di una affermazione o di un disegno»³⁴.

Dal punto di vista del controllo e della gestione della razionalità del progetto architettonico è la sua possibile descrivibilità testuale ovvero letterale a renderla possibile e attuabile. «Poiché la lingua che permette di organizzare le parole è storicamente reale e razionale, l'opera che non corrisponde agli schemi logici della lingua non è descrivibile e non è razionale»³⁵. Il meccanismo della 'nominazione' diviene perciò logico e analogico dell'architettura: l'architettura di Aldo Rossi. Solo quando una 'figura' può essere nominata dalla lingua per assumere un significato generale e divenire dunque «parola» capace di riassumere e significare, ad un tempo, tutti gli oggetti della sua categoria, solamente allora essa può dirsi 'compiuta'. Solo quando la colonna è, ad un tempo, se stessa e paradigma di tutte le possibili colonne insieme e contemporaneamente nessuna di esse in particolare, solo allora, nell'esatta coincidenza tra architettura e parola, la figura può rivestire il ruolo di «macchina della memoria».

«L'architettura - per Rossi - deve essere poco caratterizzata»³⁶ per poter agire fino in fondo l'immaginazione che da essa promana. Perdendo i propri

caratteri personalistici ed, insieme, espressionistici anela alla capacità evocativa della parola.

In questo libro sono raccolte alcune mie architetture. Ho sempre affermato la necessità di spiegare la propria opera secondo il modello di Raymond Roussel: Come ho scritto alcuni miei libri. Il modello di Roussel mi ha interessato per il meccanismo stesso della sua opera. Ogni proposizione è presentata come descrizione di una situazione apparentemente incomprensibile che viene spiegata successivamente. Ogni libro si divide così in due parti / ma la seconda spiega solo il meccanismo che ha condotto ai risultati della prima. L'opera risulta quindi logica 'in sé, e conseguente 'in sé,. Questo procedimento è importante nell'arte e nell'architettura. Ho cercato così di costruire un'architettura libera dal tempo, dalle condizioni, dai sentimenti. [...] Ma ogni costruzione rigorosa ha in sé una forma di terrorismo.

Noi possiamo spiegare come abbiamo fatto una cosa, non perché l'abbiamo fatta. Ma il come è abbastanza ampio / esso si riferisce solo a un sistema di convenzioni più o meno rigide ma ad una serie di esperienze che creano quelle convenzioni³⁷.

E ancora:

7-14 marzo San Sebastian

Possibilità della descrizione 'diretta, dei progetti e interesse per il sovrapporsi dei concetti e delle immagini. Ripercorrendo i progetti si costituisce una ricerca continua anche nel filo della propria esperienza. Ma più che nel senso di una ricerca proustiana del tempo e del senso del tempo mi interessa la sovrapposizione di Roussel prima descrizione degli elementi che automaticamente mette in luce o aumenta l'aspetto fantastico e poi spiegazione razionale dell'immagine / dove i due aspetti ragione / fantasia si confondono³⁸.

Sono evidenti e quasi ossessive la reiterazione e

³⁴ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 13.

³⁵ Ivi, p. 85.

³⁶ Ivi, p. 83.

³⁷ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 14, Architettura - arch. analitica - città analoga, 5 novembre 1972 / 31 dicembre 1972.

³⁸ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 29, Architettura - Grecia, 25 agosto 1980 / marzo 1981.

l'esercizio del pensiero e della scrittura di Rossi attorno alla teoria di Rousset; probabilmente è molto di più della semplice adesione ed assunzione di un portato teorico. Nel caso di Rossi e Rousset la contaminazione costituisce un precedente di assoluta aderenza tra due ambiti di pensiero e disciplinari a volte così fundamentalmente divergenti ed estranei l'uno all'altro. Ma seguiamo ancora l'autore:

I quadri di Angelo Morbelli che descrivono il dolore dei vecchi nell'ospizio milanese potrebbero essere ripetuti senza le figure dei vecchi. Le forme e gli oggetti dell'arch. collettiva (cameroni, corridoi, cortili) hanno già in sé, per sempre, questa esperienza. [...] L'esperienza che dà un senso alle forme geometriche avviene piuttosto nella memoria. Essa è a metà strada tra memoria personale e collettiva. Il rapporto tra la precisazione e la memoria pongono l'architettura tra ingegneria e archeologia.

Il mio interesse per l'archeologia è sempre stato più forte dell'interesse per la storia. L'archeologia presenta sempre una ricostruzione nel senso che ci spinge ad una ricostruzione. Questo processo è tipico dell'architettura. Di fronte ad una serie di elementi archeologici il disegno della ricomposizione è opera di invenzione che utilizza un materiale. Naturalmente questo materiale è straordinario, esso stesso è memoria e possiede una bellezza in sé³⁹.

Ma ritorniamo al tema della presente trattazione ovvero alla considerazione dell'*Autobiografia scientifica* come una vera e propria «macchina della memoria», un 'congegno', un 'apparecchio' il cui funzionamento intrinseco sia quello di recuperare, attraverso le immagini-ricordo, significati, luoghi, oggetti, pensieri, in altre parole le «cose» della vita

dell'autore che diviene paradigmatica.

Il riferimento, ancora una volta è lo studio fondamentale della Yates sulla memoria e, attraverso la sua sollecitazione, alcuni riferimenti imprescindibili di Quintiliano. Scrive Rossi:

Natale 80 / Milano

Ricordi / incontri ecc.

Finalmente ritrovata la citazione di Quintiliano con cui volevo finire o iniziare l'autobiografia scientifica. Nella raccolta Zanichelli regalata a Fausto. Le 'Istituzioni oratorie, era o erano uno dei libri più belli che ricordavo per la loro costruzione / devo dire px la loro architettura. [...] Il regalo a F. delle Istituzioni oratorie è stato per me l'occasione di rileggerle con una passione per la lettura e lo studio che da tempo mi erano sconosciuti. Soprattutto questi libri VIII e IX che sono considerati i più aridi⁴⁰.

Anche se i riferimenti a cui Rossi allude, trascrivendoli e disquisendone approfonditamente nel prosieguo delle note del medesimo quaderno, riguardano «in particolare [...] il passo o definizione della iperbole [...] libro VIII. 67»⁴¹, vogliamo pensare e credere che Rossi abbia rivisto – parallelamente alla lettura del testo della Yates – i passi fondamentali di Quintiliano sulla memoria.

Egli dedusse che persone desiderose di addestrare questa facoltà [la memoria] devono scegliere alcune immagini e formarsi immagini mentali delle cose che desiderano ricordare, e collocare quelle immagini in quei luoghi, in modo che l'ordine dei luoghi garantisca l'ordine delle cose, le immagini delle cose denotino le cose stesse, e noi possiamo utilizzare i luoghi e le immagini rispettivamente come la tavoletta cerata e

³⁹ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 14, Architettura – arch. analitica – città analoga, 5 novembre 1972 / 31 dicembre 1972.

⁴⁰ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 29, Architettura – Grecia, 25 agosto 1980 / marzo 1981.

⁴¹ *Ibid.*

le lettere scritte su di essa⁴².

È sorprendente la corrispondenza non solo concettuale, ma potremmo dire metaforica degli assunti rossiani col passo di Cicerone; potremmo quasi pensare ad una sorta di perifrasi concettuale operata da Rossi, il testo classico potrebbe essere letto come proprio del nostro autore sulla memoria, ma non solo, anche e soprattutto sul sistema della narrazione autobiografica, o ancora sul metodo progettuale paratattico e additivo delle sue architetture.

Si sa che nel corso di un banchetto offerto da un nobile abitante della regione della Tessaglia di nome Scopa, il poeta Simonide di Ceo cantò un poema in onore del suo ospite, che includeva un passo espressamente in lode di Castore e Polluce. Scopa – da parte sua – meschinamente disse al poeta che gli avrebbe accordato solo la metà della somma pattuita per il panegirico d'occasione: Simonide avrebbe dovuto farsi integrare il compenso dagli dei gemelli, ai quali aveva dedicato metà del poema. Di lì a poco il poeta fu avvisato che fuori dalla casa di Scopa lo attendevano due giovani. Si alzò dal banchetto, uscì, ma non trovò nessuno ad attenderlo. Durante la sua assenza il tetto della sala del banchetto crollò uccidendo sotto le rovine Scopa e tutti i suoi ospiti; i loro corpi erano resi irriconoscibili dalla drammatica occorrenza al punto che i congiunti, accorsi per piangerne la morte e dare loro sepoltura,

⁴² Cicerone, *De oratore* II, LXXXVI, 351-54. La citazione e ripresa da Frances A. Yates, *L'arte*, cit., p. 4.

non furono in grado di identificarli. Ma Simonide ricordava i posti a cui essi erano seduti a tavola e poté quindi indicare ai parenti quali fossero i corpi dei loro congiunti. Gli invisibili giovani alla cui misteriosa chiamata Simonide aveva riposto, Castore e Polluce, avevano pagato generosamente la loro parte del panegirico, facendo uscire per tempo, dalla sala del banchetto, il poeta, proprio prima del crollo fatale.

Proprio questa esperienza suggerì al poeta i principi dell'arte della memoria, di cui si dice che egli sia stato l'inventore; notando che aveva potuto identificare i corpi degli ospiti mediante il ricordo dei posti a cui erano stati seduti. Simonide si rese conto che una disposizione ordinata è essenziale per una buona memoria.

Questo racconto, che Rossi conosce sicuramente dal testo della Yates, che lo riporta in apertura del primo capitolo del proprio libro sulla memoria, singolarmente – notiamo – identifica il momento in cui in Simonide di Ceo sorge l'idea, il principio dell'arte della memoria. Si tratta di quel momento germinale in cui tutti gli elementi suscettibili di possibili sviluppi sono potenzialmente compresenti, ancorché non del tutto manifesti o espressi. Singolarmente ancora una volta - notiamo – che il principio che determina la continuità della memoria è legato alla morte: la morte di Scopa e dei suoi ospiti innesca il meccanismo dell'apparecchio della memoria.

Ci chiediamo se alcuni di questi termini in gioco possano essere ricondotti ai medesimi ed analoghi

termini che compaiono nell'autobiografia rossiana? La continuità: si tratta, forse, della medesima 'sostanza' riferita all'enunciazione del principio di conservazione dell'energia che Rossi introduce con Planck già alle prime battute dell'*Autobiografia scientifica*?

La memoria, per sua intrinseca natura, istituisce una continuità che è circolarità, ovvero linearità biunivoca; al pari dell'energia potenziale, di cui parla Planck, è perpetuabile nel tempo. «[...] il lavoro spesso non va perduto, rimane immagazzinato per molti anni, latente nel blocco di pietra, finché un giorno può capitare che il blocco si stacchi e cada sulla testa di un passante uccidendolo»⁴³.

La memoria stessa può essere recuperata, perduta e nuovamente recuperata, anche se con minore nitore, un numero indefinito di volte.

La morte: abbiamo già osservato come l'apertura dell'autobiografia di Aldo Rossi sia pervasa – fin dalle primissime battute – da un profondo senso escatologico dell'esistenza, un senso che è affidato alla fatalità del vivere, «[...] può capitare che il blocco si stacchi e cada sulla testa di un passante uccidendolo»⁴⁴. La stessa fatalità salva la vita di Simonide, ma noi sappiamo – e Rossi con noi – che il fato non è affatto quella forza imperscrutabile che gli antichi sentivano aleggiare sopra la propria terrena e fragile esistenza. Il fato è l'esistenza e Rossi

lo esprime laconicamente, ma con assoluta precisione: «[...] una morte che è in qualche modo continuazione di energia»⁴⁵.

La morte non è pertanto una interruzione, ma assoluta continuità.

L'apparecchio della memoria: vogliamo porre l'accento – con Rossi – sull'uso che lo stesso fa del termine 'apparecchio' in un contesto assolutamente complesso di rimandi, di cui il primo, lo abbiamo già detto, è Raymond Roussel.

Nell'interesse per gli oggetti devo ammettere che mi è sempre successo di confondere la cosa stessa con la parola: per una forma di ignoranza o di pregiudizio o anche per la sospensione che tutto questo poteva dare al senso di un'affermazione o di un disegno. Per esempio il termine *apparecchio* è sempre stato da me concepito in modo almeno singolare ed è legato alla lettura della prima giovinezza del volume di Alfonso dei Liguori intitolato appunto *Apparecchio alla morte*, e persino al suo possesso, con questo strano libro che conservo ancora, mi sembrava esso stesso un apparecchio anche per il suo formato piuttosto piccolo e molto alto; mi sembrava che si potesse anche non leggerlo, perché bastava possederlo in quanto strumento. Ma il legame tra l'apparecchio e la morte tornava anche nelle frasi come quella quotidiana di apparecchiare una tavola, di preparare, di disporre. Da qui col tempo ho riguardato l'architettura come lo strumento che permette lo svolgersi di una cosa⁴⁶.

Ancora una volta il riferimento diretto è il tema della morte, riferimento che pur mediato da un testo canonico come quello di Alfonso dei Liguori, *Apparecchio alla morte*, viene ricondotto da Rossi nell'ambito di

⁴³ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., pp. 7-8.

⁴⁴ *Ivi*, p. 8.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ivi*, p. 13.

una quotidianità in cui vita e morte determinano una assoluta continuità consustanziale: la morte è parte della vita e la vita stessa è, nella continuità di cui abbiamo detto, sostanza della morte. Il gesto quotidiano, reiterato identicamente a se stesso, dell'apparecchiare la tavola unisce la ritualità dell'atto alla ritualità del testo legandosi ancora una volta al racconto di Simonide di Ceo: il banchetto presuppone una tavola apparecchiata ed ancora una volta la circolarità dei rimandi è chiusa.

Potrà sembrare capziosa una ricostruzione – per quanto ipotetica – di una possibile trama di rimandi e significati come quella tentata. Tuttavia le coincidenze sembrano troppe e tali perché possano essere frutto di una semplice e cabalistica *roulette* delle occorrenze. Rossi si dimostra più volte fin troppo consapevole delle più sottili implicazioni del suo discorso autobiografico, ogni accenno, ogni riferimento, ogni richiamo si iscrive in un quadro compositivo che mutua nella scrittura – come già abbiamo rilevato – il sistema rigoroso e razionale della sua teoria architettonica.

Non c'è casualità nell'*Autobiografia scientifica* e quando anche il rigore della scrittura cede il passo ad un «disordine discreto» ciò è frutto di un'azione pensata e coerente, non già di un gesto estemporaneo privo di un proprio intrinseco rigore.

È questo un tema che mi ha sempre appassionato anche se ora mi sembra di trovare altri gradi di libertà: una libertà che però mi stacca completamente da quella dei miei contemporanei perché la massima libertà mi porta a continuare ad amare l'ordine, o un disordine discreto e sempre motivato⁴⁷.

Riprendiamo il percorso là dove lo avevamo interrotto per una breve variazione sul tema, necessaria tuttavia al procedere della nostra riflessione.

Rileggiamo la Yates con gli occhi penetranti di Aldo Rossi alla ricerca di quelle assonanze, di quelle consonanze che possono aver configurato l'*Autobiografia scientifica* come una plausibile allegoria letteraria di una macchina della memoria o, per rian- dare ai 'termini', di un apparecchio della memoria.

Il racconto di Simonide, vivace ed efficace nella sua elementare articolazione che potremmo definire quasi plautina, ci è riferito da Cicerone nel *De oratore*, dove tratta della memoria come di una delle cinque parti della retorica: il racconto introduce una breve descrizione della mnemonica per «luoghi» e «immagini» (*loci e imagines*), quale era praticata dai retori romani. Oltre a quella di Cicerone, altre due descrizioni della mnemonica classica, secondo lo studio della Yates, sono giunti sino a noi, l'una e l'altra ugualmente in trattati di retorica, nelle sezioni che discutono la memoria come parte della retorica: una negli anonimi *Ad Caium Herennium libri IV*, l'altra nella *Institutio oratoria* di Quintiliano. Non potrà sfuggire alla mente il ricordo di quella nota nel ventinovesimo quaderno in cui Rossi evoca la riscoperta del testo di Quintiliano.

Ma se con la Yates noi sappiamo che la memoria artificiale si basa fondamentalmente su «luoghi»

⁴⁷ Ivi, p. 79.

e «immagini», sappiamo anche che un *locus* è un posto – ovvero realtà fisica o semplicemente immaginata – facilmente afferrato dalla memoria, come una casa, un intercolumnio, un angolo, un arco, una nicchia, un’edicola, ecc. Sappiamo che le immagini sono forme, tratti caratteristici, simboli - «*formae*», «*notae*», «*simulacra*» - di ciò che desideriamo ricordare. «Per esempio, – le parole sono della Yates – se desideriamo ricordare il genere di un cavallo, di un leone, di un’aquila, dobbiamo collocare le loro immagini in loci definiti»⁴⁸.

Detto questo torniamo al testo di Rossi, prendiamolo ancora una volta in mano e sfogliamo ancora una volta le sue pagine: possiamo scorgervi la struttura di una macchina per la memoria? Possiamo individuare una struttura composta ed organizzata per *loci* ed *imagines*? Ancora, possiamo scorgere, al di là di quella che potremmo definire come cronologia ‘assente’, un piano preordinato nella stesura ovvero nella raccolta e nella ricomposizione delle «note» di Aldo Rossi?

Pensiamo di sì. Crediamo vieppiù che la medesima struttura di impaginato, organizzata per frequenti capoversi possa suggerire una partitura ‘architettonica’ dello scritto e del pensiero presentando, in serrata successione, quelle che potremmo individuare come le *imagines agentes* della scrittura autobiografica di Aldo Rossi.

Pensiamo che la struttura dell’impaginato – che non è appunto solo tipografica – risponda ad un preciso

pensiero ‘costruttivo’ dell’autore, il quale deve averlo concepito, voluto e conferito secondo una precisa volontà, quella appunto - nella nostra ipotesi - di un’autobiografia che è macchina della memoria, non già di una cronologia esistenziale – la quale è largamente disattesa ovvero solamente allusiva - quanto di una struttura di pensiero esistenziale ed architettonica insieme.

Ma proviamo ad interrogare il testo, percorrendolo, annotando la successione dei capoversi e dei temi presentati in progressione sequenziale secondo quanto l’organizzazione del discorso ci accorda.

Dopo una sorta di ‘apertura’ – quello che abbiamo voluto identificare come un *incipit* escatologico dell’autobiografia, nel quale per altro Rossi pone questioni e riferimenti che per molta parte determinano le chiavi di lettura del testo successivo – incontriamo, uno dopo l’altro in sequenziale giustapposizione, quasi in paratattica sequenza, i temi del pensiero rossiano.

«La mia prima educazione non è stata figurativa e d’altra parte anche oggi penso che un mestiere valga l’altro purché si abbia un fine preciso; [...]»⁴⁹.

«Era lo stesso atteggiamento dei trattatisti rispetto ai maestri del medioevo; la descrizione e il rilievo delle forme antiche permettevano una continuità altrimenti irripetibile, [...]»⁵⁰.

⁴⁸ Frances A. Yates, *L’arte*, cit., p. 8.

⁴⁹ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., pp. 8-9.

⁵⁰ *Ibid.*

«Ero ammirato dall'ostinazione dell'Alberti, a Rimini e a Mantova, nel ripetere le forme e gli spazi di Roma, come se non esistesse una storia contemporanea; in realtà egli lavorava scientificamente con il solo materiale possibile e disponibile per un architetto»⁵¹.

«Avevo indubbiamente un interesse per gli oggetti, gli strumenti, gli apparecchi, gli utensili. Stavo nella grande cucina a S., sul lago di Como, e disegnavo per ore le caffettiere, le pentole, le bottiglie»⁵².

«Questa prima impressione del senso interno-esterno è diventata chiara in tempi più recenti, almeno come problema: se la riporto alle caffettiere essa è anche qui legata all'alimento e all'oggetto dove si cuoce l'alimento; il carattere di manufatto e utensile delle pentole, che spesso ci annoia nei musei, è qualcosa che si ripete di continuo»⁵³.

«Infine tra l'educazione dell'infanzia non posso dimenticare il Sacro Monte di S. e gli altri Sacri Monti che visitavamo al confine dei laghi. Indubbiamente è stato il mio primo contatto con l'arte figurativa ed ero, come sono, attratto dalla fissità e dalla naturalezza, dal classicismo delle architetture e dal naturalismo delle persone e degli oggetti»⁵⁴.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 11.

⁵³ *Ivi*, p. 12.

⁵⁴ *Ivi*, p. 15.

⁵⁵ Le parole sono di Frances A. Yates tratte dal *De oratore* di Cicerone. Frances A. Yates, *L'arte*, cit., p. 8.

Ci sembra che possa chiudersi qui – con questo capoverso – una prima serie di *loci ed imagines* che presentano e circoscrivono, con assoluta coerenza, il tema della prima educazione dell'autore, della formazione verso il mestiere, dell'adesione alla visione dei trattatisti rinascimentali, dell'ammirazione nei confronti di Leon Battista Alberti e di quella ostinazione insieme romana e padana delle sue architetture, dell'interesse per la strumentalità degli oggetti, essi stessi architettura e testimoni di quel rapporto interno-esterno che tanto occuperà il suo pensiero a venire e, a chiusura di una primordiale parabola formativa, il tema dei Sacri Monti e con essi il fascino, ancora arcano, per i concetti di fissità, di naturalezza, di classicismo promananti da quelle «architetture e dal naturalismo delle persone e degli oggetti».

Ma ritorniamo anche per un momento ancora alle tesi della Yates per approfondire una ulteriore sollecitazione che recuperiamo dalla concatenazione di questi primi capoversi. L'arte della memoria è esattamente come una scrittura. Afferma la Yates che chi conosca le lettere dell'alfabeto può mettere per iscritto ciò che gli viene dettato e poi leggere ciò che ha scritto. Analogamente chi abbia imparato la mnemonica può sistemare nei «luoghi» ciò che ha udito, e ripeterlo a memoria: «poiché i luoghi sono molto simili a tavolette cerate o papiro, le immagini a lettere, la collocazione e la disposizione delle immagini alla scrittura, e il pronunciare un discorso alla lettura»⁵⁵.

Ma l'autrice prosegue ricordando che se desideriamo ricordare molte cose dobbiamo provvederci di un ampio numero di luoghi. È essenziale, a tal scopo, che i luoghi formino una serie e possano essere ricordati nel loro ordine, in modo che si possa essere in grado di partire da ogni *locus* della serie e muovere da esso avanti e indietro. Se vedessimo un certo numero di nostre conoscenze disposte in fila, non farebbe differenza alcuna per noi dire i loro nomi cominciando dalla persona che sta in testa alla fila o da quella in coda o da quella in mezzo. Così con i *loci* della memoria: «Se sono stati disposti in ordine, il risultato sarà che, ricordati dalle immagini, noi saremo in grado di ripetere oralmente ciò che abbiamo affidato ai *loci*, procedendo in qualsiasi direzione da ogni luogo ci piaccia»⁵⁶.

Non è forse questa la struttura che Aldo Rossi ha conferito alle proprie «note» nel momento in cui le ha raccolte ed organizzate in un testo autobiografico che potesse definirsi 'scientifico' proprio in questa sua struttura organizzativa di pensiero e di immagini evocative di luoghi, persone, scritture amate e per tanto frequentate, architetture e progetti?

Non è forse sua la volontà di disattendere una struttura narrativa la cui cronologia fosse linearmente ed univocamente definita a favore di un 'discorso' circolare ed aperto ad una temporalità liquida?

Lo abbiamo già rilevato: il libro della vita di Aldo Rossi ha perduto i numeri di pagina, perfino la punteggiatura; la sua ricapitolazione assume la struttura

disarticolata di una narrazione continua con ellissi, lacune, iterazioni che può essere letta da sinistra a destra o da destra a sinistra, dall'alto in basso o dal basso in alto indifferentemente, senza tuttavia far perdere il senso univoco della ricapitolazione mnemonica.

Ritorniamo alle pagine di Rossi.

«Proseguendo queste note autobiografiche dovrei parlare di alcuni progetti che caratterizzano dei momenti della mia vita; [...]»⁵⁷.

«A metà del 1971, in aprile, sulla strada di Istanbul, tra Belgrado e Zagabria ho avuto un grave incidente d'auto. Forse da quell'incidente, come ho detto, nel piccolo ospedale di Slavonski Brod, è nato il progetto per il cimitero di Modena e nel contempo si è conclusa la mia giovinezza»⁵⁸.

«Con questo progetto si ampliava la mia meditazione sull'architettura e via via mi sembrava di capire meglio una stagione più lontana, di ritrovare nel disegno, nel racconto, nel romanzo, i fili che uniscono l'analisi all'espressione»⁵⁹.

«A Córdoba Juan Serrano mi ha regalato un libro fantastico che mi è stato prezioso per l'architettura, non per l'architettura di Córdoba o dell'Andalusia, ma per comprendere la struttura della città»⁶⁰.

⁵⁷ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 19.

⁵⁸ *Ivi*, p. 22.

⁵⁹ *Ivi*, p. 25.

⁶⁰ *Ivi*, p. 29.

⁵⁶ *Ibid.*

«Volevo solo porre in risalto come la costruzione, l'architettura, sia come l'elemento primario su cui si innesta la vita»⁶¹.

«Quando, da una terrazza sul Mincio, guardavo i ruderi di un ponte visconteo, sistemati con semplici passerelle di ferro e travi di rinforzo, ho visto in tutta la sua chiarezza la costruzione e le analogie formali e tecniche dell'architettura. Questa architettura analoga ritornava natura: [...]»⁶².

«Come guardando un rudere anche nella mia città i contorni delle cose si sfumavano e si confondevano. Nel silenzio esagerato di un'estate di città coglievo la deformazione, non solo nostra, ma degli oggetti e delle cose»⁶³.

Forse possiamo chiudere qui un secondo 'movimento' della partitura autobiografica di Rossi. Si tratta del momento in cui l'autore sente il bisogno di introdurre alcuni progetti di architettura, gli stessi che per sua ammissione caratterizzeranno alcuni momenti della sua esistenza. È il momento anche del ricordo dell'incidente d'auto «sulla strada di Istanbul, tra Belgrado e Zagabria» e dell'immobilità della degenza, di quella coercizione che fu tuttavia generosissima e feconda: nacque in quella occasione il progetto per l'ampliamento del Cimitero di San Cataldo a Modena. Il progetto che più di altri ha

generato a sua volta una profonda e radicale meditazione sull'architettura, la comprensione di come «nel disegno, nel racconto, nel romanzo - si possano ritrovare - i fili che uniscono l'analisi all'espressione».

La meditazione progettuale sul tema dell'architettura funebre determina una vastissima messe di riflessioni coerentemente sviluppate sul tema della struttura urbana ove l'architettura è concepita al pari di una vera e propria messa in scena, una scena fissa su cui «si innesta la vita». La conclusione di questo secondo 'luogo' chiude aprendo in verità un'ulteriore riflessione che pervade invero l'intera *Autobiografia scientifica*: nella visione del rudere del ponte visconteo sul Mincio Rossi prefigura la dissoluzione della disciplina al limite estremo in cui l'architettura stessa è sul punto di ritornare natura. È di questa estrema degenerazione, di questa esiziale deformazione, che Rossi prende coscienza non solo al cospetto del manufatto, dell'apparecchio murario fatiscente e in progressiva dissoluzione, ma anche e soprattutto, dolorosamente «nel silenzio esagerato di un'estate di città – cogliendo - la deformazione, non solo nostra, ma degli oggetti e delle cose».

«La disposizione del mattone nel muro franato, la sezione svelata dalla rovina del tempo, il ferro nella sua forma di trave, l'acqua del canale, tutto costituiva quest'opera»⁶⁴. Rossi osserva attraverso la disaggregazione dell'architettura la dissoluzione delle «cose»; la soglia del disfacimento è stata già

⁶¹ Ivi, p. 30.

⁶² Ivi, p. 31.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Ivi, p. 31.

varcata e la gravità ha vinto la resistenza dei sistemi strutturali e dei materiali. Il principio di conservazione dell'energia sta agendo e la pietra la restituisce dopo averla accumulata e custodita per secoli.

Ma il ponte osservato e descritto da Rossi rimanda ad un altro ponte la cui descrizione – frutto dell'intima osservazione che sola può innescare il processo di identificazione di cui parlava Adolf Loos – sembra corrispondere esattamente al pensiero di Rossi: nel ponte visconteo in rovina si ritrova l'Architettura, la stessa che «[...] costituiva quest'opera»⁶⁵.

Il rimando è quasi letterale, nella sostanza della ricerca del 'principio', ad Italo Calvino:

«Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra. - Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? – chiede Kublai Kan. - Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, - risponde Marco, - ma dalla linea dell'arco che esse formano. Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: - perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m'importa. Polo risponde: - senza pietre non c'è arco»⁶⁶.

Rossi avverte impellente il disfacimento del manufatto la cui ragion d'essere è detenuta dalla disposizione del mattone nel muro, dalla sezione costruttiva, ma anche dall'acqua che ne determina la forma e quindi l'architettura; Calvino comprende l'intima unione tra la materia e la forma e tra quest'ultima e le linee arcane e misteriose secondo le quali la

gravità aggredisce la struttura: la gravità stessa è tuttavia la ragione della forma.

Il livello di comunicazione è per entrambi gli autori assolutamente metaforico: nelle ragioni dell'energia si ritrovano le ragioni dell'architettura; alle ragioni che presiedono il disfacimento fisico corrisponde la deriva dell'architettura, la dissoluzione della disciplina.

«Gli oggetti non più usabili sono fermi all'ultimo gesto conosciuto [...]. Non ci è possibile fare di più: per modificare la miseria della cultura moderna è necessario un grande appoggio popolare: la miseria dell'architettura è l'espressione di tutto questo»⁶⁷.

Tuttavia per Rossi l'idea della rovina, della dissoluzione progressiva e dell'abbandono determina un nuovo inizio, che ancora una volta è quello dell'atto del progettare, secondo cui l'abbandono si identifica con la speranza.

«Forse l'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale; poi l'osservazione si è tramutata in memoria di queste cose»⁶⁸.

«L'enumerazione delle cose viste si identifica con la sua vita e i suoi scritti; [...]]»⁶⁹.

«Potrei chiedermi cosa significa il reale in architettura. Per esempio un fatto dimensionale, funzionale, stilistico, tecnologico: potrei scrivere un trattato. Ma

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993, p. 83.

⁶⁷ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 31.

⁶⁸ *Ivi*, p. 32.

⁶⁹ *Ivi*, p. 33.

penso piuttosto a questa *light house*, a un ricordo, a un'estate»⁷⁰.

Dopo avere già parlato diffusamente della propria formazione e della propria educazione formale e all'arte – intesa anche e soprattutto come mestiere – Rossi ritorna ancora sui temi della sua educazione formativa, introducendo due argomentazioni di fondamentale importanza, per lo svolgimento del testo e per lo sviluppo della sua architettura, sia sul piano teorico sia sul piano del 'fare': l'importanza dell'osservazione e della sua conseguente trasformazione in memoria. L'enumerazione delle cose viste – le parole sono esattamente quelle di Rossi - si identifica con la vita e con gli scritti; potremmo intendere in questo senso anche l'*Autobiografia scientifica* come un 'registro' in cui le «cose», dopo essere state nominate, vengono enumerate per poi essere nuovamente evocate dalla memoria.

«Comunque, se penso ai mercati, stabilisco ogni volta un parallelo con il teatro e particolarmente con il teatro del Settecento nel rapporto tra i palchi come luoghi isolati e lo spazio complessivo del teatro. In ogni mia architettura sono sempre stato affascinato dal teatro [...]»⁷¹.

«Anche sul fronte del Teatrino vi è un orologio;

dove l'ora non batte il tempo. È ferma sulle cinque; [...]»⁷².

«Costruire il teatro; gli esempi storici li incontro tutti nella terra padana e si confondono e si sovrappongono come la musica dell'opera lirica nelle feste di paese: Parma, Padova, Pavia, Piacenza, Reggio e ancora Venezia, Milano e tutte le capitali padane dove il teatro accende le sue luci nella nebbia persistente [...]»⁷³.

«L'invenzione del Teatrino scientifico, come ogni progetto teatrale, è quindi un'imitazione e come ogni buon progetto è preoccupato solo di essere un utensile, uno strumento, un luogo utile per l'azione decisiva che può accadere»⁷⁴.

«Il teatro era anche una mia equivoca passione dove l'architettura era il fondale possibile, il luogo, la costruzione misurabile e convertibile in misure e materiali concreti di un sentimento spesso inafferrabile»⁷⁵.

Il tema del teatro è dominante non solo nelle pagine dell'*Autobiografia scientifica*. Potremmo dire che si tratta, in questo caso e forse non solamente in questo, di un tema la cui pervasiva presenza permea di sé l'intera esistenza di Rossi. Il fascino che

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ivi*, p. 37.

⁷² *Ivi*, p. 40.

⁷³ *Ivi*, p. 41.

⁷⁴ *Ivi*, p. 42.

⁷⁵ *Ibid.*

Rossi subisce dalle architetture teatrali è pari forse a quello che esercitano su di lui le grandi torri dei fari, le imponenti ciminiere dei complessi industriali di matrice ottocentesca, le architetture tecnologico-industriali che tanta pittura italiana, da Sironi a De Chirico, ha frequentato con struggente laconicità.

Tuttavia il teatro è per Rossi molto di più, è architettura e, al tempo stesso, summa architettonica, in quel suo configurarsi come un'architettura nell'architettura «nel rapporto tra i palchi come luoghi isolati e lo spazio complessivo del teatro». L'interno diviene esterno e quindi paradigma della città; ma la scena stessa è una metafora geometrico-rappresentativa dell'ordine architettonico che la città assume nelle sue più intime gerarchie relazionali. Il teatro è il luogo ove il tempo cronologico si arresta per cedere il passo ad una temporalità che è 'altro'. «Anche sul fronte del Teatrino vi è un orologio; dove l'ora non batte il tempo». Il teatro è – non dimentichiamolo – la macchina del tempo e della memoria per antonomasia. Su di esso, sulle sue partiture canoniche, sulla sua configurazione si attardano le speculazioni dei massimi esponenti dell'arte della memoria artificiale. Rossi comprende tutto questo distillandone la quintessenza strumentale alla propria personale ricerca, alla propria speculazione teorica, al proprio pensiero sull'architettura della vita.

«Questo presiedeva al progetto più volte descritto in modi diversi e che ho chiamato progetto di villa con interno: esso è forse qualcosa di molto vicino a ciò che potrei chiamare *dimenticare l'architettura*»⁷⁶.

«Finisce che questo interno, come il verde del giardino, è più forte della costruzione. Potete leggere il progetto semplicemente nelle case esistenti, sceglierlo da un repertorio che vi procurate facilmente;[...]»⁷⁷.

«Anche se parlerò poi di alcuni miei progetti devo dire ancora alcune cose sul cimitero di Modena la cui prima stesura, dovuta ad un concorso, risale al 1971. [...] Nel progetto del cimitero di Modena, come ho detto, cercavo la liquidazione del problema giovanile della morte come rappresentazione. [...] Il concetto centrale di questo progetto era forse quello di aver visto che le cose, gli oggetti, le costruzioni dei morti non sono differenti da quelle dei vivi»⁷⁸.

«Questa frequenza del paesaggio non ha mai per me molto alterato o non ha alterato affatto le prime scelte. Mentre seguivo le poche costruzioni realizzate amavo gli errori del cantiere, le piccole storture, i cambiamenti a cui rimediare in modo imprevisto. Mi sembrano già la vita dell'edificio e ne sono ammirato: credo che un ordine autentico sia disponibile a cambiamenti pratici e ammetta tutti i guasti della debolezza umana»⁷⁹.

«Se questa è la mia posizione di oggi, e se mai una posizione può essere continuativa, devo pure dare

⁷⁶ Ivi, p. 43.

⁷⁷ Ivi, p. 45.

⁷⁸ Ivi, p. 49.

⁷⁹ Ivi, p. 51.

un ordine seguendo il tempo di questa autobiografia scientifica. Come ho detto il mio interesse era principalmente architettonico: [...]»⁸⁰.

Questa 'sezione', questo *locus* dell'*Autobiografia scientifica*, introduce all'oblio della disciplina, alla necessità di dimenticare – programmaticamente – l'architettura per poter procedere alla rifondazione di un metodo progettuale la cui aderenza alle rinnovate istanze poste da Rossi non sia impedita dall'eredità di un passato anche prossimo a volte ingombrante e aberrante. Torna il tema del cimitero di Modena la cui riflessione conduce Rossi alla consapevolezza che nell'oblio tutto è recuperabile: «le cose, gli oggetti, le costruzioni dei morti non sono differenti da quelle dei vivi». Dimenticare l'architettura significa anche, per Rossi, accogliere in essa «gli errori del cantiere, le piccole storture, i cambiamenti a cui rimediare in modo imprevisto». In altre parole, la vita dell'edificio è malleabile, non preordinata, fatale come fatale è il destino dell'uomo e della «della debolezza umana».

A conclusione di questa 'sezione' Rossi pone un richiamo a se stesso, alla propria posizione, domandandosi precipuamente se di una posizione caratterizzata da continuità si possa parlare nello svolgimento intermittente e circolare di un impianto autobiografico ed esistenziale insieme. Afferma di dover imprimere alla propria narrazione autobiografica un ordine seguendo il 'tempo' esistenziale;

tuttavia – laconicamente – si giustifica ricordando che il suo interesse primario era di carattere principalmente architettonico.

Nel dimenticare l'architettura Rossi trova la possibilità di aderire ad un ordine temporale non cronologico, la cui misurabilità non è più affatto lineare, ma circolare ed involutiva. È il tempo del tempo quello che Rossi misura con le proprie parole autobiografiche, di un tempo che ha smarrito la propria misura e la propria computabilità. In questa dimensione sola è possibile il recupero di una architettura e di una esistenza le cui trame si intrecciano e si confondono le une con le altre così profondamente da non poterle separare, dividere ed individuare: là dove non c'è più tempo non c'è più sola vita, non c'è più sola architettura ma vita-architettura.

«Circa ventenne ero stato invitato in Unione Sovietica. Era questo un tempo particolarmente felice e univa la giovinezza ad una esperienza allora singolare; [...]»⁸¹.

«Parlando dei luoghi, la Russia della prima giovinezza, e poi degli altri, vedo come una ricerca scientifica della propria opera diventi quasi una geografia dell'educazione. E, forse sviluppando in un altro senso, avrei potuto chiamare *Geografia dei miei progetti* questo scritto[...]»⁸².

«È sempre stata mia intenzione di scrivere i pro-

⁸⁰ Ivi, p. 52.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Ivi, p. 54.

getti, racconto, film, quadro, sempre più indipendentemente da ogni tecnica perché così questo si identificava maggiormente con la cosa essendo nel contempo una proiezione della realtà [...]»⁸³.

«Questa dimenticanza è anche una perdita dell'identità nostra e delle cose che osserviamo; ogni cambiamento è all'interno di una fissazione»⁸⁴.

«La piccola casa non è la villa, come il lungo ballatoio, come la corte essa prevede un villaggio, una familiarità, un legame che anche nei casi migliori è come un sentimento coatto»⁸⁵.

I luoghi della vita ricorrono in questa sezione dell'autobiografia, non tutti, non certamente quelli esistenzialmente determinanti eppure il senso di una geografia di vita emerge preponderante da queste poche ulteriori pagine. L'accento è ancora – anacronisticamente, se si segue un'ipotesi lineare di sviluppo della narrazione – ad una giovinezza foriera di felicità e comunque ricca, per sua naturale prospettiva esistenziale, di esperienze alquanto singolari.

In questo senso la struttura conferita al 'racconto' autobiografico potrebbe generare una modalità di intenzione ed una conseguente modalità interpretativa più affine alla geografia dell'esperienza e della formazione. Tuttavia Rossi cerca un modo di

descrivere 'impersonale' pur nell'irrinunciabile partecipazione della sua propria 'voce' che dà voce a se stesso. «[...] scrivere i progetti, racconto, film, quadro, sempre più indipendentemente da ogni tecnica perché così questo si identificava maggiormente con la cosa»; questo è ciò che Rossi tenta con la sua scrittura: «[...] devo ripercorrere le cose o le impressioni, descrivere o cercare un modo di descrivere»⁸⁶. Questa sua pretesa 'impersonalità', per converso assolutamente personale, questa sua ricerca di un'obiettività dello stato 'primo' della vita e dell'architettura, anelano ad un grado assoluto di 'dimenticanza' che recupera tuttavia nella fissità l'unica possibilità di una prospettiva esistenziale per il futuro.

«Dimenticare l'architettura o qualsiasi proposizione era l'obiettivo di una scelta immobile della tipologia delle costruzioni pittoriche e grafiche dove la grafia si confondeva con la scrittura, quasi una forma più elevata di grafomania dove il segno è indifferente a disegno o scrittura»⁸⁷.

«La descrizione raggelata tornava ai grandi trattatisti, alle categorie dell'Alberti, alle lettere di Dürer e scomparivano la pratica, il mestiere, la tecnica già perseguita, perché come dall'inizio non aveva importanza trasmettere o tradurre»⁸⁸.

⁸³ Ivi, p. 55.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Ivi, p. 56.

⁸⁶ Ivi, p. 7.

⁸⁷ Ivi, p. 60.

⁸⁸ Ivi, p. 62.

«In architettura ogni finestra era la finestra e dell'artista e di un uomo qualsiasi, la finestra delle lettere infantili *Dimmi cosa vedi dalla tua finestra*, ecc. In realtà rimaneva solo un'apertura uguale, in ogni caso, fosse quella che si apriva sul natio borgo selvaggio o qualsiasi apertura da cui sporgersi»⁸⁹.

«Forse nel racconto il segno può mutarsi, ma i segni tangibili con cui trasmettere sono ciò che ancora possiamo chiamare storia o progetto»⁹⁰.

«Erano le stanze, alberghi, pensioni, le stanze del paese con la valigia un poco volgare che qualcuno teneva in mano e il treno che ritardava oltre ogni possibilità di dialogo o anche la noia che cresceva sotto la passione o la sfiducia e qualcuno diceva Sigfrido come in una commedia tra Francia e Germania»⁹¹.

Il tema che il *locus* evoca, l'*images agentes*, afferrisce alla qualità 'equivoca' di una scrittura, quella autobiografica ed architettonica ad un tempo, che Rossi imbastisce per la descrizione di un progetto di vita che è prefigurazione ancorché descrizione.

La scrittura di Rossi gode di questa originale 'liquidità' in bilico tra il segno – ortografico – così peculiare de *I quaderni azzurri* ed il di-segno affabulatorio ed evocativo dei progetti, degli schizzi e della pittura. Così, tra i trattati rinascimentali, in cui la tassonomia

di una norma perduta e reinventata trovava statuto e dignità di legge umana conforme alla natura divina, e le lettere di Dürer «scomparivano la pratica, il mestiere, la tecnica già perseguita, perché come dall'inizio non aveva importanza trasmettere o tradurre». Questa scrittura 'liquida' forse ha perso il suo potere comunicativo o, forse semplicemente, non vuole più comunicare perché nulla ha da comunicare; il dialogo si è fatto monologo, semmai dialogo interiore, e la trasmissione o la traduzione si affidano all'intuizione per dire ciò che è ormai indicibile.

Solo nella storia e nel progetto Rossi intravede la possibilità di ritrovare delle 'parole', di ricostruire una 'sintassi', di fondare nuovi e sempre vecchi significati.

«Ho avvertito fin dai primi anni del Politecnico tutto questo. Amavo certamente il libro di Sigfried Giedion perché era un libro di parte basato soprattutto sull'entusiasmo per Le Corbusier al cui riguardo ho sempre sospeso il mio giudizio»⁹².

«Il mio rapporto con il realismo è stato abbastanza singolare. Se penso che il progetto per il monumento della Resistenza a Cuneo, all'incirca del 1960, è stato considerato un'opera purista, e in qualche modo lo è, mi sembra strano.»⁹³.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Ivi, p. 63.

⁹¹ Ivi, pp. 63-64.

⁹² Ivi, p. 64.

⁹³ Ivi, p. 68.

«Queste altezze e luoghi non misurabili non appartengono solo a un mondo onirico o etico; il problema della misura è uno dei problemi fondamentali dell'architettura. Ho sempre associato alla misura lineare un senso più complesso, in particolare allo strumento del metro, il metro di legno ripiegato dei muratori. Senza questo metro non vi è architettura, esso è uno strumento e un apparecchio; il più preciso apparecchio dell'architettura»⁹⁴.

Rossi ritorna ancora una volta – del procedimento iterativo della sua scrittura e del suo intrinseco significato abbiamo già detto – all'architettura la quale, «superata la funzione e la storia e il sogno e il sentimento, e la carne e la stanchezza»⁹⁵, raggiunge una sorta di quintessenza atemporale e sovra-storica, quella «lontananza del lago»⁹⁶ che ancora una volta è per Rossi il dimenticare l'architettura. Questo dimenticare acquista, tuttavia, nelle parole dell'autore, un senso profondamente progressivo. Lontano dalle premesse, lontano dagli interrogativi che sono anch'essi perduti irrimediabilmente, rimane «il piacere della fatica»⁹⁷.

Nella misurabilità dell'architettura Rossi ritrova il senso della ricerca; nella dimensione lineare intravede un senso assai più complesso della semplice progressione direzionata della 'misura'. Nella misura risiede la possibilità di recuperare l'architettura, nella sua commensurabilità, sola, è possibile un

atto di ri-appropriazione e di controllo.

«Realtà e descrizione è un binomio complesso; spesso vi è un'ossessione che si sovrappone a ogni altro interesse»⁹⁸.

«Ho affermato che i luoghi sono più forti delle persone, la scena fissa è più forte della vicenda. Questa è la base teorica non della mia architettura ma dell'architettura; in sostanza è una possibilità di vivere»⁹⁹.

«In realtà questo progetto, come queste note, parla del dissolversi della disciplina; esso non è molto diverso dalle osservazioni che facevo all'inizio di questo scritto, parlando di un giorno che osservavo un antico ponte sul fiume Mincio»¹⁰⁰.

«Nei miei ultimi scritti cercavo di spiegare tutto questo con la teoria dell'abbandono»¹⁰¹.

Rossi procede all'esplorazione della propria identità vissuta attraverso la corrispondenza 'carnale' con l'architettura. Non v'è separazione tra vita e architettura, tra realtà e descrizione, anche se questi binomi implicano una modalità relazionale complessa, un'ossessione che non trova requie.

Il luogo è per Rossi più forte delle persone; il luogo ha personalità propria: la scena urbana e quindi architettonica – la scena fissa dei teatri antichi – è

⁹⁴ Ivi, p. 70.

⁹⁵ Ivi, p. 69.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Ivi, p. 71.

⁹⁹ Ivi, p. 72.

¹⁰⁰ Ivi, p. 73.

¹⁰¹ *Ibid.*

più forte della vicenda che in essa si svolge quotidianamente. L'architettura è perciò il palcoscenico ove l'uomo 'recita' la propria vita. Questa è la legge assoluta dell'architettura, non già e non solo di quella di Aldo Rossi.

Eppure per recuperare una tale identità dei luoghi occorre che la disciplina – secondo un alchemico processo di dissoluzione e coagulazione – distilli la propria quintessenza dimenticando se stessa. Il *sol-ve et coagula* delle pratiche magico-alchemiche del Rinascimento identifica esattamente ciò a cui Rossi allude: l'architettura deve dissolvere se stessa per distillare la sua essenza atemporale ed assoluta, solo allora potrà costituirsi come una tassonomia in cui le forme saranno riportate alla loro matrice archetipica e le norme avranno ritrovato l'ancestrale condizione del principio primo.

Il testo autobiografico di Aldo Rossi si sta avviando verso la sua conclusione e la ripetizione e la reiterazione di alcune tematiche ribadisce l'originalità delle stesse, medesime tematiche all'interno, non solo del pensiero architettonico dell'autore, ma nell'ambito dell'intera speculazione disciplinare a cui Rossi si accorda.

«Credo che il luogo e il tempo siano la prima condizione dell'architettura e quindi la più difficile»¹⁰².

«L'analogia è tanto più sterminata quanto più è immobile e in questo duplice aspetto vi è una smisu-

rata follia. Credo di avere elencato le poche opere costruite che mi coinvolgono come il Tempio Malatestiano di Rimini o il Sant'Andrea di Mantova perché vi è in queste opere qualcosa che non può modificarsi e che insieme riassume il tempo»¹⁰³.

«È certo che ho sempre voluto descrivere i miei progetti; non so se la descrizione avviene meglio dopo o prima del fatto. È come nella testimonianza, un delitto o un amore»¹⁰⁴.

«Questa autobiografia dei miei progetti è l'unico modo in cui posso parlare dei miei progetti, anche se nessuna delle due cose conta. Significa forse dimenticare l'architettura è forse l'avevo già dimenticata quando ho parlato della città analoga o quando e ogni volta che ho ripetuto in questo scritto che ogni esperienza mi sembrava definitiva e mi era difficile concludere un prima e un dopo»¹⁰⁵.

Rossi riconosce nel 'tempo' e nel 'luogo' le condizioni primigenie dell'architettura, le più complesse nella loro reciproca relazione ove il tempo assume le prerogative di una dimensione spaziale ed il luogo si modula secondo la dimensione dinamico-temporale della sua espansione nelle tre direzioni canoniche. Le poche opere che Rossi stesso ricorda quali suoi riferimenti profondamente coinvolgenti – il Tempio Malatestiano di Rimini e il Sant'Andrea di Mantova,

¹⁰² Ivi, p. 74.

¹⁰³ Ivi, p. 76.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Ivi, p. 78.

opere entrambi dell'Alberti – incarnano in maniera assoluta il duplice senso di questa temporalità spaziale e di questo spazio temporale. Il Tempio riminese e la basilica mantovana riassumono il tempo come mai prima di loro l'architettura aveva realizzato: tutto, in loro, è immutabile nella progressione inarrestabile del tempo.

Da questo fascino Rossi è coinvolto e catturato e, ancorché soggiogato, vuole, deve «descrivere o cercare un modo di descrivere»¹⁰⁶ per le proprie architetture. Rossi tuttavia presagisce, ovvero preventiva, il proprio fallimento, la propria incapacità di trovare le 'parole', forse l'architettura è dimenticata prima ancora della possibilità di decifrare o interpretare segni, tracce, testimonianze. Forse tutto è già perduto. L'analogia potrà recuperare significati dimenticati, potrà riallacciare discorsi interrotti, potrà riportare alla luce tracce, segni, reperti atualizzabili, aggregabili secondo modalità inedite in un nuovo ordine esistenziale ed architettonico insieme.

Rossi recupera il senso escatologico e definitivo dell'esperienza nell'incapacità di stabilire un prima e un dopo per sé e per la propria architettura.

Ritorniamo qui alle prime pagine, alla prima pagina dell'*Autobiografia scientifica*, ove il ricordo della *Commedia* riporta Rossi all'imperativo di concludere le «cose», alla necessità improcrastinabile di aver compiuto qualcosa di definitivo, ma il tempo fugge in avanti e indietro, compresso e dilatato, indifferente all'ansia umana.

«Qui dovrei parlare delle mie opere costruite che sono forse poche ma costituiscono il punto forse centrale della loro biografia o autobiografia se le identifico con una parte di me stesso»¹⁰⁷.

«Tra la casa dell'infanzia e della morte, la casa dello spettacolo e del lavoro sta la casa della vita quotidiana che gli architetti hanno chiamato con tanti nomi; la residenza, l'abitare, il vivere eccetera come se il vivere si svolgesse in un solo luogo»¹⁰⁸.

«Ora mi sembra di capire meglio i progetti compiuti o di compierli meglio quando le loro motivazioni si allontanano. Nell'attaccamento all'immagine mi sembra spesso che la vita di questa immagine, o di una cosa, o di una situazione o di una persona è come una condizione di disturbo per esprimerla»¹⁰⁹.

«Vedo che ancora il richiamo alla città mi suggerisce una lettura della mia architettura ma certamente dell'architettura in genere; eppure credo di avere come una condizione privilegiata nel guardare, nell'osservare»¹¹⁰.

«Quali risultati? Per esempio nei progetti per due concorsi, per il palazzo della Regione a Trieste del 1974 e per la casa dello studente sempre a Trieste dello stesso anno, molti motivi estranei alla città

¹⁰⁶ Ivi, p. 7.

¹⁰⁷ Ivi, p. 81.

¹⁰⁸ Ivi, p. 82.

¹⁰⁹ Ivi, p. 83.

¹¹⁰ Ivi, p. 87.

si raccoglievano per così dire nel corpo di Trieste. Potrei parlare delle mie relazioni con le città come di quelle con le persone; ma in un certo senso le prime sono più ricche perché comprendono anche le persone, [...]»¹¹¹.

«L'unione di queste città non è tanto singolare e non solo per la presenza del mare; esse hanno anche un riferimento nella città costruita sul mare per eccellenza, Venezia»¹¹².

Rossi, vinte le reticenze di un linguaggio da rifondare fin dai fonemi, identificando le sue architetture con se stesso ovvero ritrovando se stesso nelle proprie architetture, ordisce una trama descrittiva che si muove tra i meandri della narrazione autobiografica e le formulazioni teoriche per un metodo progettuale di rinnovata razionalità. Sa che il 'vivere' è fonte di significato per l'architettura sia essa la casa dell'infanzia, la casa dei morti, la casa dello spettacolo o la casa del lavoro: la vita genera l'architettura che a sua volta l'accoglie costituendone la scena fissa, immutabile eppure sempre diversa da se stessa. Tuttavia allontanando la vita dall'architettura, nella situazione estrema dell'abbandono, dell'approssimarsi al rudere, della sezione rivelata dalla guerra, l'architettura parla di sé e dell'uomo nella sua assenza. È proprio questo spostamento, questa assenza che recupera le 'parole' di un di-

scorso interrotto. Guardare e osservare il decadimento ultimo diviene per Rossi un esemplare esercizio di comprensione, di lettura ed interpretazione della sostanza prima e ultima dell'architettura. Bisogna abbandonare l'architettura, bisogna dimenticarla per recuperare il significato delle sue più intime motivazioni.

A scala maggiore la città contiene tutto ciò nella misura in cui l'architettura vi appartiene, come pure le persone e le relazioni.

È con la città che Rossi intrattiene una relazione privilegiata e – attraverso essa – con l'architettura e le persone.

«Per l'interno alcuni hanno parlato delle luci del Carpaccio; [...] »¹¹³.

«In antiche incisioni si vede la Limmat che attraversa Zurigo popolata di mulini di legno tutti sormontati da punte di acciaio o ferro nero, o verdi di verdame. Questa città gotica non doveva essere diversa da quella Venezia del Carpaccio nell'interno e nell'esterno»¹¹⁴.

«Questi progetti e costruzioni mi sembra ora si compongano nelle stagioni e nelle età della vita; la casa dei morti e quella dell'infanzia, il teatro o la casa della rappresentazione. Ma tutti questi non sono dei temi o peggio delle funzioni ma le forme in cui si

¹¹¹ Ivi, p. 89.

¹¹² Ivi, p. 91.

¹¹³ Ivi, p. 98.

¹¹⁴ Ivi, p. 100.

manifesta la vita e quindi la morte»¹¹⁵.

Il tema del teatro e dello spazio teatrale è particolarmente caro a Rossi; il tema del progetto veneziano del Teatro del Mondo, progettato in occasione della Biennale di Venezia del 1980, diviene paradigmatico di una serie di riflessioni che Rossi stesso intesse, tra *I quaderni azzurri* e *l'Autobiografia scientifica*, attorno a questioni di natura assai diversa eppure strettamente contingenti. Il teatro veneziano si configura come la quintessenza del 'teatro' in senso lato, ma anche del 'luogo' teatrale, luogo che non identifica la sola dimensione fisica del manufatto, quanto quell'ambito metafisico ove la speculazione disciplinare attorno all'oggetto-teatro diviene più frequente e foriera di implicazioni peculiari. Lo stesso teatro veneziano, paradossalmente, non possiede uno spazio proprio, un 'luogo' deputato per quel suo essere costruito sopra una chiatta da trasporto la cui mobilità acqua cambia di volta in volta l'orizzonte di riferimento, il quale per sua propria intrinseca natura lagunare non è mai fermo nella regolare alternanza delle maree e nella sonnolenta irruenza del moto ondoso della laguna veneziana. I riferimenti alle vedute della città gotica di Zurigo e la diretta, reale relazione del Teatro del Mondo con i pinnacoli dei palazzi veneziani, con le trine dei cornicioni, con le sezioni tronco-coniche dei grandi camini e con il fastigio monumentale della Punta della Dogana,

ove gli Atlanti reggono il globo dorato e la Fortuna tende la propria vela alle alterne sorti del vento, tutto questo assume la dimensione di una relazione simbolica e paradigmatica ad un tempo.

Il tema del teatro evoca a sé anche una profonda introspezione esistenziale: che cosa è il teatro se non il luogo dell'eterno rispecchiamento, della finzione che diventa realtà per poi tornare nuovamente al proprio rango non senza tuttavia avere modificato – in qualche maniera peculiare – il piano reale dell'esistenza. In questo senso la dimensione catartica del 'teatro' è assunta con drammaticità nella forma conclusa del teatro veneziano, nella sua elementare costituzione stereometrica, nella sua altrettanto elementare costituzione costruttiva, nella sua capacità di assumere su di sé le più profonde ed esistenziali relazioni che istituisce con la città lagunare.

Il Teatro del Mondo oggettiva in sé la forma dell'architettura ove nella forma risiede l'essenza della vita e della morte, la sua e quella dell'uomo.

«L'America è certamente una pagina importante dell'autobiografia scientifica dei miei progetti anche se vi sono giunto tardi; ma il tempo ha delle strane preparazioni»¹¹⁶.

«Parlando di queste cose e dei progetti pensavo ancora una volta di concludere la mia architettura e il mio lavoro. È l'operazione che ho sempre tentato.

¹¹⁵ Ivi, p. 101.

¹¹⁶ Ivi, p. 108.

Ancora pensavo che l'ultimo progetto, come l'ultima città conosciuta, come l'ultima relazione umana, fosse la ricerca della felicità identificando poi la felicità come una sorta di pace e poteva essere una felicità di inquietudine ardita ma sempre definitiva»¹¹⁷.

«Questi elementi, tra l'anomalo e il consueto, mi sono congeniali; si può intravedere dunque un paesaggio inesplorato, una geografia della città quasi sconosciuta affiora nelle vicende dell'uomo»¹¹⁸.

«Sapevo da sempre che l'architettura era determinata dall'ora e dalla vicenda ed era quest'ora che cercavo inutilmente, confondendosi con la nostalgia, la campagna, l'estate: [...]»¹¹⁹.

«Questa commistione del tempo e dello spazio mi ha avvicinato al concetto di analogia, di definizioni che si avvicinavano alla cosa rimandandosi l'una all'altra»¹²⁰.

L'*Autobiografia scientifica* si chiude con alcune considerazioni che orbitano attorno alla reiterata riflessione sul tempo. L'accenno stesso all'America è riportato – anch'esso tra gli altri – alla dimensione temporale nella icastica affermazione che «il tempo ha delle strane preparazioni»¹²¹ riflettendo, l'autore, sul tardivo incontro con l'America stessa.

Volgendo al termine la narrazione autobiografica, fedele agli assunti posti in apertura del testo - la *Commedia* dantesca e l'*Autobiografia scientifica* di Planck – Rossi tenta o meglio cerca un senso conclusivo per le sue «note» ma anche per la sua architettura e, inevitabilmente, per la sua vita. È ancora la ricerca della felicità, la stessa ricercata da Dante e Planck, che tormenta Rossi: è forse la felicità, la pace a cui anela Agostino nella citazione riportata nelle ultime pagine da Rossi stesso?

«Signore Dio, poiché tutto ci hai fornito, donaci la pace, la pace del riposo, la pace del sabato, la pace senza tramonto. Tutta questa stupenda armonia di cose assai buone, una volta colmata la sua misura, è destinata a passare. Esse ebbero un mattino e una sera»¹²².

Ancora una volta il tema sembra essere quello di una evolutiva fissità delle cose.

Rossi cerca una condizione finale in cui le cose compiute possano accordare, se non la felicità, almeno la pace dei giusti. Rossi cerca tutto ciò in quell'ora che irrimediabilmente si perde e si confonde; la sua conquista è solamente un'approssimarsi ad un risultato che sfugge continuamente.

Altri ricordi, altri motivi sono emersi modificando il progetto originale che pure mi era molto caro. Ma anche qui amo un discreto disordine.

Così è forse semplicemente la storia di un progetto e come ogni progetto deve in qualche modo concludersi anche solo per poter essere ripetuto con piccole variazioni o spostamenti, o anche per non essere assimilato i nuovi progetti, nuovi

¹¹⁷ Ivi, p. 113.

¹¹⁸ Ivi, p. 114.

¹¹⁹ Ivi, p. 115.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Ivi, p. 108.

¹²² Ivi, p. 113.

luoghi e nuove tecniche, altre forme di vita che sempre intravediamo¹²³.

Così si conclude l'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi, con la straordinaria ricapitolazione, in poche righe e secondo le trame di un discorso narrativo che è sempre modulato sui toni della metonimia e della metafora, di alcune delle tematiche fondative del testo. Rossi allude alla intemperanza del tempo che tutto evolve ed involve, come abbiamo detto secondo le linee indifferenti di una temporalità 'atemporale' capace tuttavia di modificare le cose. Rossi sa che non potrà mai raggiungere lo stadio ultimo di un ordine definito e definitivo: «Ma anche qui amo un discreto disordine»¹²⁴.

Il progetto a cui allude Rossi, nell'ultimo periodo del testo, è metaforicamente, ad un tempo, architettonico ed esistenziale, il quale deve comunque concludersi, sia esso un'architettura ovvero un'esistenza in essere. Ricordiamo l'insegnamento della *Commedia* dantesca in cui il viaggio mistico del poeta è posto in un tempo e in un luogo definiti da una esatta numerologia che nulla lascia all'improvvisazione. Concludere vuol dire anche ripetere, anzi, concludere significa poter ripetere con variazioni o spostamenti ciò che si è appena compiuto.

23 venerdì maggio 75

Durante una conversazione

Ogni cosa che finisce merita un segno

Tra poco varrà il titolo

¹²³ Ivi, p. 121.

¹²⁴ *Ibid.*

Dieses ist lange her. Ora questo è perduto

La lontananza è già nel divenire¹²⁵.

La lettura che dell'*Autobiografia scientifica* si è tentata istituisce un primo grado di semplificazione nell'interpretazione del testo di Aldo Rossi. Ipotizzare l'*Autobiografia scientifica* come una macchina della memoria implica ovviamente e necessariamente un prima 'lettura' nella riassunzione dei significati – i ricordi mnemonici – a cui i *loci* rossiani alludono. Le *images agentes* di Aldo Rossi sono costituite da una serie di particolarità e dettagli tali da implicare una progressiva moltiplicazione delle evocazioni, delle concatenazioni significative e significanti. In altre parole la suddivisione che si è tentata risponde – potremmo dire – alla partitura architettonica del testo a scala maggiore ove i *loci* assumono una loro definita e chiara individualità, la quale tuttavia deve essere pensata nell'ambito di una struttura assai più complessa ed articolata.

Potremmo dire che, ad un ordine 'gigante', a cui corrisponde la partitura individuata, si sovrappone un ordine minore ovvero secondario e, a quest'ultimo, un'ulteriore partitura di livello inferiore ancora. I *loci*, così, si moltiplicano e si articolano tra loro; le *images agentes* si arricchiscono vieppiù di dettagli, di particolari, di peculiarità che rispondo alla complessità di un 'discorso' assai articolato a sua volta, che altro non è se non la 'narrazione' autobio-

¹²⁵ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 18, Architettura, 8 gennaio 1975 / 12 giugno 1975.

grafica della vita attraverso il pensiero dell'architettura di Aldo Rossi.

I temi individuati in questa ricognizione, che testimonia di come il testo rossiano sia stato concepito e organizzato secondo le modalità di una macchina della memoria letteraria, sono fondamentalmente quattordici includendo anche quello che abbiamo sempre definito *l'incipit* escatologico dell'autobiografia:

- 1) *Incipit*
- 2) Educazione e formazione
- 3) Fine della giovinezza e prima maturità
Architettura come scena fissa della vita
Architettura analoga e dissoluzione della disciplina
- 4) Osservazione e memoria
- 5) Teatro
- 6) Dimenticare l'architettura
- 7) Luoghi della vita
Geografia dei progetti
Fissità
- 8) Scrittura-disegno
- 9) Misura in architettura
- 10) Dissoluzione dell'architettura
Abbandono
- 11) Analogia
- 12) Opere
- 13) Teatro del Mondo
Teatro
- 14) Tempo
Spazio
Analogia

Da ultimo, si è tentato di individuare, secondo una sorta di corrispondenza virtuale, l'esistenza di una qualche relazione tra i temi individuati dall'apparecchio mnemotecnico ordito da Rossi e le immagini che corredano l'edizione italiana dell'*Autobiografia*

scientifica.

Ovviamente la quasi esatta corrispondenza delle immagini evocative e dei temi individuati non è assunta secondo le linee di alcuna prova documentale dell'esattezza del metodo e dell'interpretazione critica proposta, tuttavia potrebbe essere assunta come una sorta di sollecitazione nei confronti di una futura ed auspicabile prossima ricerca sul testo rossiano.

- 1) S. Andrea di Mantova (Gianni Braghieri)
- 2) I Sacri Monti (Gianni Braghieri)
- 3) Colonna del Filarete (Gianni Braghieri)
- 4) Lichthof Università di Zurigo (Heinrich Helfenstein)
- 5) I vecchi navigli (Archivio Aldo Rossi)
- 6) Teatro anatomico di Padova (Gianni Braghieri)
- 7) Aldo Rossi, *Natura morta*, 1983
- 8) Russia (Archivio Aldo Rossi)
- 9) Aldo Rossi, *Geometria dell'estate*, 1983
- 10) Il Partenone (Gianni Braghieri)
- 11) Aldo Rossi, *Il faro*, 1988
- 12) La Favorita (Gianni Braghieri)
- 13) Aldo Rossi, *La finestra del poeta a N.Y., con la mano del Santo*, 1978
- 14) Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo*, 1980
- 15) La Malcontenta di Palladio (Archivio Aldo Rossi)

Nel quaderno 26 Rossi annota:

Penso si possano aggiungere circa 10/20 fotografie a piena pagina.

- 1) San Carlone 2) Punta di Mergozzo 3) Università di Zurigo 4) Sacro Monte 5) Lighthouse 6) Pelayas 7) Alberti Rimini 8) Corte S. Andrea o Po 9) Solothurn o Zurigo 10) Portogallo
- progetti /

1) Modena 2/3) Teatro veneziano 4) Le cabine 5) Chieti 6) disegni¹²⁶.

Concludendo possiamo affermare con sufficiente probabilità che la struttura del racconto autobiografico di Aldo Rossi risponde con peculiare aderenza alle tecniche della memoria artificiale così come queste sono andate definendosi nel corso della storia della mnemotecnica.

Tale struttura, che più volte si è definita architettonica, si sovrappone – lo abbiamo visto – alla ripresa, quasi letterale, delle modalità del metodo rousseauiano là dove, in particolare, lo scrittore francese impiega sistematicamente una tecnica narrativa basata sulla ripetizione dello stesso fatto mediante registri descrittivi, di volta in volta, sempre diversi, una sorta di analogo del metodo musicale delle variazioni sul tema.

Le tecniche che Rousseau impiega, sulle quali esercita la propria ricerca, sono di duplice natura; natura che contrappone ad una descrizione ossessivamente paratattica ed elencativa un'altra sintattica e narrativa insieme, tecniche alle quali Rossi sembra rispondere affiancando, non solo in molti suoi progetti, ma nella sua stessa scrittura, una doppia modalità compositiva che è quella enunciata a proposito dell'adesione ai sistemi della memoria artificiale e che trova spazio all'interno delle modalità della rappresentazione.

Il 'teatro', lo 'spettacolo' messo in scena da Rossi con la scrittura autobiografica – che vede ne *I quaderni azzurri* il canovaccio teatrale del suo successivo compiuto sviluppo – non è mai soddisfacente, lascia sempre uno scarto che non torna: la macchina ordita da Rossi complessivamente funziona ma richiede la sua continua iterazione perchè il meccanismo si affini alla ricerca di quella 'originalità' nella quale sola il testo si dispiega compiutamente. Spesso non si comprendono la forma finale dell'autobiografia e le ragioni intrinseche dei suoi assemblaggi, si riconoscono le parti, ma sfuggono lo scopo e la ragione che le tiene insieme. Tutto diviene preciso e, al tempo stesso, allusivo di una alterità che tutto pervade.

La coazione a ripetere può essere una mancanza di speranza ma mi sembra ora che continuare a rifare la stessa cosa perchè risulti diversa è più che un esercizio, è l'unica libertà di trovare¹²⁷.

¹²⁶ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 26, Architettura – Ve. + NY. Il teatro del mondo, 11 novembre 1979.

¹²⁷ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 81.

Seconda parte

Scrittura come progetto

Capitolo 5

Autobiografia scritta – Autobiografia disegnata

I nodi della rappresentazione e della scrittura

Questa architettura ritrovata fa parte della nostra storia civile; ogni invenzione gratuita è allontanata, forma e funzione sono ormai identificate nell'oggetto, l'oggetto, sia parte della campagna o della città, è una relazione di cose; non esiste una purezza del disegno che non sia la ricomposizione di tutto questo e l'artista alla fine può scrivere come Walter Benjamin «lo però sono deformato dai nessi con tutto ciò che mi circonda».

L'emergere delle relazioni tra le cose, più che le cose stesse, pone sempre nuovi significati¹.

È nota la capacità affabulatoria di Aldo Rossi applicata ai diversi campi espressivi che frequentò sempre con la massima competenza, frutto forse di inclinazioni personali e sicuramente di una curiosità costantemente coltivata ed alimentata. Rossi ai confini della scrittura, come ai confini della pittura, o semplicemente del disegno, dimostra una 'maestria' assolutamente singolare e quanto meno originale: Rossi è Rossi inequivocabile, inconfondibile, inimitabile.

La sua produzione è tale da poter individuare *corpus* produttivi e disciplinari assolutamente autonomi, pur nella loro reciproca relazione di affiliazione e di complementarietà.

In questa complessità disciplinare l'*Autobiografia scientifica* – lo abbiamo già detto – costituisce una delle tante espressioni extradisciplinari a cui l'auto-

re ci ha abituati.

A questo testo autoriflessivo possiamo sovrapporre – in una sorta di virtuale paragone complementare – una autobiografia del corpus grafico.

In altre parole Rossi ci ha parlato di lui in modi diversi, tutti esattamente peculiari, tutti precisamente propri, di quella proprietà che è 'appropriatezza' dei linguaggi: ad ogni campo si applicasse il suo pensiero ne risultava espresso in modo coerente e preciso.

Rossi ci parla con la scrittura, ci parla con il disegno, ci parla soprattutto con l'architettura, prefigurata e quasi annunciata dalla parola pronunciata e scritta e dal disegno insieme.

È per questo che possiamo parlare di un'autobiografia scritta quella che, dalle tante carte sciolte, alle pagine de *I quaderni azzurri*, a quelle 'conclusive' dell'*Autobiografia scientifica* ci dice di lui, del suo progetto esistenziale e del suo progetto sull'architettura intesa come disciplina e ragione di vita; ma possiamo parlare anche di un'autobiografia disegnata, quella affidata ai tanti cimenti grafici e pittorici, ai tanti, tantissimi fogli sparsi, alle prove estemporanee ed a quelle 'codificate' dalle tecniche più impegnative e peculiari, al progetto di architettura che è la summa di tutto e di egli stesso.

La dimensione 'privata' del disegno di Aldo Rossi, la sola che può innescare un senso profondo di commozione e partecipazione prive di pudore, è quanto mai confacente ad un autore che intende «[...] il mestiere o l'arte come una descrizione delle cose e di noi stessi; [...]»².

¹ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 29.

² Ivi, p. 7.

La capacità di assemblare, tra memoria e premonizione, in un unico piano affabulatorio, le architetture fuori scala e gli oggetti della vita domestica, immersi surrealisticamente in paesaggi architettonici fuori dal tempo, rivela in Rossi la capacità di raccontare e raccontarsi attraverso non solo la parola, ma anche e soprattutto attraverso il segno (di-segno) come nel mirabile spaccato del Teatro La Fenice³ (fig. 16), che costituisce uno dei disegni più aderenti alla dimensione autoriflessiva del *corpus* grafico di Aldo Rossi. Tale capacità costituisce la sostanza di un percorso intellettuale e creativo, un parallelo grafico e visivo dell'*Autobiografia scientifica*, che si dipana – alchemicamente occultato – tra le testimonianze delle diverse attività progettuali, di elaborazione teorica, di produzione artistica e di esercizio letterario.

Il gioco di molteplici specularità che presiede la 'dissertazione' sul tema del teatro è svelato da Rossi – poco prima della sua prematura morte – nella sezione composita per la ricostruzione del Teatro La Fenice di Venezia.

Per Rossi interno ed esterno appartengono ad una medesima struttura formale e ad una medesima

dimensione temporale che è dinamica e circolare pur nella apparente immobilità della sospensione e dell'attesa; attesa che è condizione peculiare del teatro.

Rossi coglie l'assoluta disponibilità del tempo e della memoria nel dispiegarsi dei piani di sezione e nella giustapposizione delle vedute.

Nel caso de' La Fenice Rossi sa bene che non sarà il «come era e dove era» a risarcire la ferita inferita al corpo della città, ma il recupero della memoria nella sua quintessenza immutabile al di là della transitorietà delle «cose».

La memoria è quindi per Rossi perpetua disponibilità e continuità nell'appartenenza; il pericolo dell'oblio appartiene alla transitoria caducità delle «cose».

La sezione che Rossi compone per il progetto di ricostruzione del teatro veneziano, disvela la componente intima dell'architettura, mette a nudo – come in una gigantesca autopsia – il corpo più intimo della macchina teatrale.

Rivelandosi a noi in tutta la sua più vulnerabile fragilità il teatro ci 'dice' tutto di sé del proprio tempo passato, del proprio dramma, della propria mitica possibilità di risorgere dalle proprie ceneri e del proprio futuro il cui 'presagio' – ancora una volta – è racchiuso nel tempo passato. Il disegno è, insieme, 'deposizione' ed 'ostensione' di un corpo martoriato, ma che presagisce la redenzione della ricostruzione.

Il teatro veneziano, nella sezione rossiana, si disarticola in una serie paratattica di 'vedute' che alternano – scardinando ogni ordine figurativo – ester-

³ Progetto per la ricostruzione del Gran Teatro «La Fenice», Venezia, 1997. Al di là della ricostruzione, dei riferimenti tipologici in adesione all'esperienza delle scuole veneziane e dei rifacimenti storicisti, il teatro è rappresentato dalla sua sezione. In essa è racchiuso il suo significato e il senso profondo di appartenenza alla città. La sezione può essere letta come una pellicola – nella sequenza serrata e paratattica dei fotogrammi – ovvero come il canovaccio di un testo teatrale o ancora come il menabò di una coreografia: vi si sviluppa la storia dell'edificio nelle sue epoche e nei suoi possibili sviluppi futuri. La "Sala nuova" – poi Sala "Aldo Rossi" – con il frammento ligneo della Basilica palladiana è l'anima innovativa del teatro, ma anche il cuore che lo lega più in generale alla storia del mondo veneto e della città a cui appartiene.

no ed interno, il prospetto del Selva e la sezione delle Sale Apollinee ed i foyer, sezioni trasversali e sezioni longitudinali, secondo un ritmo ancora una volta basato sulla ripetizione e sull'iterazione delle 'parole'. Il 'corpo' del teatro è metafora del corpo dell'autore che in esso si ritrae, metaforicamente 'sezionato' da una immaginifica tomografia che non è solamente scansione di un corpo, ma è anche affondo psicologico nel profondo dei moti del cuore. Quale migliore metafora grafica di un'autobiografia 'scientifica' condotta col rigore della proiezione ortogonale. Il disegno de' La Fenice – è innegabile – costituisce un puntuale parallelo grafico dell'*Autobiografia scientifica*, il quale contiene – trattenendolo entro la soglia del dramma igneo che ha distrutto la sua architettura – il presagio oscuro dell'imminente morte di Aldo Rossi.

«Cara architettura! In fondo la sua materia, la sua genesi, la sua stessa vita relativamente breve ci sembra così umana e commovente da essere costretti a guardarla con affetto»⁴. Sono parole di Aldo Rossi. Il commento laconico delle sue opere e questo amore così umano emergono dall'osservazione profonda e meditata dei disegni attraverso i quali le idee di Rossi si manifestavano e prendevano vita – la loro vita 'autonoma' – eventi di un racconto inesauribile sempre in bilico tra scrittura e segno, tra parola e di-segno.

⁴ Paolo Portoghesi, *I disegni di Aldo Rossi "Cara Architettura!"*, in *Aldo Rossi disegni 1990 – 1997*, a cura di Marco Brandolisio, Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer, Michele Tadini, Federico Motta Editore, Milano 1999, p. 6.

Disegnare è per Rossi – lo è stato per molto tempo – l'unico modo concreto per fare architettura, non solamente nella prospettiva della progettazione, ma nel senso più profondamente interiorizzato di accarezzare i frutti della sua fantasia come se si trattasse di piccoli oggetti da appoggiare su un tavolo, dotati di una concretezza e di una vitalità, spesso veicolata attraverso il colore, un colore ora impastato di ombre dense, ora squillante e assoluto come quell'*azzurro del cielo* che fa la sua apparizione nei disegni per il Cimitero di San Cataldo di Modena.

L'occhio e la mano di Rossi sono essi stessi strumenti di ricerca, di indagine; l'immagine generata si sdoppia, si moltiplica fino ad evocare una forma collocata non nello spazio prospettico convenzionale, ma in uno spazio ideale, congeniale e quindi deformabile, che spesso fonde punti di vista diversi ed oscilla tra assonometria, prospettiva e proiezione ortogonale: il segno rossiano, come pure la sua scrittura, non gode della precisione che deriva da un'attitudine, da una predisposizione naturale.

I disegni di Rossi testimoniano di una ricerca che è innanzitutto pura riflessione e nello stesso tempo criptica enunciazione di una poetica: la poetica del frammento, del montaggio di frammenti che dialogano in attesa di ricongiungersi.

Il tema dell'attesa, della sospensione sembra pervadere – dominandolo – il disegno rossiano a partire da quello per la fontana di Segrate, per il teatro di Parma e per il cimitero di Modena dal quale più

esplicito emerge il debito contratto con la metafisica di De Chirico.

Nei disegni di Rossi, come pure in molta della sua architettura costruita, il senso dell'attesa proviene da una solitudine metafisica. Quasi sempre la tristezza è stemperata dal gioco, dal segreto piacere di osservare i frammenti di un immaginario familiare. Spesso le architetture – nell'antro dell'architetto-alchimista – assumono la personalità di oggetti fuori scala, assumono la stessa statura di una caffettiera o di un macinino perché sono raffigurate nella loro essenza archetipica, di idee e le idee non hanno dimensioni commensurabili, non sono misurabili e non sottostanno a leggi quantitative (fig. 2).

Lo spazio ordinato, continuo misurato e misurato-re della prospettiva rinascimentale diviene in Rossi frammentario, discontinuo; la struttura lineare della prospettiva quattrocentesca cede il passo ad una spazialità circolare, convulsa e discontinua. Restano le grandi vedute colorate, ma gli oggetti vi paiono solitari, isolati, astratti, 'impossibili' ed impassibili, immersi in uno spazio che non è più materia univoca (figg. 8 e 9).

Tutto ciò avviene parallelamente nella scrittura e in modo particolare nella scrittura autobiografica o semplicemente autoreferenziale de *I quaderni azzurri* e dell'*Autobiografia scientifica*.

Spesso – nei disegni di Rossi – i punti di vista si moltiplicano generando una visione complessa ed articolata. La rassicurante analogia con la visione fisiologica è rotta, perduta per sempre, i centri di

proiezione si allontanano (fig. 1), prospettiva/e e assonometria/e si con-fondono, i rapporti dimensionali non accordano più alcuna sicurezza, ogni riferimento 'certo' e 'sicuro' alla realtà è abbandonato. Rapporti dimensionali gerarchici e simbolici si instaurano quali elementi di una geografia interiore e sentimentale in cui le relazioni spaziali sono topologiche e indicano nessi mentali, sinapsi, contiguità e continuità che si danno nei 'luoghi' del pensiero dove regna il tempo contratto della memoria.

Parallelamente, nella scrittura, Rossi compie un percorso analogo reiterando la scrittura stessa, istituendo quasi un esercizio che non è affatto calligrafico quanto esistenziale, nella continua e reiterata ripetizione dei medesimi passi, delle medesime riflessioni. Lo si è già detto, la ripetizione riafferma l'originalità di ciò che è ripetuto, pronunciato, scritto o disegnato. Ripetendo Rossi cambia impercettibilmente il proprio punto di vista, modifica se stesso, sposta la visuale sulle «cose» e così facendo le «cose», le stesse «cose», non sono più loro, ma altro da sé.

La scrittura-grafia di Rossi porta con sé un senso di perdita, un gusto malinconico nel dialogo tra gioco e desolazione che si costruisce attraverso le geometrie, i colori, le citazioni; emerge, infine, come pure nella parola scritta (autobiografica), un indugiare del 'segno' privo di finalità decorative, spesso instabile, carico, insistente nelle ripetizioni, nei tratteggi, quasi ad indicare un procedere assorto e meditativo del di-segno, in cui prende corpo e forma un denso portato teorico, «[...] alla ricerca del punto nevralgi-

co in cui dalla memoria si riesca a far scaturire una vera e propria epifania dei segni»⁵.

Il portato di Aldo Rossi sta soprattutto nell'immaginazione metafisica che l'autore imprime e trattiene, latente, nella complessa semplicità delle forme deliberatamente classiche. Forme che appartengono – ad un tempo - al pensiero scritto e al segno.

L'analogia concettuale, prima ancora che formale, tra le sue architetture, i suoi disegni, e la pittura di Giorgio De Chirico, di Mario Sironi, di Edward Hopper e di altri amati maestri del *realismo magico* non richiede prove. Sarebbe tuttavia riduttivo limitare al solo campo della pittura e delle arti figurative in genere la sua passione conoscitiva tesa ad oltrepassare i confini – per lui troppo angusti – della disciplina. Più simile ad un antico filosofo, nell'adesione etimologica dell'esserlo, amava sapere, scrivere, teorizzare, discutere, disegnare, progettare, costruire, viaggiare mentalmente lungo i sentieri della letteratura, del teatro, del cinema.

Per Kurt Forster l'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi celerebbe piuttosto – sotto mentite spoglie – l'adesione al genere delle *confessio* e della testimonianza: *confessio* perchè tenta di riflettere sui fatti della propria vita e sul rapporto tra memoria e progetto; testimonianza perchè Rossi era in cerca dei propri temi e denunciava il bisogno di giustificarsi di fronte ad una fantomatica ed ipotetica giuria⁶.

⁵ Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 2002, p. 168.

Se si legge il testo autobiografico di Rossi, immettendolo in quella stretta e necessaria connessione con la contemporanea ed anche successiva produzione grafica del maestro milanese, l'osservazione di Forster non può non rivelarsi esatta. Tuttavia la lettura autonoma, ma comparata e complementare, della produzione di Aldo Rossi evidenzia una chiara dualità: al racconto autobiografico si sovrappone l'intera produzione grafica che costituisce un'altrettanta esatta riflessione esistenziale. In altre parole è come se Rossi ci avesse voluto lasciare una duplice autobiografia: una scritta, l'altra disegnata.

I temi fondamentali e fondativi affrontati da Rossi nella sua intera produzione trovano nella riflessione sul tempo, sulla memoria e sull'analogia i nuclei cardinali attorno ai quali si dispiega il percorso esistenziale ed il ripercorrimiento autobiografico dell'autore.

Rossi spiega – all'inizio dell'*Autobiografia scientifica* – il doppio significato della parola tempo insieme «atmosferico e cronologico» ponendolo in analogia con l'energia che «presiede ad ogni costruzione»⁷. Nella scrittura autobiografica di Rossi – ma potremmo dire anche nella sua produzione grafica – il tempo apre la porta all'irrazionalità.

Rossi insiste sia nella scrittura che nel disegno sull'idea di 'fermata' quando torna – spesso – ad

⁶ Kurt W. Forster, *Tempi (di vita) e memorie (giovanili) nei luoghi di Aldo Rossi*, in *La lezione di Aldo Rossi*, a cura di Annalisa Trentin, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Bologna, Cesena, Modena, 21, 22, 23 febbraio 2008, Bologna University Press, Bologna 2008, pp. 170-175.

⁷ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 8.

opere a lui care: «[...] come il Tempio Malatestiano di Rimini o il Sant'Andrea di Mantova perché vi è in queste opere qualcosa che non può modificarsi e che insieme riassume il tempo»⁸.

Ma il tempo non può fermarsi; l'osservatore non è in grado di assumere la medesima fissità attribuita agli oggetti. Il tempo cronologico non cede il suo dominio. Rossi si interroga alle soglie di questo 'territorio' tra la contingenza dell'evento e l'instabilità della memoria. A questo interrogarsi Rossi risponde con gli strumenti dell'indagine e della conoscenza che gli sono propri: la scrittura e il disegno entrambi declinati nella loro versione autobiografica.

Rossi tradisce nella scrittura e nella sua personale scrittura disegnata il senso profondo e segreto della scoperta: sa che per scoprire bisogna possedere un sentimento che anticipa ciò che improvvisamente ci sorprenderà. Rossi si colloca così sul piano dell'intuizione e dell'appartenenza al suo mondo. L'indagine ossessiva, ricorrente, reiterata scritta e grafica su alcuni temi tende a disvelare la sua personale appartenenza al flusso ineshausto delle «cose» e del tempo che su di esse si rende manifesto e leggibile. I suoi disegni divengono, al pari della sua scrittura, il luogo privilegiato di indagine, di scavo, di scoperta (figg. 11 e 12).

Rossi sa bene che non si ammira un paesaggio prima che l'arte, la poesia, una semplice parola ci abbiano dischiuso gli occhi; i luoghi della vita ritornano

sempre nella memoria, in essi – per noi – accade qualcosa di unico, irripetibile, ovvero ripetibile per riaffermarne l'originalità del mito; non oggetti e luoghi reali tra tanti, ma l'idea stessa di tutti gli oggetti e i luoghi possibili.

Il disegno di Rossi indaga questa dimensione archetipica e mitologica delle «cose», così, per lui, tutto è riconducibile all'architettura: una caffettiera, il San Carlone, un dirigibile o la colonna del Filarete summa di tutte le possibili colonne (fig. 13).

Rossi – come altri artisti moderni – avverte la coscienza della perdita di autorità del passato e della irrimediabile frattura con la tradizione: tutto ciò è irrimediabile.

La sua necessità di tentare - per altre strade - un recupero, un ricongiungimento genera una sorta di collezionismo della memoria; il suo ripercorrere con lo strumento di scrittura il contorno dei tanti oggetti 'conosciuti', il suo funambolico disegnare e ri-disegnare, tenta di recuperare la memoria, sola ancora di salvataggio di un mondo che va alla deriva del tempo.

Rossi sa che la memoria non è lo strumento dell'esplorazione del passato, quanto il suo teatro: le immagini strappate dal loro antico contesto si presentano come busti nella galleria del collezionista (fig. 1).

Forma del Monte Carmelo nel libro di Juan de la Cruz: (Poesie). La forma è disegnata con una riga intera e con parole. La montagna mistica disegna una figura umana. All'aprire del Monte vi è scritto: 'Qui non vi è più sentiero perché per il

⁸ Ivi, p. 76.

giusto non c'è legge. La progressione del sentiero centrale è formata dalle parole 'Salita del Monte Carmelo _ Spirito di perfezione _ nulla nulla nulla nulla nulla _ Anche sul Monte nulla. Il sentiero centrale _ Salita _ arriva ad una forma ellittica il cui contorno è formato solo dalle lettere che formano la scritta. Alla salita si affiancano due sentieri di imperfezione. Sentiero di imperfezione mondano e Sentiero di imperfezione celeste.

Raffronto con forme di tuoi progetti e analisi della struttura della forma. Considerando la parte scritta in basso come un basamento rettangolare, poi una spina centrale su cui si innestano le scritte laterali e il cerchio o forma ellittica superiore. Il tutto chiuso all'interno di una linea continua che circonda la forma centrale come isolandola da un piano continuo.

Puoi vedere la forma come 'figura umana, in qualche modo, ma principalmente nel modo di una figura stesa su di un piano orizzontale. In questo senso il riferimento antropomorfo della forma del cimitero di Modena. Se vi è un ricordo della immagine del corpo umano questo è una sorta di 'deposizione': deposizione su un piano, sulla terra ecc. raffronto principalmente con il cimitero di Modena e con la scuola di Fagnano Olona. Nella scuola di Fagnano Olona la proiezione interna della forma e una rispondenza anche maggiore con questa immagine del Monte Carmelo. La piazza interna diventa un luogo recinto e la forma umana è scomposta e quasi rovesciata; il becco o tubo dell'ingresso è il collegamento tra la condizione esterna e interna⁹.

La descrizione che abbiamo riportato integralmente è tratta dal quaderno 17 in cui Rossi analizza ed annota la 'figura' con la quale Juan de la Cruz commenta il proprio libro *Salita del Monte Carmelo*.

Sappiamo che alle spalle di questo poderoso scritto – iniziato tra il 1579 e il 1581 tra le mura del Collegio Teologico dei Carmelitani Scalzi di Baeza, nella

Spagna meridionale, di cui Juan è superiore, e successivamente ripreso tra il 1584 e il 1585, mentre il santo risiedeva a Granada come priore del locale convento degli Scalzi - c'era però già un disegno, cioè un'immagine vera e propria, abbozzata poco prima di giungere a Baeza (1578-79) e accompagnata da una fitta serie di didascalie esplicative quasi micrografiche. Si trattava di un bozzetto del «Monte Carmelo» o «Monte della Perfezione» o semplicemente di un «Monte» come lo designava l'autore (una suggestiva copia notarile è conservata alla Biblioteca Nazionale di Madrid con la segnatura Ms. 6296)¹⁰. Egli ne aveva redatte più copie e le distribuiva alle carmelitane di Beas, delle quali era confessore e direttore spirituale, perché potessero tenerle nel loro libro di preghiera; era quasi il nucleo germinale di quell'opera che poi sarebbe cresciuta in un albero gigantesco proprio nelle pagine scritte a Baeza.

Singolare coincidenza con le considerazioni che Rossi pone in apertura dell'*Autobiografia scientifica*, «A trent'anni si deve compiere o iniziare qualcosa di definitivo e fare i conti con la propria formazione»¹¹, Juan de la Cruz, mentre la sua mano correva sui fogli e la *Salita al Monte Carmelo* si configurava nella sua struttura, aveva ormai trentasette anni.

Come non pensare alle tante implicazioni che non saranno certamente sfuggite all'attenzione di Rossi

⁹ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999, 3, Architettura, 21 maggio 1974 / dicembre 1974.

¹⁰ Gianfranco Ravasi, *A Baeza nella profonda Andalusia*, in Giovanni della Croce, *Salita del Monte Carmelo*, Fazi Editore, Roma 2006, p. VIII.

¹¹ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 7.

nell'appressarsi all'opera di Juan de la Cruz? In tutte le culture religiose il monte è il simbolo del contatto tra il divino e il terreno, tra l'infinito e il finito, tra l'eterno e il contingente. Ascendere sulle pendici verso la cima è un'esperienza più mistica che spaziale, come insegna la celebre visione notturna di Giacobbe con la scala il cui apice tocca il cielo (Gn 28, 11-22).

Non a caso Juan sceglie per il monte dell'ascesi il Carmelo, la sede della clamorosa ordalia del profeta Elia (1Re 18). Su quella vetta, che si protende verso l'alto incombando sul Mediterraneo, i sacerdoti del dio cananeo Baal avevano vanamente tentato con le risorse della ritualità e della magia di provocare una teofania delle loro divinità. Sarà, invece, Elia con una semplice preghiera e persino con una serie di atti negativi a far irrompere il dio 'vivente' attraverso il segno del fuoco. Il monte, il Carmelo nella visione di Juan, rappresenta prioritariamente una ancestrale simbologia che esprime l'itinerario ascetico dell'anima verso Dio. Accanto al monte – in Juan de la Cruz – un'altra simbologia capitale è quella rappresentata dalla *notte oscura*: essa appare in tutta la sua fragranza nella poesia di apertura ed è il transito necessario, tormentato ed emozionante, in cui l'anima si spoglia e si purifica dal male per approdare all'abbraccio con l'amato. È una sorta di notte 'pasquale' di 'passaggio': è per questo che è cantata come «gioiosa notte» ed è squarciata da una luce interiore che la rende «più amabile dell'aurora»¹².

L'interesse di Rossi per il disegno di Juan de la Cruz

diviene peculiare nell'ambito della sua personale speculazione sul significato del 'segno' in bilico tra la scrittura e il progetto: «Anche il limite o muro tra città e non città fissava due ordini diversi. Il muro può essere il segno grafico, la differenza tra la grafia e lo scritto, o le due cose insieme hanno un loro contenuto. Forse l'esempio migliore è il disegno del Monte Carmelo di Juan de la Cruz; credo di averlo ridisegnato più volte per cercare di capirlo»¹³.

Ma come non pensare ad un altro monte, ad un altro riferimento peculiare che ritroviamo sia nei quaderni azzurri sia nell'Autobiografia scientifica: Il Monte analogo di René Daumal¹⁴.

Questa commistione del tempo e dello spazio mi ha avvicinato al concetto di analogia, di definizioni che si avvicinavano alla cosa rimandandosi l'una all'altra. In questa ricerca il libro di René Daumal *il monte analogo* fu per me una lettura di incredibile importanza anche se nulla mi diceva sul finale della ricerca, ma aumentava l'ansia della ricerca. Da tempo ricercavo questo nella matematica e nella logica e ancora credo che la matematica sola possa offrire non so se la certezza ma un appagamento alla conoscenza, una forma di piacere in se stesso, più forte e più staccato di quello della bellezza e del momento. Al di fuori di questo trovavo disordine. Dell'analogia di Daumal mi colpiva forse soprattutto la sua affermazione circa «la velocità sbalorditiva del già visto» che ricollegavo all'altra definizione di Ryle per cui l'analogia è la fine di un processo. Questo libro, come compendiano altre letture e mie esperienze personali, mi aveva avvicinato a una visione più complessa della realtà soprattutto per quanto riguarda la concezione della geometria e dello spazio. Qualcosa di simile, come ho detto, l'avevo incontrato nell'ascesa al Monte Carmelo di Juan de la Cruz; la rappresentazione del monte nel magnifico disegno-scrittura mi avvicinava alla mia

¹² Giovanni della Croce, *Salita*, cit., p. XIII.

¹³ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 71.

¹⁴ René Daumal, *Il Monte Analogico*, Adelphi, Milano 1968.

intuizione dei Sacri Monti dove la cosa più difficile da capire mi sembrava sempre il senso e il perché dell'ascesa¹⁵.

Rossi prosegue le note dell'autobiografia richiamando un altro riferimento grafico – più propriamente cartografico:

[...] mi ero incontrato con la carta di Opicino De Canistris. In questa carta si confondono figure umane e animali, congiunzioni sessuali, ricordi con gli elementi topografici del rilievo; si tratta di una direzione diversa che l'arte e la scienza in alcuni momenti potevano prendere¹⁶.

Rossi è affascinato dal «magnifico disegno-scrittura» di Juan, ma anche dalla cartografia di Opicino e – vogliamo pensarlo – su di essi avrà applicato la propria personale ricerca grafica elaborando una originalissima visione del disegno e della scrittura-disegno. Si tratta di un esercizio difficile e paziente condotto con strumenti precisi ed in un territorio di confine, là dove il segno grafico cede alla scrittura ovvero dove la scrittura stessa si fa di-segno. L'esito è affabulatorio, complesso e – per molti spetti – criptico; il disegno di Rossi si arricchisce di notazioni che non sono semplici didascalie, la scrittura assume la stessa connotazione delle note del disegno di Juan de la Cruz, scrittura e segno, in lui come in Rossi, sono consustanziali: sono al tempo stesso parole e segno, significano e identificano.

Ma altri ancora sono i riferimenti a questa scrittura di confine, a questa grafia che non sa decidersi, in-

certa tra il segno e il di-segno.

Questa libertà è certo legata a molti esempi ma certamente proprio scrivendo un'autobiografia dei progetti che si confonde con la storia personale non posso non ricordare l'effetto che produsse in me quando ero ragazzo l'Henry Brulard. Forse attraverso i disegni di Stendhal e questa strana commistione tra autobiografia e piante di case comparve in me una prima acquisizione dell'architettura; è questo il primo deposito di una nozione che arriva fino a questo libro¹⁷.

Ma con maggiore puntualità ancora, prosegue:

Ero colpito dai disegni delle piante che sembravano una variazione grafica del manoscritto e precisamente da due cose; la prima, come la grafia sia una tecnica complessa tra la scrittura e il disegno, e tornerò su questo parlando di altre esperienze, la seconda, come le piante prescindessero o ignorassero l'aspetto dimensionale e formale¹⁸.

Con questo passo Rossi ci affida – di più – ci confida la chiave interpretativa del suo mondo grafico e ortografico: la grafia è per Rossi veramente una tecnica complessa, un ambito di confine, liminare tra i regni della scrittura e del disegno. Non a caso abbiamo parlato più volte di 'ortografia' il cui esercizio è, da sempre, un'arte difficile da condurre con rigore ed esattezza; è tuttavia una espressione che nella 'libertà' della/dalla regola tradisce l'appartenenza al pari delle impronte digitali: la scrittura è sintomo dell'individualità.

Il disegno di Juan de la Cruz, come le ingenuie eppure peculiari piante di Stendhal, rappresentano per

¹⁵ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 116.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, pp. 15-16.

¹⁸ *Ivi*, p. 16.

Rossi, nell'assoluta indifferenza all'aspetto dimensionale e formale, ad un tempo, quella libertà nella norma che sola è capace di generare la felicità.

Segno e disegno generano, nella loro reciproca compenetrazione, una materia la cui sostanza non è più solamente dicibile, ma che si approssima all'arcana originalità di un linguaggio che è, al tempo, stesso arcaico e atemporale.

«Nella rappresentazione dell'architettura – potremmo aggiungere nella rappresentazione della vita per Aldo Rossi – c'è una volontà di restituire la realtà degli oggetti caricandoli però di una sorta di “dovere” di ordine e geometria. L'interesse è rivolto verso l'immagine grafica in grado di diventare sintesi di un'idea, comunicare messaggi molteplici, in una mescolanza di invenzione e ricordo, trasformandosi in un simbolo espressivo»¹⁹. Con queste parole Annalisa Trentin compie una ricognizione attorno ai temi della rappresentazione del progetto di architettura nell'opera grafica di Gianni Braghieri; le stesse note, le stesse parole possono chiarire il senso della rappresentazione nell'opera di Aldo Rossi, non già per affinità tra i due architetti, quanto per quel carattere atemporale che contraddistingue la loro riflessione sui temi fondativi della disciplina ed in particolare sulle questioni della rappresentazione del progetto.

¹⁹ Annalisa Trentin, *Collages. Alcune note sulla rappresentazione del progetto di architettura*, in Gianni Braghieri, *Architettura, rappresentazione, fotografia*, a cura di Annalisa Trentin, CLUEB, Bologna 2007, p. 145.

Se si volesse stabilire un parallelo tra il modo di procedere di Aldo Rossi nei suoi disegni ed un genere pittorico, si potrebbe con qualche precauzione, come sostiene Marino Narpozzi²⁰, avvicinarli al genere della natura morta.

Rossi dimostra da sempre una chiara familiarità col genere – molti sono i disegni che giustappongono frammenti di architetture e oggetti d'uso quotidiano – tuttavia l'adesione ai moduli della natura morta dichiara un'affinità strutturale assai più profonda (fig. 2). La stessa identica caratteristica analitica ed insieme sperimentale che sottende le composizioni di natura morta, domina anche i disegni di Rossi.

I disegni, le annotazioni grafiche che precedono, accompagnano o seguono la stesura del progetto appartengono ad un quadro di relazioni più ampie, suggeriscono come alla base di ogni progetto – come pure dell'autobiografia – vi sia sempre per Rossi una ricerca per stabilire una provvisoria unità tra le cose. Tutto ciò avviene attraverso l'individuazione di un elemento catalizzatore che può essere una sensazione, un'atmosfera percepita o vissuta, un interesse particolare che l'autore sente intrinsecamente legato alle cose stesse.

Per Rossi questa maniera di conoscere le cose si fonda sulla scoperta esistenziale che l'elemento spirituale e intellettuale e la sua apparenza materiale si uniscono così strettamente tra loro da individuare ovunque analogie e correspondances.

²⁰ Marino Narpozzi, *Memoria e collezionismo*, in *La lezione di Aldo Rossi*, a cura di Annalisa Trentin, Bononia University Press, Bologna 2008, pp. 176-179.

Le cose che si congiungono sono le «cose» osservate e riconosciute dalla memoria, nella memoria, le stesse che Rossi incessantemente interroga nei suoi disegni. Le stesse «cose» sarebbero impensabili ed insondabili se fossero dissociate dall'emozioni con le quali l'autore le ha vissute – per lui come per noi – oggetti e frammenti di oggetti che incorporano come una metafora il luogo e il tempo.

Tutto questo sul piano della grafia – ovvero potremmo dire della 'semplice' ortografia – è leggibile, con quel senso di disagio sospeso che ci coglie ogni qual volta ci appressiamo alla lettura de *I quaderni azzurri*, nella bella riproduzione anastatica curata da Francesco Dal Co, nelle variazioni a volte impercettibili ed a volte totalmente stranianti della scrittura rossiana. La lettura diviene allora una sorta di indagine grafologica, un'intrusione nei meandri più profondi, manifestati inconsciamente dalla grafia, dei moti dell'anima dell'autore, alla ricerca di impercettibili corrispondenze tra il significato e la forma ortografica che lo esprime.

Fondamentale – per l'indagine della produzione di Aldo Rossi – è la comprensione dello stato in cui l'autore esprime la sua creatività, si tratti della produzione grafica ovvero della produzione 'letteraria'.

“Ancora più delle storie, che tendono a essere sempre le stesse, conta l'arte del raccontarle”. Questa frase contenuta nella prefazione a *I semidei* di James Stephens, romanzo che ha inizio “poco lontano dal luogo dove gli angeli si posarono per la prima volta sulla terra”, si riferisce a uno dei

protagonisti, un certo vecchio del Connaught che: “Ti raccontava una cosa che sapevi da tutta la vita, e tu credevi che fosse nuova di zecca. Nel cervello di quest'uomo non c'era vecchiaia: è questo il segreto”²¹.

Con Massimo Scheurer possiamo riconoscere in «quest'uomo» Aldo Rossi, possiamo riconoscere in lui l'innocenza e la capacità giovanili di sorprendersi e quindi di sorprendere: davvero Rossi, in questo, condivide la stessa 'sostanza' dell'*Angelus novus* di Klee in bilico tra una umanità infantile ed una 'divinità' panica.

Anche in questo la lezione di Aldo Rossi si rivela estremamente complessa, ma risponde di quella complessità come è di norma per l'espressione delle cose semplici. Può dare adito a fraintendimenti dovuti prevalentemente alla debolezza di chi vi sia accosta, non certo a causa della sua originaria matrice autoriale. La sua architettura della città, la stessa che trasuda dai suoi disegni, oltre che dalla sua scrittura, è principalmente l'architettura della vita ed è in questo 'luogo' del suo pensiero che si apre la sua massima incisività. Lui stesso che è stato il profondo sostenitore dell'autonomia della disciplina e che aveva dimostrato con argomentazioni incalzanti ed ineccepibili il diritto di riferirsi alla storia dell'architettura per rifondare, per la contemporaneità, il valore disciplinare, sapeva esattamente che al di fuori del «conosci te stesso» e dell'altra imprescindibile norma delfica che stava scolpita sul

²¹ Massimo Scheurer, *Angeli e architettura*, in *Aldo Rossi*, cit., p. 180.

frontone del tempio di Apollo «osserva la misura», il cammino dell'uomo e con esso il suo pensiero e la sua intera speculazione intellettuale – in una parola l'intera civiltà – si avviava per vaghe peregrinazioni, i cui approdi risultano quanto mai incerti. Là – Rossi lo pensava – si apre il vasto e sibillino territorio della vanità.

L'opera di Aldo Rossi, il suo essere architetto, non si caratterizzano solamente per la loro compiutezza, quanto per quel loro essere, in senso nietzschiano, tragici²². Rossi è veramente un architetto tragico, nel senso in cui lo era stato anche Leon Battista Alberti, lo stesso Alberti del Tempio riminese e della basilica mantovana, architetture così amate da Rossi.

Aldo Rossi come Alberti – il pensiero è di Arduino Cantàfora – riconosce il lato disperante dell'esistenza nella quale alla fine, e sono parole di Leon Battista Alberti, «gli uomini più che miseri appaiono miserabili e di Dio meglio è tacere»²³.

Tuttavia per Rossi l'etica del 'fare', la poetica di cui abbiamo già parlato, costituirà la scintilla della speranza di una estrema redenzione in questa disperante desolazione. Il suo applicarsi affabulatorio, il suo ripercorre sentieri già tracciati, il suo riandare ai temi di una fissità mai tradita, costituiranno la sola garanzia di una 'fede' e di una dedizione unica ed

irrinunciabile ai moniti del dio delfico «conosci te stesso» e «osserva la misura», nella paziente attesa dell'epifania della verità che l'arte – sola – può e sa contenere.

Il repertorio della poetica rossiana, sia essa di matrice grafica, progettuale o letteraria, non è fatto di ingannevoli 'trovate', nulla di tutto ciò, ma semplicemente – con tutta la complessità delle cose semplici – dell'assunzione quotidiana di ciò che noi siamo. L'architettura di Rossi ed il suo 'modo' di esprimerla, prima ancora che nella costruzione, nel disegno e nello scritto, è l'architettura della vita e soprattutto della vita dei più umili, che tanto ha rispettato in vita sua. Potremmo dire che Rossi rese i propri mezzi espressivi alla portata di questa umanità 'sofferente' e umile; i suoi disegni, i suoi progetti, i suoi scritti sono pensati e orditi secondo piani di lettura differenziati la cui complessità aumenta progressivamente quanto più progressivamente ci si addentra nelle loro profondità. Esattamente come il disegno del Monte Carmelo di Juan de la Cruz, o gli apparentemente ingenui schizzi di Stendhal nell'*Henry Brulard*, o ancora – su un altro piano – la descrizione del *Monte analogo* di René Daumal, i progetti, i disegni, gli scritti di Rossi racchiudono in se stessi piani di lettura assolutamente diversi, la cui interpretazione rappresenta un'iniziazione, un'ascesa ad un 'luogo' e ad un 'linguaggio' che solo può parlare le 'lingue' del mondo.

La sua architettura e con essa i modi per esprimerla è un canto all'umanità, quella stessa umanità che lui accoglie sul palcoscenico della vita. Utilizzava

²² Il riferimento diretto alla tragicità di Aldo Rossi e della sua opera è il passaggio de *La nascita della Tragedia* sull'artista ingenuo: Friedrich Nietzsche, *La nascita della Tragedia*, Adelphi, Milano 1982.

²³ Arduino Cantàfora, *Poche e profonde cose*, in *Aldo Rossi tutte le opere*, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 2003³, p. 4. La citazione da Leon Battista Alberti è tratta dall'autore da: Eugenio Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, cap. IV, *Studi su L.B. Alberti*, Laterza, Bari 1990.

il repertorio che da sempre ha significato l'architettura, per farne uno specchio dell'essere – il suo *in primis* – perché ognuno potesse riconoscersi, scevro da facili morali, al di là di illusorie redenzioni ottenute con facili e gratuiti giochi formali. Per far ciò Rossi fissava il proprio sguardo alla permanenza ed alla fissità delle «poche e profonde cose» e potremmo aggiungere, semplici, che contano, al valore liminare della soglia tra lo spazio pubblico e lo spazio privato, nel quale è sempre entrato con estremo rispetto e con quella timida introversione del suo carattere.

Tra le sue pagine più belle, scritte o disegnate, vi sono sicuramente i passaggi che si riferiscono alle tracce della vita, che sono restate come impigliate tra i muri, sospese in quell'aura metafisica che aleggia nelle case fatta di penombra, di silenzi, di odori, di oggetti quotidiani. La sua consapevolezza disperante della vanità delle cose, della loro esiziale caducità, riecheggia il senso piranesiano dell'abbandono: le «cose» sono lì per ricordarci la caducità delle nostre effimere esistenze: «ora tutto questo è perduto»²⁴. Questa consapevolezza non si rivolge, come già in Piranesi, ad un passato che ormai non ci appartiene se non in quanto epigoni ed epiloghi di una storia che ci contiene, a qualcosa che irrimediabilmente è perduto, finito, a qualcosa di allontanato nella memoria dei secoli, ma affonda, al contrario, nel contingente, nella contemporanei-

tà, nell'immediato, nell'ora e qui degli oggetti quotidiani, nella sua stessa architettura, prima ancora del suo compimento.

«Un guasto statico, un guasto della memoria»²⁵ ed «ora tutto questo è perduto»²⁶. In una concezione statica e rafferma della misura – oltre o prima ancora di quella degli ingegneri – in una perdita della memoria nell'oblio totale e finale di noi stessi.

«Un tempo i “Teatri del Mondo” erano già stati i teatri della vita, i teatri della memoria, escogitati e apparecchiati per legare ancora una volta l'uomo alla natura»²⁷.

L'architettura di Rossi è profondamente etica e per questo è tragica; da questa etica e da questa tragicità è nato nel pensiero di Rossi – ossessivo come altri temi – il Teatro del Mondo, macchina come più bella non avrebbe potuto immaginare (figg. 3, 4, 5 e 6).

Il progetto, di quello che a più riprese Rossi definirà il «teatrino veneziano», legandone le sorti alla città lagunare ed alla sua peculiare instabilità acquea, ritorna ossessivamente in tanta parte della produzione grafica dell'autore, ma anche in tanta parte della sua personale riflessione scritta. Il Teatro del Mondo è di volta in volta ri-disegnato, ricontestualizzato, ma anche de-contestualizzato (fig. 13), appare come soggetto ovvero come complemen-

²⁴ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 18, Architettura, 8 gennaio 1975 / 12 giugno 1975.

²⁵ «Un guasto statico», «un guasto della memoria», Aldo Rossi, introduzione a *Arduino Cantàfora. Architetture dipinte*, Electa, Milano 1984.

²⁶ «ora tutto è perduto», compare ciclicamente nei titoli dell'opera grafica di Aldo Rossi tra il 1973 ed il 1978.

²⁷ Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Giulio Einaudi, Torino 1972.

to di tante riflessioni grafiche e pittoriche. Il teatro – come la città che lo ha generato – è un oggetto liminare sospeso com'è tra acqua e cielo, governato da quel rapporto antico e sempre precario in cui la costruzione dell'uomo e la trasformazione della natura costituiscono, sempre, l'aspetto preminente dell'architettura.

«Anche nella Venezia di bianca pietra fermata dai monumenti palladiani vi è questa memoria di una costruzione portuale, lignea, mercantile, dove la pietra è il materiale che conferma la prima appropriazione del luogo»²⁸.

Rossi, in rapporto al suo «teatrino veneziano», incarna la memoria del mercante, dell'uomo di mare, del maestro d'ascia, del costruttore, è insieme il demiurgo del teatro, il burattinaio, il capocomico ed il 'tiranno'.

Scrivono Daniel Libeskind: «Costruito in legno e galleggiante sull'acqua, questo strumento del linguaggio - un sogno funzionale – diventa un autentico demone dell'analogia: un'architettura con radici nella storia e risposdenze che sono tanto inattese quanto automatiche»²⁹. La corrispondenza tra la città e l'oggetto non possono che nascere dalla storia, ma per questo non sono facilmente prevedibili. La comparsa del «demone dell'analogia», secondo l'immagine evocata da Libeskind, genera una sterminata catena di confronti, di ricordi, di reazioni che

contemporaneamente si sovrappongono alla costruzione. Ancora una volta i piani si intersecano, si compenetrano: l'architettura è sintomo dei moti umani dell'essere così come l'essere è il 'luogo' ove nasce l'architettura.

«Può sembrare contraddittorio: Rossi, l'architetto che esalta la permanenza dell'espressione architettonica, accetta nel 1979 di creare qualcosa di transitorio»³⁰. Crediamo, al contrario, che anche il presagio di questa transitorietà, per quanto esorcizzata in più occasioni da Rossi stesso, possa aver contribuito alla particolare e profonda riflessione progettuale dell'apparecchio teatrale, della macchina 'effimera', specchio della precarietà dell'esistere.

Il Teatro del Mondo è di volta in volta un giocattolo, un monumento, una torre di guardia, un castello, un vascello ed altro ancora: è quello che il principio di natura analogica determina.

Chiaro e geometricamente definito come in alcune impeccabili costruzioni grafiche di analogiche città rossiane (figg. 8 e 9), oppure 'incerto' e 'infantile' come in alcune altre rappresentazioni i cui elementi costitutivi sono, di volta in volta, le cabine dell'Elba, i chioschi veneziani dei gondolieri, le torri e le cattedrali di improbabili città nordiche, e la mano, ripetuta, reiterata e stilizzata del San Carlone di Arona (figg. 6 e 7), il Teatro del Mondo e la sua rappresentazione ossessiva, rimandano ai temi letterari

²⁸ Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo a Venezia*, 1979 (relazione), in *Aldo Rossi tutte le opere*, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 2003, p. 153.

²⁹ Ivi, p. 154.

³⁰ Umberto Barbieri, *Rossi e il 'Teatro del Mondo'*, in *Aldo Rossi Teatro del Mondo. Modello*, a cura di Umberto Barbieri e Giovanni Bertolotto, Alinea Editrice, Firenze 2004, p. 7.

dell'*Autobiografia scientifica*.

Esistono disegni in cui la materia lignea del teatro è resa graficamente – su velina gialla – con i modi di una rapida campitura a grafite (fig. 15); in essi il Teatro del Mondo sembra emergere ovvero, per moto inverso, sembra allontanarsi, rivelato o inghiottito dalla densa opalescenza della nebbia veneziana. Rossi sembra presagire la propria transitoria «Fortuna» accomunata a quella del suo «teatrino veneziano».

Non so se e come questo teatro o teatrino veneziano sarà costruito ma esso crescerà nei miei e negli altri disegni perché ha come un carattere di necessità [...] Questo teatro veneziano è legato all'acqua e al cielo e per questo ripete nella sua composizione i colori e i materiali del mare. Teatro veneziano diviso in due parti corrispondenti alla platea e alla balconata. Esternamente esse sono contenute in un poligono e in un quadrato. Il quadrato appoggia su una zattera di legno e ferro. Il ferro e il legno sono i materiali del teatro galleggianti e non tanto perché questi sia effimero ma perché questi sono materiali del mare, di barche e navi. Così era l'effetto del teatro durante le rappresentazioni, un continuo cigolio e movimento appunto come su una nave o barca. La cornice veneziana significa la visione del teatro in questa particolare presenza veneziana. Queste torri o cupole o minareti ritornano in ogni disegno di questo teatro, questa cornice d'oro³¹.

Antecedente immediato della realizzazione del Teatro del Mondo è l'apparecchio del Teatrino Scientifico del 1978 (fig. 2) «come luogo della pura rappresentazione: un palco, delle scene prospettiche, degli oggetti scenografici»³². Al pari dell'*Autobiografia scientifica*, il Teatrino è il 'luogo' ove Rossi pro-

getta la propria architettura, lo strumento col quale apparecchia le proprie composizioni analoghe, così come il racconto autobiografico prefigura una vita progettata e costruita quanto e più della sua stessa architettura.

Non è possibile pensare all'opera di Rossi – ai disegni ed in particolare agli scritti o, ancora, a quella particolare modalità rappresentativa 'ibrida' tra scritto e disegno – se non come ad una continua evocazione, un continuo ed ossessivo rimando ad altro. La sua produzione – tra scrittura e disegno – acquisisce i termini di un metalinguaggio profondo e contemporaneamente leggerissimo come una partitura mozartiana. Pochi, pochissimi architetti come lui hanno saputo dialogare con la letteratura, col disegno, col teatro, travasandone gli assunti peculiari nel significato dell'architettura e pervadendone i contenuti. «Illusione dell'illusione dell'illusione, proprio l'ultima, l'ultimissima tragica frontiera e pure la prima: l'arte della parola»³³.

I mirabolanti stravolgimenti linguistici, i monologhi di joycessiana memoria, ossessionanti ed irrinunciabili, le più disparate curiosità letterarie sono rimaste per una vita compagne fedeli ed inseparabili di quella sua avida curiosità, insaziabile e quasi bulimica, fino alla finale ed esiziale scarnificazione del senso della parola, fino alla radice etimologica ed ancestrale insieme del senso ultimo delle «cose». Parole e «cose» messe in scena sul 'palcoscenico'

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Arduino Cantàfora, *Poche e profonde*, cit., p. 6.

del foglio vergato, della tavola 'ingombra' di segni, del supporto – anche quello meno ortodosso – di una qualsiasi riflessione, scritta o disegnata, ovvero scritta e disegnata insieme, dell'appunto occasionale, della riflessione frenetica e compulsiva, della meditazione mediata e misurata, o di quel palcoscenico maggiore che la città offriva all'epifania dell'architettura e dell'uomo.

Vorremmo chiudere questa variazione sul tema con le parole di Cantàfora quando nel vuoto e nell'assenza della morte del maestro-amico vorrebbe ancora «parlare un poco con Aldo e chiedergli di commentare insieme un passaggio del XXXV Libro della *Storia Naturale* di Plinio, come quando passavamo le serate d'estate o che fossimo in via Maddalena o in via Rugabella»³⁴.

Il capoverso è il settantanovesimo e Plinio si appresta a parlare di Apelle «colui che in seguito superò tutti i pittori precedenti e a venire. Lui aveva saputo introdurre una nuova qualità, precedentemente sconosciuta, nella sua arte: la grazia. Uno *charme* che era a lui proprio, che i Greci chiamano *chàris*» così dice Plinio. Successivamente racconta un episodio che diventa subito leggenda e che ci servirà ad approfondire il discorso dei nodi della scrittura e della rappresentazione nell'opera di Aldo Rossi, ma anche – se ci è consentito – di favoleggiare.

Ciò che accadde tra Protogene e lui merita di essere ricordato. Il primo viveva a Rodi, Apelle vi sbarcò, desideroso di prendere conoscenza della sua opera, di cui gli era giunta

fama e si portò immediatamente al suo atelier. Il maestro era assente, ma un quadro di notevoli proporzioni, sistemato su di un cavalletto, era sorvegliato da una vecchia in solitudine. Alla sua domanda ella aveva risposto che Protogene era lontano e gli chiese chi avrebbe dovuto annunciargli come visitatore. «Ecco» disse Apelle, e impossessatosi di un pennello, tracciò, attraverso il quadro, una linea colorata di estrema delicatezza. Quando Protogene rientrò, la vecchia gli raccontò ciò che era accaduto. Si dice allora che l'artista, come si mise a contemplare questa finezza, abbia detto che il visitatore non potesse essere che Apelle e che nessun'altro sarebbe stato in grado di realizzare qualcosa di altrettanto compiuto; poi tracciò lui stesso, con un altro colore, una linea ancora più fine sulla prima e ripartì, dando ordine, se per caso l'altro fosse rivenuto, di mostrargliela, dicendo che lì era l'uomo che lui stava cercando. Ciò che in effetti accadde, poiché Apelle ritornò, e arrossendo nel vedersi superato, ridivise le linee con un terzo colore, non lasciando più alcuno spazio per un tratto più sottile. Protogene allora, riconoscendo la sua sconfitta, discese di corsa al porto alla ricerca del suo ospite e fu deciso di conservare questo quadro per la posterità come un oggetto di ammirazione, universale certo, ma soprattutto particolarmente per gli artisti. Vengo d'apprendere che è bruciato in seguito all'incendio del Palazzo di Cesare sul Palatino; noi avevamo avuto la fortuna di contemplarlo prima: su di una grande superficie non conteneva che delle linee praticamente impercettibili alla vista e apparendo come vuoto, in mezzo ai capolavori di numerosi artisti, attirava comunque l'attenzione ed era la più famosa fra tutte le altre opere³⁵.

Forse non esiste nulla di più disarmante, tre impercettibili linee colorate in rosso, giallo e blu, nulla di più minimalista di tutta l'arte concettuale che il XX secolo è stato in grado di teorizzare e produrre.

Se leggiamo attentamente Plinio possiamo scoprire una grande verità: «un oggetto di ammirazione, universale certo, ma soprattutto particolarmente per gli artisti». L'arte per l'arte potrà certamente dare

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Plinio, *Storia Naturale*, Libro XXXV, 79,80,81.

forma a cose supreme, che fatalmente resteranno legate allo stretto ambito degli addetti ai lavori in una autoreferenziale implosione egoistica.

Aldo Rossi sapeva distinguere le raffinate esercitazioni sintattiche dal prodotto artisticamente concluso da consegnare al mondo, perché sua era la convinzione che l'arte serve, serve a consolazione della vita, al pari di una preghiera, la più intima quella sussurrata dalle parole del cuore.

Capitolo 6

Il di-segno di Aldo Rossi

Aldo Rossi applicandosi al disegno – al disegno di architettura – con quella peculiare qualità di appropriatezza, alla quale già abbiamo accennato, ha determinato una profonda innovazione del *corpus* disciplinare, sino a proporre una visione assolutamente nuova e originale. Nel contempo ha lasciato dietro di sé una produzione poderosa e di singolare bellezza, densa di implicazioni e di impreveduta profondità che scaturisce febbrilmente da questa dimensione parallela e complementare alla produzione teorica.

Ho sempre considerato la tecnica, nel suo significato originale, come una questione molto importante in ogni arte o mestiere: esiste una tecnica letteraria, grafica, ecc., e anche se è vero che ognuno inventa una propria tecnica, è anche vero che questa è compresa in un suo mondo o in una serie di regole da cui non può uscire.

Ho sempre visto l'architettura tra queste due grandi componenti o questi due confini: da una parte il suo modo di realizzarsi (nella rappresentazione e nella costruzione), che corrisponde grosso modo a quello che chiamiamo tecnica, e dall'altra al suo riferirsi alla città, come riferimento e fondamento dell'architettura.

Per questo considero i disegni di architettura in modo molto serio, anche e specialmente quando cercano di avvicinarsi o spiegare meglio il significato di un'opera. Per un architetto essi sono anche degli appunti di lavoro e infatti, guardando questa raccolta, vedo che compaiono con collocazioni diverse edifici a cui stavo lavorando contemporaneamente: il convento palladiano delle Zitelle a Venezia, di cui mi sono occupato e mi occupo per un restauro che da solo è un'esperienza compiuta di architettura, la villa Bay, la ciminiera di Fagnano Olona e altre cose.

Il fatto di trasformare, deformare, collocare il progetto in luo-

ghi e situazioni diverse, appartiene piuttosto ad una volontà sperimentale, una specie di verifica dell'opera da differenti esempi e immaginabili punti di vista, che a una astrazione [...] una particolare importanza acquistano gli studi di disegno industriale di cui mi sono occupato negli ultimi anni, e che si trovano in parte in altre raccolte. Il disegno di questo tipo – spesso rivolto a oggetti di limitate dimensioni – ci avvicina a una identificazione più immediata tra disegno/modello e realtà di quanto sia possibile almeno verificare in architettura. Ed è quindi un'esperienza consigliabile anche come apprendimento.

È certo che anche il disegno di architettura tende a una sua formulazione definitiva, a una specie di catalogo che sia il compendio di ogni proposta possibile. Penso sempre a questo quando guardo l'elenco degli ordini d'architettura nei trattati, perché forse amiamo più le forme che meglio comprendiamo perché hanno pervaso la nostra educazione.

Dei disegni qui raccolti e di altri ancora ho poco da dire oltre a quello che ho detto. È bene che ognuno li interpreti a modo suo e che essi siano materia per la critica, la quale può costruire un mondo logico e autonomo della stessa materia cui si applica¹.

Nella speculazione, ma anche e soprattutto nella poetica di Aldo Rossi, il disegno – nelle sue diverse declinazioni tecniche – non può essere separato dall'architettura con la quale istituisce un dialogo serrato e ininterrotto.

Il disegno è per Rossi strumento di indagine e terreno di riflessione e di espressione ad un tempo.

Il disegno di architettura costituisce a sé un ambito disciplinare – anzi – una disciplina vera e propria,

¹ Aldo Rossi, *Queste immagini della mia architettura*, in *Aldo Rossi. Disegni di architettura 1967-1985*, catalogo della mostra (Torino Accademia Albertina 31 gennaio – 16 marzo 1986), Mazzotta, Milano 1986. La nota è ripresa in *ALDO ROSSI disegni*, a cura di Germano Celant, Skira editrice, Milano 2008, pp. 26-27.

con proprie specificità, con una storia ancorché complessa e con una lunga, lunghissima, tradizione. È un 'apparato' di dimensioni poderose e monumentali insieme, di fronte al quale fatalmente ci troviamo, percorso da contraddizioni e divergenze, al quale non si può non rapportarsi.

Dobbiamo tuttavia liberare il campo da un equivoco che da sempre ne ha minato la stabilità, che è quello della sua strumentalità: esso è cioè stato visto in funzione della materializzazione, della realizzazione pratica degli oggetti che esso rappresenta e prefigura.

Nella visione moderna della disciplina si affermano tipi diversi di disegno, che per necessità di completezza, vale la pena di ricordare.

In prima istanza troviamo il cosiddetto disegno di «concezione». Esso coincide con il disegno a mano libera e con lo schizzo ed ha lo scopo di tradurre in maniera immediata un'idea in figure. È un disegno per sua natura veloce e tendenzialmente istintivo, la sua qualità maggiore è la capacità della mano di inseguire l'idea e il suo affollarsi ed affacciarsi per lampi, fermandola, afferrandola e risolvendola in figura. Lo schizzo conferisce stabilità al mondo precario e labile delle immagini che attraversano fuggaci la mente. Esso è fondamentale in ogni processo ideativo. Essenziale, per ridurre al massimo le 'interferenze' della materia e le mediazioni da essa indotte, è che i materiali impiegati siano compatibili con la natura della 'tecnica' rapida ed estemporanea. Carta e strumento di disegno dovranno pertanto 'amarsi'.

Il disegno di «rappresentazione tecnica» si avvale di strumenti di carattere grafico e meccanico (oggi del computer). Gli strumenti nascono come estensioni fisiche ed 'ortopediche' della mano del disegnatore, che gli consentono di procedere secondo criteri di precisione e di rigore (riga, squadra, compasso). Carattere determinante del disegno tecnico è di essere fondato sulla «misura» e di porla a fondamento della rappresentazione stessa: è cioè un disegno con finalità di esattezza. L'oggetto deve passare per dimensioni proporzionate e calcolate, commensurabili e condivisibili. Segna il passaggio tra la sostanza non commensurabile dell'Architettura e il suo obbligo ad inverarsi in sistema misurato.

Il disegno di «persuasione» ha lo scopo di divulgare un'immagine e di convincere. Si rivolge a destinatari espliciti, per lo più esterni al processo di produzione dell'edificio, e cioè il committente e in generale il pubblico. È un disegno che non rifiuta l'inganno, ma, al contrario, può assumerlo come criterio e come necessità. Raffaello nella sua famosa lettera a Leone X, parla della «prospettiva» non come disegno proprio dell'architettura e del mestiere, ma come disegno di apparenze che ha per scopo quello di sedurre.

La secolare consuetudine che abbiamo col disegno di architettura tende a confonderlo con la realtà che rappresenta; ne è ovviamente distinto tanto da costituire un mondo disciplinare parallelo, una formazione tecnica ed insieme artistica autonoma, una

«costruzione culturale» che accompagna l'architettura e le sta a lato.

Nel cantiere medioevale – spesso e a lungo considerato non necessario – il disegno era meno importante rispetto a quello che diventerà in seguito; esso assume peso, significato ed un proprio prestigio allorché la costruzione dell'architettura esce e si affranca dalla sua dimensione prevalentemente fattiva ed artigianale per assumere dignità di pensiero.

Ancora serve piuttosto per dominare il mondo fenomenico attraverso l'organizzazione ed il controllo della forma. Non è assolutamente vero che l'architettura è in sé e naturalmente comprensibile: essa è principalmente un mondo materiale e disciplinare da decifrare e penetrare. Solamente attraverso il *medium* di quelle «formazioni parallele» che ne accompagnano la vita (i disegni e le parole) si può tentare di intenderne alcuni aspetti e perpetuarne – in qualche modo motivato – la costruzione.

Ci potremmo domandare in che cosa sia consistita l'innovazione che Rossi apporta al campo disciplinare. E quale ne sia la portata ed il senso reale?

Le risposte non potranno prescindere dalla sua architettura. Rossi ha ricondotto il disegno di architettura ad un fondamento figurativo rompendo i confini tra i «generi» stabiliti dalla tradizione. Il disegno non è illustrazione estranea di una realtà altra, rappresenta i fatti essenziali e costitutivi dell'architettura, pone i fondamenti ed è tramite e linguaggio della ricerca. Definisce – accorciandole – le distanze ri-

spetto alla disciplina, esplora la sostanza più profonda e più lontana dell'architettura. «La lucidità del disegno è sempre e solo la lucidità del pensiero» sono le parole di Rossi nell'introduzione al testo di Hans Schimdt, *Contributi all'architettura*².

Esistono – la critica ne ha studiati e codificati diversi generi – vari tipi di «architettura dipinta» che, seppure oggi, quando si parla di tale genere, ci si riferisce sostanzialmente alle prove di Aldo Rossi e a quelle dei protagonisti della cosiddetta Tendenza, in sede storica non possiamo dimenticare che nel novero dell'architettura dipinta vanno rubricati fatti, fenomeni e generi che, di volta in volta, riguardano la cosiddetta pittura di «veduta» ed il «capriccio», la scenografia, l'illustrazione di argomentazione più o meno fantastica, ovvero l'iconografia esoterica delle tavole – tra le altre – dell'*Hypnerotomachia Polyphili*, dei Teatri della Memoria e di quelle illustranti varie e diverse simbologie massoniche.

Il quadro di riferimento che si configura quando ci si riferisce all'*Hypnerotomachia Polyphili* – iconografia di carattere ermetico, massonica per esempio (Piranesi, Boullée, «capriccio», Espressionismo, Aldo Rossi, Giorgio De Chirico), al di là delle implicite ed ovvie differenze - si presenta comunque singolarmente coerente. Tale coerenza emerge in maniera assai peculiare, al punto che si possono individuare precise linee di scambio e di influenze reciproche –

² Hans Schimdt, *Contributi all'architettura 1924-1964*, Franco Angeli Editore, Milano 1994.

intenzionali o meno – tra i vari elementi costituenti. Quando Canaletto “adopera” Palladio, quando Piranesi affonda nel più ermetico esoterismo, ancorché lo faccia costruendo Santa Maria del Priorato, quando Schinkel rielabora – reinventandole – immagini “capricciose”, quando De Chirico pensa e “costruisce” le sue architetture e le sue piazze, quando, in fine, Aldo Rossi “apprende” da tutti costoro e, a sua volta, reinventa aggiungendovi un’aura lombarda, ebbene quando tutto questo accade il meno che si possa dire è che tra De Chirico e Piranesi, o tra Aldo Rossi e Piranesi o Canaletto, vi sono delle evidenti affinità elettive sotterranee. Tali affinità, così profondamente culturali lasciano tuttavia inalterata la sostanza esclusiva dell’opera di ciascun autore. Tale dimensione culturale, di reciproche contaminazioni, scaturisce dal ruolo preminente che, nella maggior parte delle architetture dipinte, è affidato al meccanismo del recupero mnemonico. Anzi, l’architettura dipinta è in buona sostanza un’architettura della memoria, se non addirittura la sola Architettura della Memoria possibile.

Con Rossi potremmo dire che esiste una contingente ed irrinunciabile corrispondenza speculare fra l’oggetto dell’immagine e la natura intrinseca delle metodologie da applicare all’indagine stessa, al guardare, vedere e osservare. In altre parole, alla sostanza culturale del fenomeno afferente all’architettura dipinta non può che corrispondere un approccio interpretativo di natura a sua volta squisitamente culturale.

E se – nuovamente con Rossi – sosteniamo che

l’architettura dipinta è un’architettura della memoria, essa non potrà prescindere dal presupposto che, essendo la storia dell’arte una disciplina umanistica, ad essa compete non già di «arrestare quello che altrimenti fuggirebbe, ma di richiamare in vita ciò che altrimenti resterebbe morto» (Panofsky)³.

Nell’opera di Aldo Rossi è l’architettura stessa, rossiana o meno che sia, a farsi testo di se stessa, a delimitare i confini di un territorio compatto ed omogeneo – per molti aspetti riconoscibile – in cui la biografia umana dell’autore si fonde - anzi si confonde – con quella del progettista, per dar vita ad un’autobiografia ad alto quoziente poetico. Muovendosi nell’ambito di questo quoziente poetico, Rossi, come pure Massimo Scolari, Arduino Cantàfora, o ancora Oswald Mathias Ungers, tende a delineare, più che una specifica immagine architettonica, piuttosto una sorta di paesaggio architettonico. Tale paesaggio – al pari di quello ideale di Poussin, di Lorrain, di Annibale Carracci – vive in una dimensione metastorica.

Se la natura del paesaggio classico è sostanzialmente letteraria, mediata attraverso Ovidio e Virgilio come «sentimento della natura», i “paesaggi” realizzati da Rossi tendono comunque a ricostruire un contesto più o meno mitico atto ad accogliere un’architettura senza compromessi, un’architettura che utilizzi la ragione, non tanto per il mantenimento

³ La citazione è ripresa in Gianni Contessi, *Architetti-pittori e pittori-architetti. Da Giotto all’età contemporanea*, Edizioni Dedalo, Bari 1985, p. 41.

di una idea rinnovata di magnificenza civile, quanto piuttosto per una sua propria, privata esibizione nei più spericolati virtuosismi compositivi. Alla natura idealizzata di Poussin, potrebbe corrispondere l'invenzione del 'luogo' ovvero la restituzione del 'luogo' all'architettura o, al contrario, della architettura al 'luogo', progettata da Aldo Rossi e con lui anche da Massimo Scolari e Arduino Cantàfora.

Su un altro piano, quello dell'inferenza della natura morta, la singolare osmosi, ovvero, la mutuabilità degli elementi del paesaggio classico con quelli di un particolare tipo di natura morta, che potremmo intendere riferita pressoché esclusivamente alle opere di Evaristo Baschenis, trova un esaltante riscontro nelle vedute architettoniche – quasi “capricci” – di Aldo Rossi. Le stesse vedute rossiane trovano, nel Capriccio del Canaletto conservato alla Galleria Nazionale di Parma, un antefatto puntuale e quanto mai precipuo.

In questo senso ho avanzato la teoria della città analoga: cioè di un procedimento compositivo che è imperniato su alcuni fatti fondamentali della realtà urbana e intorno a cui costruisce altri fatti nel quadro di un sistema analogico. Il quadro del Canaletto di Parma, dove sono accostati edifici palladiani, come se fossero realmente in quella situazione urbana creano una Venezia reale, analoga alla Venezia esistente. Costituiscono una ricerca su una città che è alternativa, e migliore, della città così come essa è.

Anche l'architettura pensata a priori e _ sperimentata _ su una precisa situazione urbana riceve un nuovo senso. Non si tratta quindi di ambientamento ma di principi logici di un sistema di forme che modificano le forme. In questo senso è valido il rapporto tra biografia e architettura dove la razionalità sceglie all'interno del proprio fare alcuni punti fermi _

stabili _ e ne scarta altri⁴.

Al di là del loro essere sostanzialmente delle “vedute”, delle invenzioni architettoniche, ove Rossi chiama a convegno una congerie di ‘oggetti’ assolutamente diversi ed eterogenei tra loro, le composizioni di Aldo Rossi esibiscono una singolare contaminazione che le avvicina al genere della “natura morta” (figg. 2 e 13). Rossi stesso ha effettivamente realizzato delle vere e proprie nature morte, *Interno con progetto* del 1972, *Oggetti domestici con torre* del 1977; peculiare, nel senso di questa singolare contaminazione di generi, è la nota incisione *Dieses ist lange her!* Ora questo è perduto del 1975 in cui le ragioni della “veduta” e della “natura morta” convivono quasi coincidendo.

L'ipotesi – per altro non dimostrata – suggerita da Gianni Contessi di una possibile contaminazione dell'opera pittorica di Aldo Rossi da parte del Baschenis, sembra affascinante, senza poter tuttavia sostenere la certezza di una linea di raccordo tra l'autobiografismo culturale e insieme disciplinare di Rossi e il sensuoso prete Baschenis, che tratta i suoi strumenti musicali, i suoi liuti, come fossero corpi umani, nudi, giacenti, accoppiati; tale ipotesi è destinata, per il momento a rimanere tale.

In Aldo Rossi la dimensione temporale del disegno è affidata al costante «rimescolamento delle carte»

⁴ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999, 3, Architettura, 5 dicembre 1969.

storiche dell'architettura – rare in verità – e di quelle della personale storia esistenziale; il tempo di una natura morta “architettonica” di Aldo Rossi è quello che intercorre “tra” e dovrebbe essere un tempo “zero”, fra il “qui e ora” degli interventi rossiani e l'eterno presente del monumento.

Nel caso del Teatro del Mondo non possiamo non ricordare – ancora una volta – come il suo progetto e la sua realizzazione rimandino necessariamente al suo più illustre antenato inglese, il *Globe Theatre* di William Shakespeare, ovvero ancora al *Theatrum Orbi* di Robert Fludd. Entrambi erano teatri della memoria, luoghi simbolici grazie ai quali era possibile, nell'antichità classica, ma anche appunto nel corso del pieno Rinascimento, tracciare una sorta di immaginifica mappa artificiale, un genere di geografia in grado di situare topologicamente ciò di cui si doveva mantenere la memoria. Il Teatro del Mondo rossiano, inconfutabilmente, non è un'architettura dipinta, esso è un'architettura reale ancorché immaginifica (fig. 14). Non di meno possiamo ammettere che la medesima “sostanza” poetica e ideologica che ne sottende la concezione è la medesima che contraddistingue l'architettura dipinta di Aldo Rossi, “sostanza” che si fonda proprio sul suo essere luogo della memoria, memoria privata e autobiografica del suo autore e memoria oggettiva ed universale di una cultura della città intesa come scienza umana.

In virtù di queste considerazioni possiamo persino pensare che il luogo privilegiato della «analogia»

possa essere individuato proprio nel teatro il quale costituisce una sorta di compendio di molti dei temi più o meno evidenti che, secondo varie modalità, riguardano il fenomeno dell'architettura dipinta (fig. 1).

In realtà quando Rossi disegna, la rappresentazione privilegia l'occhio e, al tempo stesso, la densità del progetto formato e intimamente costituito da frammenti e da innesti, dove gli edifici portano in sé, contemporaneamente, le tracce del loro “essere” e del loro “non essere”, alla loro solidità si affianca, come un oscuro presagio di morte, la loro fragilità. Tutto questo nel compiacimento del “fare” e secondo un copione che è ri-teatralizzazione della città ove convivono l'esistente e la storia.

I primi disegni di Rossi degli anni Sessanta e Settanta, vengono da una tradizione precisa, riconoscibile che è quella della modernità, così come si costituisce nell'ambito culturale dell'Italia del nord: cioè da un modo di disegnare di grande asciuttezza e di grande rigore.

Il segno razionale, rarefatto, depurato e lineare di Albini e Gardella era influenzato dalla tradizione dell'arte astratta: gli esisti erano fortemente depurati e lineari. È questa la base di partenza e con essa i disegni dei maestri come Le Corbusier, Mies e Loos.

Si tratta di una fase in cui Rossi recupera riflessioni ancora precedenti che appartengono al decennio 1954-1964 durante il quale Rossi stesso riassume

il nucleo fecondo della sua partecipazione teorica e critica al razionalismo e al realismo, di matrice marxista volgendolo in un'ipotesi di rinnovamento che è ritorno alle radici del pensare l'architettura⁵.

Il pensiero architettonico di Rossi, tuttavia, rigetta l'indifferenza e la generalità del procedere razionalista, per assumere un sigillo di teatralità ingombrante, dove l'edificio assume un forte statuto rappresentativo, per alcuni aspetti quasi simbolista, dove i modi della spazialità convergono tutti verso un centro, quello della mente, quale espressione di un nucleo vivo e vitale. Appartengono a questi anni il ponte costruito nel 1964 per la Triennale di Milano o il centro direzionale di Torino del 1962, un sacro recinto geometrico in cui la realtà profonda viene innescata e nutrita con le sue potenze vivificatrici. Appartengono a questa temperie il nuovo Teatro Paganini, la sistemazione della Piazza della Pilotta a Parma (1964) e la Piazza del Municipio con il monumento ai Partigiani di Segrate (1965-1967). Tutti questi interventi costituiranno le "matrici" di quell'architettura non legata – in maniera narcisistica – alla propria identità, ma propensa a dissolversi nella corrente sotterranea che è l'origine dell'evento urbano.

È qui che la meditazione progettuale dell'architetto si fa immagine e colore, e si riduce ai codici estremi della pittura. Rossi tende a caricare le sue prime prove di nuovi contrasti; accentua ad esempio i contrasti tra il bianco e il nero come nelle tavole per il monumento di Cuneo o per il centro direzionale di

Torino. Introduce spesso le ombre da prima nere e poi – più tardi – a tratteggio, e i puntinati e quella loro forma particolare che sono gli «spruzzi»: la tecnica grafica dell'aerografo, usata e posseduta dagli scenografi e dai pubblicitari, viene riconvertita nel metodo più sommario dello «spruzzo» realizzato con bombolette di vernice da carrozzeria. La tecnica tende ad escludere lo sfumato tradizionale e a rendere la puntinatura meno uniforme e controllata, organizzata per macchie. Tale ricerca è condivisa con i primi collaboratori Luca Meda, Gianugo Polesello, Giorgio Grassi. Negli anni tra il 1967 e il 1970 il disegno si apre ad una forza interiore, cromatica, ad una forza figurale realistica secondo cui il progetto – oltre che proposta costruttiva – si fa comunicazione. Questo è lo scarto linguistico ed espressivo dei disegni di Aldo Rossi, per cui le tracce su carta, a pastello o a collage, non sono tanto ipotesi, ma si presentano secondo le modalità di un *unicum* che è, insieme, flusso immaginario e progettuale concluso.

Dal disegno muove la «comunicabilità»⁶ del suo fare come architettura fondata su una forza di convincimento in cui l'immagine è il perno di una corresponsione tra il sociale e il suo contesto.

Per il progetto dell'unità di abitazione al quartiere Gallaratese di Milano (1968-1973) il disegno di "prospetto" è annunciato, da Rossi stesso, come «falso»⁷ in virtù del suo legame con la teatralità da

⁵ Carlo Olmo, *Attraverso i testi*, in Aldo Rossi. *Disegni di Architettura 1967-1985*, Mazzotta, Milano 1986, pp. 85-91.

⁶ Ivi, p. 87.

⁷ Aldo Rossi. *Architetture 1959-1987*, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 1987, p. 46.

«quinta» che trasforma il «palcoscenico» dell'architettura in una orditura ripetitiva che spietatamente denuncia il suo carattere d'artificio, visivo e architettonico.

Il disegno è per Rossi un'attitudine energetica che irrompe dalle tecniche comunicative impiegate. Esse includono il *collage*, l'uso di reperti e supporti come giornali e veline, il forte tratteggio e la coloritura dinamica, il ricorso a forme elementari e altamente simboliche, dalla colonna alla piramide, oppure dall'intenso schema ripetitivo, elementi e processi che si offrono come strumenti di inseguimento della tensione a identificare il nucleo segreto e intimo di un progetto. Il lavoro sulle immagini, per Aldo Rossi, rientra nella pratica teorica, seguendo un procedimento specifico che trasforma i concetti, l'indagine empirica, le tecniche in sistemi concettuali che non sono la rappresentazione della realtà, né il suo doppio o il suo riflesso mentale, ma sono realtà essi stessi. I disegni non sono pensati come separati, non appartengono ad una pura speculazione concettuale, ma sono essi stessi produttori di fatti teorici.

Progressivamente il richiamo alla tradizione si fa più evidente: alcuni disegni sembrano riprendere il contrasto tra campiture bianche e nere tipiche delle incisioni del Cesariano. Il riferimento più forte è alla tradizione neoclassica sia nell'impostazione dell'impaginato della tavola, che nella tecnica del tratteggio e della puntinatura. I disegni di Schinkel diventeranno sempre più un riferimento immediato

ed esplicito fino alla letterarietà della citazione. Gli 'alberi' sono per lungo tempo riprodotti o imitati pedissequamente da quelli dei disegni di Schinkel; il 'verde' viene introdotto quale contrappunto naturalistico in opposizione al rigore geometrico e lineare della costruzione.

Ma è la calibrata sapienza della composizione d'insieme della tavola che verrà mutuata nel suo complesso da Schinkel. Da Schinkel Rossi apprende la capacità della tavola di rappresentare sinteticamente l'edificio nei suoi diversi aspetti, nel suo intimo rapporto col paesaggio, nella sua costituzione interna, nella sua complessiva idea di decoro, nella sua configurazione di dettaglio.

Il disegno non si basa su una sola scala, ma più scale convivono nella medesima tavola che mescola immagini esteriori e messa in evidenza delle geometrie e delle sue leggi interne.

Nei disegni di Rossi compare e si rafforza - nel tempo - la cornice che racchiude le tavole; si ispessisce sino a diventare talora una fascia nera continua: solo più tardi diventerà colorata. La cornice per Rossi sta ad indicare che il disegno è in sé un universo concluso e auto sufficiente: isola dall'esterno, separa il sistema dei segni e delle figure dalla sfera della vita contingente ed immediata e ne esalta i rapporti e al tempo stesso l'unità.

Nella prima fase del lavoro di Rossi gli schizzi e i disegni a mano libera hanno un ruolo relativamente secondario: sono a volte disegni 'inabili', acerbi,

allusivi, come la prospettiva per il progetto di Teatro della Pilotta a Parma. Il suolo si popola di oggetti, così a volte i cieli ospitano dirigibili, tanto amati rispetto agli aerei per l'elementarità formale e per ciò che rappresentano nel mondo della pittura: elementarismo e deformazione si caricano già di forza figurativa e allusiva (fig. 2).

Accade a Rossi di muovere da una condizione di relativa insicurezza e di persuadersi lungo il cammino, nello schizzo come più in generale nel progetto e nell'architettura. Proceede con ostinazione. Gli schizzi crescono nel tempo in quantità e peso grazie ad una pervicacia affabulatoria che li trasforma in mezzi di forte espressività. Il disegno sostituisce l'architettura (in un momento in cui non costruisce), ma è anche un mondo denso e carico di senso e di forza. Il disegno e con esso il modello dicono tutto e se non tutto almeno ciò che conta; l'architettura che non costruisce ancora non ne sarà punto diminuita. Si può essere grandi architetti senza avere mai realizzato: Boullée, Filarete e Alberti diventano riferimenti anche in questo per la rarità dell'opera ed insieme per la profondità e la sostanza della speculazione intellettuale. «[...] tra gli schizzi, i disegni e la realizzazione della mia architettura, vi è assoluta coerenza. [...] lo credo che i disegni di architettura siano negativi o aberranti quando non rispondono alla esigenza di tradurre un preciso motivo architettonico attraverso il disegno; un mio disegno può essere considerato certamente come un quadro, può essere certamente mostrato come un disegno che non ha nulla a che vedere con l'architettura; all'op-

posto, e lo affermo non già come architetto, tecnico, artista, ma in questo momento come docente, per me il disegno di architettura è molto importante quando coincide con un lavoro, un pensiero sulla forma»⁸.

In Rossi l'idea che il progetto - se è un buon progetto - contiene già tutto in sé si esaspera in maniera paradossale, provocatoria: in esso tutto è già presente e nulla può essere diminuito o tolto a scapito di una esiziale perdita.

Secondo l'interpretazione "alla Kaufmann" che Ezio Bonfanti dava dell'architettura di Rossi, nel primo originale e profondo saggio che sia stato scritto sulla sua architettura, l'idea stessa dell'architettura rossiana è in sé analitica e costituita "per elementi".

I disegni di Rossi insistono su una conformazione elementare e per volumi degli edifici, ma poiché la ricerca verte sugli "elementi" essi iniziano fin da subito a riguardare tanto la costituzione degli edifici quanto la raffigurazione (rappresentazione) del mondo e dei suoi oggetti. L'indagine di Rossi porta l'affondo nell'esplorazione della più intima costituzione della forma e della sua condizione germinale, archetipica; per questo edifici, oggetti e realtà naturale vengono assunti e assimilati sino a confondersi. I paesaggi si popolano di elementi costruttivi ricorrenti: la gru, la ciminiera, gli *sheds*, la casa con tetto a doppio spiovente, la torre telescopica a can-

⁸ A. Rossi, [lezione], in C. Aymonino, V. Gregotti, V. Pastor, G. Polesello, A. Rossi, L. Semerani, G. Valle, *Progetto realizzato*, collana "Polis" n. 22, Marsilio Editori, Venezia 1980, pp. 156, 160-161.

nocchiale, come forme di un mondo senza tempo, fuori dal tempo, ma anche la caffettiera, la lattina della Coca-Cola e il pacchetto delle sigarette (figg. 6 e 7). Tutto ciò assume un ruolo costitutivo analogo a quello che hanno altre gru e altri gasometri, ma anche altri tram e uomini e cavalli nei paesaggi di Mario Sironi.

Rossi, rispetto all'impassibile estraneità dei paesaggi di Sironi, procede lungo i sentieri dell'identificazione; di certo i suoi disegni non sono mai "di osservazione".

Scriva Rossi, in uno dei suoi più penetranti scritti:

Mario Sironi trova la propria distruzione nell'aumento di lavoro, nel voler essere sempre più testimone di ciò che pensava che potesse accadere [...] Nei quadri di Mario Sironi non vi è un'ora di attesa; l'ora del treno non rimanda al malore delle stazioni metafisiche; in certo senso essa è, più democraticamente o tragicamente, passata. [...] Ma in ogni suo quadro vi è una difficoltà del vivere che non è estranea a questa storia, come il miracolo del parto difficile o come quello della donna inferma di febbre terzana che il Cerano ci racconta. Quali febbri percorrevano la fabbrica del Duomo e il suburbio milanese del Cerano? Quale o quali febbri percorrevano i monumenti e la periferia di Mario Sironi? [...] L'ingegnere Sironi si accorge dei gasometri come nessun pittore avrebbe potuto fare; nei gasometri di Sironi la ruggine dei ferri sembra colare dalle nubi, la città è avvolta in un cielo bianco-ruggine come per peste o smog o nuove tremende malattie che deteriorano il ferro, la pietra, gli intonaci. Ma quale città è stata più bella?⁹.

È sempre chiaro quanto nell'esercizio della critica Aldo Rossi sia in grado di istituire un 'dialogo' re-

⁹ Ezio Bonfanti, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in «Controspazio», a. II, 1970, n° 10 ottobre, pp. 19-28, ripubblicato in Ezio Bonfanti, *Scritti di architettura*, a cura di Luca Scacchetti, Clup, Milano 1981, pp. 281-296.

ale, diretto, serrato ed intimo con l'oggetto di analisi ponendosi sempre – in prima persona – quale termine mediano di interpretazione, una sorta di vero e proprio *medium* capace di interloquire con il tema dell'indagine critica, con puntualità di visione e obiettività. Quando parla di Sironi, Rossi sembra parlare di sé, secondo quella difficile arte che è l'empatia con ciò che osserva e analizza.

Rossi non distingue tra osservazione ed ideazione come "generi" distinti e paralleli: li fa coincidere. Non produce disegni "di viaggio", o – quando li fa – li spinge oltre le immagini nella loro pura apparenza; li ricongiunge alla costruzione di un mondo essenziale, possibile e dunque al progetto. Il disegno, il progetto non può ignorare «la febbre» o «il malessere» di cui sono intrise le «cose».

Un progetto o un edificio possono essere rappresentati più volte in tempi diversi. Il disegno non prefigura per forza di cose – precedendola – la costruzione, può accompagnarla ed anche seguirla, può essere un commento, una chiosa, ma anche una ricerca che procede e che continua. Nel disegno come nella scrittura Rossi continuerà a ripetere – riscrivendoli e ridisegnandoli - i suoi primi progetti nel corso del tempo; la ripetizione – lo abbiamo detto – riafferma l'originalità costituendo un *corpus* iconografico. Nel tempo questo corpo si arricchirà di 'figure' ma anche di modalità di rappresentazione.

Ma l'evoluzione del disegno di Aldo Rossi procede in senso metaforico; le tavole diventano allusive si

aprono al mondo e contemporaneamente si convertono in mondo, senza rigettare la gratuità e la dimensione ludica che si cela in ogni opera di figurazione e senza escludere il profondo simbolismo (fig. 13).

Il progetto del cimitero di Modena, firmato con Gianni Braghieri, tra il 1971 e il 1978, già si era costituito in modo allusivo e metaforico insieme, in particolar modo nel disegno degli elementi centrali della composizione. Il cubo vuoto della 'casa' abbandonata era stato posto al centro del grande quadrilatero, con la propria regolarità planimetrica misurava la distanza con le periferie circostanti, dove il senso dell'abbandono era evocazione della morte e riduzione della «cosa» alla sua essenza scheletrica insieme, alla sua forma primitiva ed essenziale. Rossi e Braghieri al centro avevano anche disegnato un profilo triangolare, con una successione fitta di edifici paralleli digradanti prospetticamente, una lisca di pesce o forse il costato sofferente del Cristo morente o, ancora, la propria dolente e coatta consapevolezza osteologica. Quel triangolo convergeva nel cono vuoto la cui memoria diretta rimanda ad altre architetture di Boullée, e che da sempre, nella vastità e nell'assoluto rigore stereometrico dell'interno e per il contrasto violento delle ombre e delle luci, è simbolo di morte. Il cubo, il costato, il cono, questi elementi definivano una successione impressionante, un «*Apparecchio alla morte*»¹⁰ che il visitatore attraversava in una sorta di percorso doloroso e iniziatico insieme, una quotidiana via Crucis umana.

Nel caso del progetto per il cimitero di Modena, la

potenza-prepotenza della composizione era accentuata dal fatto di essere rinserrata dentro una cornice: la cornice non era solo quella del disegno, ma quella di un edificio continuo che formava un recinto; si dovrebbe tornare al significato simbolico e ideogrammatico degli antichi alfabeti sumeri per scoprire, nelle prime lettere, le primordiali acquisizioni dell'uomo: il recinto-labirinto e con esso la casa e l'animale domestico, il bue. Forse la memoria di tutto questo contaminava il pensiero di Rossi e la sua personale e dolorosa meditazione sulla morte.

La forma alludeva alla funzione quella di isolare, proteggere e rinserrare, in un gioco di rimandi interni, l'atto delle esequie e la personale relazione con la morte.

Tuttavia, nel tempo, seguendo i meandri della sottile maturazione di un'idea, i disegni – ancora una volta – si moltiplicano, si riproducono, per scarti successivi, per spostamenti anche impercettibili, per simulazioni, per verifiche necessarie, fino ad approdare all'arcana e misteriosa configurazione di un gigantesco 'gioco dell'oca'. Le piante si ribaltano e si moltiplicano echeggiate nei prospetti e nelle sezioni. Il

¹⁰ «Per esempio il termine *apparecchio* è sempre stato da me concepito in modo almeno singolare ed è legato alla lettura della prima giovinezza del volume di Alfonso dei Liguori intitolato appunto *Apparecchio alla morte*, e persino al suo possesso, con questo strano libro che conservo ancora, mi sembrava esso stesso un apparecchio anche per il suo formato piuttosto piccolo e molto alto; mi sembrava che si potesse anche non leggerlo, perché bastava possederlo in quanto strumento. Ma il legame tra l'apparecchio e la morte tornava anche nelle frasi come quella quotidiana di apparecchiare una tavola, di preparare, di disporre. Da qui col tempo ho riguardato l'architettura come lo strumento che permette lo svolgersi di una cosa». Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 13.

disegno con i suoi scarti, con i suoi slittamenti, con i suoi spostamenti allude a nuove possibilità, indica nuovi schemi. Il recinto si affolla di episodi nuovi alludendo a nuovi potenziali progetti.

La 'figura' dell'ombra, quale immagine dell'oltretomba, si fa propulsiva, assume su di sé la materializzazione della morte.

«Questa visione prospettica o di una strana prospettiva ribaltata è uno dei punti principali da cui ho sempre visto il progetto. Esso deforma il disegno originale fatto da Gianni in mia assenza che mi aveva colpito moltissimo per le ombre in avanti»¹¹.

Da essa scaturisce l'architettura del cimitero inteso come un mausoleo dove si pratica l'esercizio di un vivere diverso, un *simulacrum* che perpetua la sopravvivenza di un'immagine che si è dissolta. È questa la visione della vita che continua nella morte che accompagna Rossi.

I disegni testimoniano di un trionfo della vita sulla morte o, viceversa, del trionfo della morte sulla vita per cui l'architettura è ricettacolo di entrambe le "esistenze": il corpo cade e decade - decomponendosi - mentre il suo doppio architettonico ascende alla geometria e alla linearità, alla perfezione e all'ordine.

Il processo progettuale si articola quindi in base all'avvenimento iconico; Rossi, disegnando un 'recipiente', reliquiario, scuola, casa, complesso urbano, eleva l'invisibile a visibile, l'umano a sacro, il tran-

siente ad eterno; ne fa un doppio che si propone quale immagine dell'equivalente analizzato, compiendo tuttavia una trasmutazione magica, mistica, tanto che in moltissime rappresentazioni grafiche, la figura di San Carlo Borromeo diventa illuminante quale icona di una incessante metamorfosi dall'informe e dal corporale all'ideale.

Nella grande tavola de' "*La città analoga*"¹² l'aspetto metaforico si manifesta in maniera esplicita. Essa è la rappresentazione del mondo dell'architettura e del suo rimanere in muta sospensione tra la dimensione della geografia e della storia: geografia perché costituisce un "mondo trovato" ed una seconda natura; storia perché generata inevitabilmente dal tempo e legata per mille trame alle tensioni del vivere umano.

Sono leggibili le 'illeggibili' forme di misteriose scritture 'vergate' da remoti sconvolgimenti tellurici, arcano gioco di forme 'naturali' che comprendo in sé, riassumendoli dalle loro origini, le conformazioni della natura, i rilievi e gli avallamenti, il mare. Analoga è la natura della città della sua architettura, anch'essa frutto di lenti depositi e di sconvolgimenti improvvisi. Anche la città è diventata un gioco, un esercizio, un geroglifico e una forma cifrata.

Anche l'architettura della città - mutata in giochi di forme e in misteriose ed indecifrabili scritture - è frutto di un lento e progressivo, inesausto deposito e di scosse improvvise: anch'essa è diventata gio-

¹¹ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 55.

¹² La tavola de' "*La città analoga*" è stata presentata alla Biennale di Venezia nel 1976, firmata da Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart.

co, geroglifico e forma cifrata. A questa densità si sovrappone l'architettura – carica ideale e pregnanza geometrica – si sovrappone il disegno poligonale della città di fondazione, si sovrappone l'iterazione del quadrato e della corte del quartiere San Rocco (di Grassi e Rossi) si sovrappone ancora, isolato su altissime palafitte, il Gallaratese.

Il Gallaratese, qui come in tanti altri disegni che ne perpetuano il pensiero, si rivela per ciò che è o per ciò che voleva essere: l'idea di un edificio puro e della stessa architettura che si sollevano nell'azzurro del cielo per separarsi dal groviglio degli incidenti delle «cose» umane.

Ma tornano anche nella tavola i solidi geometrici elementari che alludono alla costituzione segreta, alchemica ed intima del reale; a questa realtà addita il Davide di Tànzio da Varallo¹³, 'angelo' annunciante ed insieme declamante.

Annuncio e declamazione insieme che sempre l'architettura racchiude e suppone.

I disegni di Rossi continueranno così a comporsi attraverso le ombre della memoria e della storia, costituendo associazioni, attraversando le città, accostando monumenti e oggetti quotidiani, mostrando fratture e crolli del reale e la sopravvivenza di geometrie e di trame celate. Le tecniche si complicheranno e si contamineranno tra loro reciprocamente. Non ci saranno più l'originale e la copia, il disegno tecnico e lo schizzo. La copia potrà continuare nel

disegno a mano libera che le si sovrappone, potrà cambiare di stato, risignificarsi e ridefinirsi attraverso il colore. La geografia naturale si confonderà con la geografia interiore: il disegno spesso le sovrappone perdendone i reciproci confini. Il disegno mostra l'architettura come sfondo di una vicenda autobiografica, ma attraverso l'autobiografia scopre una verità di carattere superiore, generale, celata.

L'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi potrebbe dirci ben poco delle trame esistenziali dell'autore se non la si leggesse compendiandola con quella che abbiamo voluto identificare come l'autobiografia disegnata ovvero il *corpus* grafico e/o iconografico di Rossi. Non esistono invero disegni che per loro peculiare costituzione o conformazione possano assolvere più di altri questa vocazione autobiografica, si tratta di frammenti – come Rossi amerebbe chiamarli – particelle di una esperienza esistenziale che di volta in volta arricchiscono la comprensione delle parole, completandola. L'architettura è per Rossi lo sfondo operante di una vicenda autobiografica originalissima e per molti aspetti peculiare. Attraverso l'autobiografia scritta e disegnata riscopre una generale e celata verità.

Sono dunque diversi i modi di disegnare dell'architettura. Rossi con un gesto che è proprio del 'maestro' sembra uscire dalla dualità di una contrapposizione tradizionale tra scientificità e immediatezza. La prima, la tradizione 'scientifica' del disegno di architettura, è quella di derivazione vitruviana; la volontà che esprime il disegno è quella non già della

¹³ Tànzio da Varallo, pseudonimo di Antonio d'Errico (Riale d'Alagna 1580 ca. – 1635), *Davide con la testa di Golia*, olio su tela, ca. 1625, Pinacoteca civica, Varallo.

riproduzione dell'immagine e dell'apparenza esteriore, quanto quella di risalire all'essenza astratta e geometrica della cosa, secondo un processo autoptico di sezioni successive. Il taglio orizzontale e verticale disvela la conformazione intima e la legge che la preside. Esprime in forma cartesiana l'aspirazione a descrivere e/o a conoscere.

Ma a questa tradizione un'altra si è sempre opposta, quella che si basa sulla composizione del disegno secondo le trame di una dimensione sensibile, in se efficace ed immediata, capace di restituire la corporeità, la matericità e la vibratilità degli oggetti nella luce, capace di restituire la sottigliezza e la delicatezza delle materie e la meraviglia dei modellati. È la tradizione che passa attraverso l'opera di Leonardo: nei suoi schizzi di architettura, spesso rappresenta in maniera tridimensionale l'edificio, il congegno architettonico, la macchina. Sempre Leonardo ha vivo il senso della cosa e della sua corporea e materica consistenza.

Rossi – preoccupato da altro - eleva il disegno di architettura a corpo pittorico; la sua è una pittura che scende nella profondità del reale e si interroga sui suoi fondamenti, scopre i legami trasversali e misteriosi che uniscono le «cose». Converte il disegno in costruzione onirica e poetica. Non indugia sulle superfici, ma scava oltre per trovarvi ossa e pietre e tracce e memorie. Rossi non rinnega la logica e il suo ordine, ma esplora uno spazio sospeso che precede; transita per la solida terra e attraverso i corpi, ma da/di essi intuisce la presenza di/in altre forme, altri luoghi ed altri tempi.

Muove dalla conoscenza delle «cose», ma approda ineluttabilmente in coscienza sul suo versante imprevedibile ed incerto, oltre che oscuro.

Proprio secondo le linee di questa evoluzione che determina lo scarto dalla conoscenza alla coscienza, è possibile analizzare – un poco approfondendo questo aspetto peculiare – il ruolo svolto sull'architettura di Aldo Rossi e sulla sua personalissima modalità rappresentativa, dalla dimensione inconscia ovvero da quella parte dell'attività mentale che più direttamente sfugge allo stretto dominio del razionalismo. Aldo Rossi orienta la potenzialità di tale dimensione inconscia verso la produzione poetica – poetica – assumendo tecniche e procedimenti che ci autorizzano a ipotizzare un legame diretto tra la sua opera e quella di alcuni artisti surrealisti.

Tale ipotesi – pur non originale ed inedita – risulta tuttavia interessante per una più ampia e complessa comprensione della sua opera e del suo pensiero.

L'architettura di Aldo Rossi – da sempre – si presta a molteplici interpretazioni, al di là delle canoniche classificazioni della critica ufficiale. Tali letture nascono in diretta conseguenza alle relative posizioni da cui si parte per la comprensione della sua figura e del suo operato.

Nonostante si sia diffusa e consolidata criticamente un'immagine di lui schematica, talvolta perfino aberrante e caricaturale, crediamo che possa prendere il sopravvento un'idea di Aldo Rossi inteso come artista in sé complesso, non privo di contraddizioni, ma sicuramente lontano da quella dimensione lineare e

facilmente comprensibile con la quale alcuni hanno voluto definirlo 'neorazionalista' e con ciò un poco liquidando la questione peculiare ed assai difficile posta dalla sua figura.

Di lui il secondo millennio potrà ricordare un fondamentale contributo alla definizione dell'architettura della seconda metà del XX secolo: da un lato la sua produzione teorica, riflessione in sé ampia e compiuta, aspira alla rifondazione della disciplina; dall'altro la sua poetica, intesa come abbiamo già più volte evidenziato nel suo senso profondamente etimologico di un 'fare' basato sulla personale esperienza delle «cose», gode di una peculiare atemporalità.

Probabilmente, una delle chiavi interpretative di quella sua propria complessità sta nella stretta relazione esistente tra teoria e opera architettonica. Di qui la necessità inderogabile di indagare le connessioni che si instaurano tra questi due elementi piuttosto che procedere ad una analisi parziale per parti separate.

Metodologicamente non si tratta di mettere in questione l'autonomia propria di entrambe queste attività, la teoria ed il progetto; i progetti di architettura non possono essere considerati semplici corollari di un enunciato teorico, così come la validità della teoria non è punto diminuita ed inficiata dall'esito dei progetti.

Il generoso apporto teorico che Aldo Rossi ha conferito alla speculazione disciplinare germoglia e cresce, paradossalmente, sul terreno sterile e oramai quasi improduttivo della profonda crisi culturale de-

gli anni Sessanta, la quale, nell'ambito della cultura architettonica, si esplica in una crisi generalizzata delle idee e dei processi sui quali si era retta la modernità. Unica alternativa era uno sperimentalismo sfrontato ed un irriverente formalismo paludato da tecnologia avanzata o da spirito partecipativo.

Nel 1966 si innalza, di fronte a questo oscuro orizzonte, la lucida e rigorosa costruzione intellettuale de *L'architettura della città*. In un momento di profondo sconcerto e generale smarrimento, Aldo Rossi ebbe la capacità ed il coraggio di tornare a parlare di architettura senza mediazioni né difese, rompendo così con la falsa opposizione tra attitudine rivoluzionaria e professionalismo acritico che occupava in quegli anni la discussione nell'ambiente intellettuale e universitario.

Non dobbiamo dimenticare che la teoria di Rossi non risiede esclusivamente ne *L'architettura della città*; questo testo è piuttosto un bilancio o una conclusione di studi e riflessioni anteriori, a partire dal quale Rossi ha iniziato un nuovo ciclo, nel quale si dispiega in tutta la sua ricchezza il potenziale teorico dell'autore, dando vita ad una nutrita e articolata serie di testi che si costruiscono attorno ad un concetto che Rossi stesso definisce come il principio della città analoga.

Tale principio, si coniuga direttamente, per espresa e dichiarata volontà dell'autore, con la definizione che Carl Gustav Jung propone per il concetto di analogia richiamato da Rossi stesso in un passo de *I quaderni azzurri*:

6 aprile

carteggio Freud/Jung p. 181

2 marzo 1910

Ho spiegato là che il pensiero 'logico, è il pensiero espresso in parole, che si indirizza all'esterno come un discorso. Il pensiero 'analogico, o fantastico è sensibile, figurato e muto, non un discorso ma un ruminare materiali del passato, un atto rivolto all'interno. Il pensiero logico è un 'pensare per parole. Il pensiero analogico è arcaico, inconscio e non espresso, e praticamente inesprimibile a parole.

Jung¹⁴.

Rossi, nella sua più matura espressione poetica, sviluppa il concetto di città analoga, concepita come il risultato di un processo compositivo che permette di riunire, su un piano di assoluta sincronicità, oggetti e figure di origini e condizioni diverse, carenti di un nesso logico unificante apparente, ma che in realtà si richiamano l'un l'altro attraverso la potenza dell'immaginazione e l'esperienza autobiografica di chi li evoca (figg. 8 e 9).

Il tema dell'analogia regge l'idea che sottende e governa alcune tra le più riuscite esperienze progettuali che Aldo Rossi porta a termine nella seconda metà degli anni Sessanta e che culmina, nel 1979 con il progetto e la costruzione del Teatro del Mondo per la Biennale di Venezia: un 'apparecchio' – così ci piace chiamarlo – che, nella sua lenta navigazione dal luogo di costruzione fino al suo 'effimero' collocamento vicino alla punta della Dogana all'esordio di Canal Grande in bacino San Marco, suscita evocazioni ed echi di quelle architetture che, durante il

¹⁴ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 18, Architettura, 8 gennaio 1975 / 12 giugno 1975.

viaggio entrano nel suo campo d'azione.

Evocazioni ed echi sembrano tuttavia coinvolgere memorie ancora più antiche, rinnovando il fasto della Serenissima al passaggio del mirabile 'apparecchio' e rievocando immagini, dipinti, memorie di tempi e di una Venezia perduta tra i riflessi baluginanti della luce sull'acqua della laguna. Il Teatro del Mondo è – non dimentichiamolo - una macchia della memoria, un teatro della memoria, capace di evocare il passato anche quando questo è irrimediabilmente compromesso. Al suo passaggio Venezia sembra trasformarsi investita dal suo arcano e arcaico magnetismo, mentre si riconosce e si rispecchia in lui, al punto tale che, per pochi istanti, il Teatro del Mondo diviene il perno attorno al quale la città intera, con la sua laguna, si muove e ruota. Il globo che sovrasta il tetto di lamiera, impostato sulle otto facce del tamburo ottagonale, con la sua banderuola diviene traccia di un nuovo asse del mondo, segna un nuovo polo magnetico a cui tutta la città guarda come ad un nuovo indizio per la sua navigazione millenaria.

Rossi compie col Teatro del Mondo un autentico prodigio, generando un fenomeno di architettura insieme transitiva e transuente: una vera e propria macchina della memoria che al proprio passaggio, di *locus* in *locus*, manifesta infinite *imagines agentes*.

Pensando ai progetti di Aldo Rossi si è 'aggredditi' – anziché soffermarci con l'immaginazione su edifici concreti – da un flusso caleidoscopico di immagini, potremmo quasi dire di *imagines*, che scaturiscono

dai suoi disegni, nei quali con capacità funambol-sca si mescolano, si sovrappongono, si ripetono mai uguali le une alle altre ma sempre un poco scartate rispetto alle precedenti, frammenti delle sue architetture, con oggetti, ricordi ed impressioni estrapolate dalla sua personale inferenza con la realtà. Qui, nel terreno fertilissimo del disegno di Aldo Rossi, si stabilisce quel dialogo muto eppure eloquente tra le «cose» al quale egli stesso allude nella definizione del metodo e dell'unità analogica.

Muoviamo quindi dal presupposto che la tecnica – non solo grafica, ma principalmente concettuale – del *collage* sia, senza dubbio alcuno, il procedimento basilare della poetica rossiana. L'idea stessa che Rossi enuncia e sviluppa e che sta alla base della composizione della città analogica, altro non è se non un invito al *collage*, un tentativo di allestire una scena architettonica nella quale è soppressa l'egemonia del procedimento conscio per lasciare spazio alle enigmatiche regole del caso. A più riprese Rossi ha rivendicato un'idea di progetto secondo la quale «gli elementi sono prefissati, formalmente definiti, ma dove il significato che scaturisce al termine dell'operazione, è il senso autentico, imprevisto, originale della ricerca»¹⁵.

Proprio questa esplicita dichiarazione pone Rossi nell'ambito del pensiero surrealista; sono diverse le testimonianze e le prove a supporto e a confer-

ma di una tale ipotesi, tra le altre, frequentissimo, è il ricorso quasi sistematico alla tecnica dell'*objet trouvé*. Secondo una modalità che risponde principalmente, e forse unicamente, al puro desiderio di 'appropriarsene', Rossi incorpora frequentemente nella sua opera elementi derivati direttamente dalla realtà senza mediazioni intermedie, in un clima di apparente straniamento contestuale. Incastonati tra i pezzi di architettura che definiscono i suoi progetti, incastonati nei suoi disegni, appaiono spesso oggetti e contesti tra loro assolutamente eterogenei, come le caffettiere smaltate, le cabine da spiaggia, la colonna del Filarete nel volto di Canal Grande o la mano gigantesca benedicente – insieme amorevole e severa – del San Carlone di Arona nei pressi del Lago Maggiore, tutti sradicati, decontestualizzati e ricontestualizzati secondo un processo mentale, prima ancora che grafico, di aberrazione dimensionale (figg. 2 e 13).

Scrivono Rossi nell'*Autobiografia scientifica*:

Una mattina che passavo per il Canal Grande in vaporetto qualcuno mi indicò improvvisamente la colonna del Filarete e il vicolo del Duca e le povere case costruite su quello che doveva essere l'ambizioso palazzo del signore milanese. Osservo sempre questa colonna che è un principio e una fine. Questo inserto o relitto del tempo, nella sua assoluta purezza formale, mi è sempre parso come un simbolo dell'architettura divorata dalla vita che la circonda. Ho ritrovato la colonna del Filarete, che guardo sempre con attenzione, negli avanzi romani di Budapest, nella trasformazione degli anfiteatri, ma soprattutto come un frammento possibile di mille altre costruzioni. È possibile che io ami i frammenti così come ho sempre pensato che sia una condizione favorevole incontrare una persona con cui si sono spezzati dei legami; è la confidenza con un frammento di noi stessi¹⁶.

¹⁵ Aldo Rossi, Introduzione all'edizione portoghese, in *L'architettura della città*, Milano 1978. Il testo è riportato in Carlos Martí Arís, *La Cèntina e l'arco*, Christian Mariotti Edizioni, Milano 2007, p. 130.

¹⁶ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 17.

Il brano citato dall'*Autobiografia scientifica* è quello celeberrimo che Rossi dedica alla scoperta improvvisa della colonna veneziana del Filarete. Avremmo potuto riprendere i passi dedicati alle cabine dell'Elba, ovvero alle caffettiere in lamiera smaltata, o altri passi ancora, ove, tuttavia, il meccanismo di riasunzione formale è della medesima natura.

I termini, come sempre, scarni ed esatti della descrizione convocano in realtà le parole più eloquenti e impostano le questioni fondamentali della riflessione rossiana sul frammento, ed in particolare sul frammento veneziano.

La colonna è insieme un «principio e una fine», al tempo stesso è un «inserto o relitto del tempo» ed un «simbolo dell'architettura divorata dalla vita che la circonda». Per queste sue proprie peculiarità Rossi la assume «come frammento possibile di mille altre costruzioni». In fine la 'colonna' diviene un «frammento di noi stessi».

Come sempre, in Rossi, nulla è casuale così le parole chiave del suo pensiero definiscono questioni, delimitano ambiti, evocano memorie, alludo ad una conoscenza e ad una cultura onnivora, complessa ed articolata: gli echi del tempo proustiano si accostano ed interagiscono con le tecniche della memoria artificiale classiche e rinascimentali, la psicologia di stampo junghiano, ma perché no, anche una certa memoria freudiana, compongono un contesto inedito la cui complessità e profondità è resa tuttavia intelligibile dalla capacità peculiare di Aldo Rossi di risolvere, nella semplicità di un costrutto lessicale, questioni per loro propria natura assai complicata.

Tornando alla composizione di questi disegni, possiamo rilevare un atteggiamento simile al cosiddetto *automatismo psichico* preconizzato e codificato dai surrealisti.

Questo accumulare oggetti e frammenti non si trasforma in una sorta di scrittura automatica resa con le tecniche grafiche le più diverse, ma in maniera assolutamente coerente anche con le modalità della reale scrittura automatica 'ortografica'? Come definire in maniera diversa ed altrettanto coerente con gli esisti raggiunti questa serie di disegni, ovvero questa modalità che mai lo abbandonerà nel corso della vita, secondo la quale Rossi – posseduto dal «demone analogico»¹⁷ riproduce ossessivamente alcuni suoi progetti, alcune sue architetture o frammenti di queste, confusi e mescolati con il più vasto repertorio di «oggetti d'affezione»?

Il tema della scrittura automatica è quanto mai peculiare non solo per la sua produzione grafica, ma anche e soprattutto – in maniera assai più cogente – per la sua reale scrittura, in particolar modo quella autoriflessiva de *I quaderni azzurri* e quella, programmaticamente autobiografica, dell'*Autobiografia scientifica*.

Il frammento – che è particella di vita – riecheggia in Rossi l'andamento sinuoso del romanzo di Alberto Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*¹⁸. Lungi dal

¹⁷ Vittorio Savi, *In vista di ulteriori opere aldorossiane*, in Aldo Rossi. *Opere recenti*, catalogo della mostra a Modena e Perugia del 1983, Modena 1983, p. 31.

¹⁸ Alberto Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Adelphi, Milano 2007.

configurarsi come un mero assemblage di scampoli narrativi autobiografici, pubblicati in ordine sparso, *l'Infanzia di Nivasio Dolcemare* mostra in filigrana – come del resto gli altri libri saviniani – un progetto rigoroso. Tuttavia il capitolo conclusivo del romanzo reca, programmaticamente, come titolo “Frammenti”.

Infanzia di Nivasio Dolcemare era apparso per la prima volta a puntate, dal 1935 al 1936, sull’«Italiano», pubblicazione mensile diretta da Leo Longanesi, con il titolo: *Due terzi della vita di Nivasio Dolcemare* (e il sottotitolo *con ardita incursione nel futuro a guisa di epilogo*). Successivamente all’edizione Mondadori del 1941, viene stampato da Einaudi nel 1973. Nel 1995 è apparso presso Adelphi, nel secondo volume della collana *La nave Argo, Hermaphrodito e altri romanzi*.

Non dimentichiamolo: Alberto Savinio, pseudonimo di Andrea De Chirico, è il fratello di Giorgio De Chirico.

La dimensione surrealista non contagia solamente i progetti ed i disegni di Aldo Rossi, ma coinvolge, pervadendola, anche la sua riflessione teorica. I primi saggi in cui Rossi si occupa dell’opera e del pensiero teorico di architetti come Antonelli, Loos o Boullée, ancorati ad una tradizionale e solida base razionale, non possono non risultare contaminati da quella peculiare propensione degli architetti indagati, non già e non tanto ad un equilibrio quanto piuttosto alla tensione al limite inteso nella sua duplice declinazione di limite statico e/o limite figurativo.

L’opera ed il pensiero di questi architetti si caratterizzano per l’insistente ricerca di certi ambienti ossessivi e in sé inquietanti, per una certa dis-misura o per una intima perversione rispetto alle dimensioni e alle proporzioni delle cose. Significative – in questo senso – sono alcune predilezioni di Aldo Rossi nei confronti di alcuni progetti in particolare. È il caso, per esempio del progetto di Adolf Loos per il concorso della sede del *Chicago Tribune*.

Rossi contrappone – nella sua *Introduzione a Boullée* – la definizione di “razionalismo esaltato”, parlando dell’opera del maestro francese, a quella di “razionalismo convenzionale”. Contemporaneamente e strumentalmente Rossi utilizza tale definizione per identificare e delineare il campo delle sue preferenze artistiche e per dichiarare la sua propria posizione relativa. Rossi scommette quindi su una forma di esaltazione che lo condurrà verso un atteggiamento trasgressivo nei confronti dei limiti e dei confini della stretta razionalità che costituisce il punto di partenza del suo percorso.

Nel 1981, con la pubblicazione della prima edizione dell’*Autobiografia scientifica* in lingua inglese, si evidenziano le affinità tra Rossi e lo spirito surrealista. «Non è lineare [...] Avanza circolarmente. Cosicché tutto sembra un sogno: mutevole ed insieme statico, ruotando attorno a fulcri ossessivi. Il ragionamento cosciente sembra restare indietro»¹⁹. Con queste parole Vincent Scully introduce – nell’edizione inglese dell’autobiografia – alcune questioni fonamen-

¹⁹ Aldo Rossi *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, Cambridge, The MIT Press, Massachusetts 1981.

tali dello scritto autobiografico di Rossi alludendo a quella circolarità del tempo che sola può consentire all'autore di 'collocarsi' relativamente sempre alla medesima 'distanza' dall'inizio e dalla fine. È il tempo bergsoniano e proustiano insieme che Rossi assume per la propria scrittura, ma non solo, che vive e sperimenta con gioia e felicità quasi infantili: «In altri termini mi sfuggiva e ancora oggi mi sfugge gran parte del significato dell'evolversi del tempo; come se il tempo fosse una materia che osservo dall'esterno. Questa mancanza di evoluzione è fonte di alcune mie sventure ma anche mi appartiene con gioia»²⁰.

Nel 1989 Marino Narpozzi, in alcune delle più intense pagine che siano state scritte su Aldo Rossi, ritorna sulla tensione mitica e sulla componente simbolica che invero dal profondo la poetica rossiana ponendola in relazione con alcune esperienze cruciali emergenti dal mondo e dai luoghi dell'infanzia. Secondo questa interpretazione l'ambito fisico nel quale Rossi ha trascorso gli anni della sua educazione e della sua formazione umana e artistica, acquisisce un rilievo inconsueto: il mondo delle città padane e del loro territorio circostante, che nella sua totalità e nella sua dimensione mitica è contenuto, come scrive Narpozzi, in quelle ombre larghe, nei limiti degli steccati, memoria di geometrie terrestri e celesti insieme, negli alberi, nell'acqua, nella nebbia – materia di un paesaggio silenzioso e freddo - e nella quiete dei campi di un mondo bucolico, minac-

ciato al suo interno dalla forza irriducibile dell'eros. In alcuni passi dell'*Autobiografia scientifica* Rossi si attarda a spiegare il suo uso particolare dell'analogia. Di fronte alla disarmante 'semplicità' dei suoi scritti veniamo colti dalla consapevolezza di trovarci di fronte ad una 'ritualità' nella quale l'architettura diviene la scena fissa della rappresentazione di un evento mitico.

Tentare di far rivivere questo avvenimento mitico significa per Rossi recuperare le parti offuscate e dimenticate della memoria dell'uomo-artista.

Parallelamente alla definizione di un mondo di ombre e di morte (Cimitero di San Cataldo – Modena), Rossi si impegna nella definizione giocosa di un universo di luce e di vita: disegna, facendo ricorso sempre alle stesse tipologie architettoniche – dal timpano alla torre – cabine da spiaggia e ombrelloni *Le cabine dell'Elba con figure* (1976) per ricordare anche come il pensiero architettonico sia anche un viatico verso il sole.

Analizziamo la serie complessa di relazioni e corrispondenze che innescano i suoi disegni sul tema de *Le cabine dell'Elba*. La matrice originaria del progetto per la casa dello studente di Chieti risiede proprio nell'evocazione della ripetizione paratattica delle cabine allineate lungo le spiagge dell'isola d'Elba ed è legata indissolubilmente alla descrizione di Raymond Roussel, in *Impressioni d'Africa*, di un teatro, un teatrino «circondato da una capitale imponente formata da innumerevoli capanne»²¹. La stessa immagine suscita in Rossi il ricordo di quella

²⁰ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 52.

²¹ Ivi, p. 56.

favolosa città provvisoria che è la Feria di Siviglia in aprile.

Le ho chiamate cabine perché lo sono effettivamente nell'uso e nel linguaggio parlato ma anche perché mi sembravano una dimensione minima del vivere, un'impressione dell'estate e così in altri disegni le ho poi chiamate *Impressions d'Afrique* anche qui con riferimento al mondo di Roussel [...] Nel 1976 associavo il mio progetto per una casa dello studente a Chieti a questa idea, mentre di solito la intendiamo come un edificio residenziale grande o piccolo, e così l'avevo vista nel progetto triestino del 1974. [...] così come a Siviglia le piccole case sono una città che si identifica con la Feria e quindi con l'estate [...] così la piccola casa, capanna, cabina si conformava e deformava nel luogo e nelle persone e niente poteva sostituirla o sottrarle questo carattere di privato, quasi di singolo, di identificazione col corpo, con lo spogliarsi e il rivestirsi²².

Ancora una volta gli elementi del 'racconto' rossiano sono pochi, pertinenti e chiari, di quella chiarezza che solo un pensiero limpido e cristallino a se stesso può ottenere; le *Impressions d'Afrique*, le implicazioni col corpo e con gli atti del denudarsi ovvero del rivestirsi all'interno di queste cabine (cassette), improvvisamente innescano a loro volta – facendo scattare il meccanismo della macchina della memoria dell'*Autobiografia scientifica* – il recupero di altre piccole costruzioni analoghe.

Ma questo rapporto con il corpo ritornava anche in senso lontano nei racconti dei contadini riuniti nelle stalle e infine nella piccola analoga costruzione del confessionale. Stavano i confessionali addirittura all'interno dei grandi edifici che generalmente emergono dal villaggio; piccole case ben costruite, dove si parla di cose segrete, anche qui con il piacere e il disagio delle cabine estive rispetto al corpo²³.

La tecnica – se di 'tecnica' siamo autorizzati a parlare – che Rossi mette in atto è eminentemente surrealista o, quanto meno, risponde esattamente a sollecitazioni di matrice surrealista. Rossi accorda alla dimensione soggettiva tutto lo spazio che essa egoticamente richiede per manifestarsi, lasciando tuttavia assolutamente protetto quanto di personale e privato possa essere implicato in essa.

Il richiamo insistente a Raymond Roussel è particolarmente significativo. Dal 1973 Rossi era solito intitolare le conferenze sulla propria opera "Alcuni dei miei progetti" parafrasando, in parte, e omaggiando, al tempo stesso, il Raymond Roussel de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* opera scritta quasi alla fine dei suoi giorni e pubblicato poi postumo, dopo il suicidio dell'autore a Palermo nel 1933. Abbiamo già ricordato come Rossi avrebbe voluto intitolare il suo libro *Come ho realizzato alcuni dei miei progetti*, ancora una volta innescando un meccanismo assolutamente surrealista, quello della confusione della realtà col piano immaginativo.

Rossi, in realtà, non ha alcuna intenzione di svelare a noi il segreto del funzionamento dell'ingranaggio; spiega il procedimento del meccanismo seguito, tuttavia ne conserva gelosamente le chiavi che ci avrebbero concesso di accedere alle recondite motivazioni che reggono il suo 'apparecchio'. Rossi, esotericamente consapevole, sa che – come recita un antico detto babilonese - *chi sa può dire a chi sa, ma chi sa non può dire a chi non sa*.

²² Ivi, pp. 56-57.

²³ Ivi, p. 57.

«[...] esiste una tipicità del progetto e una tipicità o personalità di chi lo disegna»²⁴. Rossi parla di «tipicità del progetto» perché ogni soggetto è implicato sempre a confrontarsi con l'altro da sé che è 'assenza', ad immergersi nella parte sommersa, nello strato 'archeologico', sepolto e pertanto obliato, nell'ordine delle «cose» simbolico. Per tali ragioni Rossi ricerca incessantemente il 'luogo', monumento o semplicemente frammento, rovina di ordine geologico o psicologico a partire dal quale, solo, può articolarsi il suo linguaggio in architettura. «[...] il tempo dell'architettura non era più nella duplice natura di luce e ombra o di invecchiamento delle cose, ma si proponeva come un tempo disastroso che si riprende le cose»²⁵.

L'insieme dei disegni e dei progetti di Aldo Rossi può essere pensato come una complessa rete che va considerata nella sua totalità e continuità sostanziale. Non è solo un *corpus* grafico o pittorico, ma un procedere filosofico e fattuale propenso a riportare in luce la realtà profonda e rimossa dell'architettura, intesa come un processo personale che diviene eticamente civile. Infatti, dice Rossi: «Tra colui che costruisce e colui che vive l'immagine vi sarà pure un rapporto. Continuiamo a sperare che in questa sua continua costruzione egli costruisca per una vita migliore. Ed è questo il senso del progresso che, nonostante le debolezze, gli sbandamenti, le insufficienze del nostro lavoro, ho chiamato galileiano.

Expereri placet. Purché il fine dell'esperienza, nel nostro mestiere o arte, sia la ricerca di verità»²⁶.

Ma torniamo sul terreno della figurazione e del disegno, i rapporti di Aldo Rossi col surrealismo sono sottili ed indiretti.

Per Rossi è fondamentale la necessità di discendere nella storia dell'immaginario, da Piero della Francesca, a Palladio, da Étienne-Louis Boullée a Giorgio De Chirico, da Mario Sironi ad Edward Hopper, per assumere la forza primaria dell'aspetto iconico che circola nel magma della storia architettonica e artistica. Tutta la sua poetica è connessa, mediata dal cerimoniale scenico, alle sorgenti e manifestato attraverso il pellegrinaggio fisico o 'solamente' mentale, presso i luoghi consacrati all'esigenza di una nuova cultura.

Infine tra l'educazione dell'infanzia non posso dimenticare il Sacro Monte di S. e gli altri Sacri Monti che visitavamo al confine dei laghi. Indubbiamente è stato il mio primo contatto con l'arte figurativa ed ero, come sono, attratto dalla fissità e dalla naturalezza, dal classicismo delle architetture e dal naturalismo delle persone e degli oggetti. [...] In ogni mio progetto o disegno credo vi sia l'ombra di questo naturalismo, che va oltre le bizzarrie e le piaghe di queste costruzioni. Quando ho visto a New York l'opera completa di Edward Hopper ho capito tutto questo della mia architettura: quadri come *Chair Car* o *Four Lane Road* mi hanno portato alla fissità di quei miracoli senza tempo, tavole apparecchiate per sempre, bevande mai consumate le cose che sono solo le stesse²⁷.

È stato da più parti inteso come manifesto ed evidente il rapporto di affinità che sussiste tra alcuni

²⁴ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 19, Architettura, 6 settembre 1975 / luglio 1976.

²⁵ Ivi, 18, Architettura, 8 gennaio 1975 / 12 giugno 1975.

²⁶ Aldo Rossi, *Questi progetti*, in Aldo Rossi. *Architetture*, cit., p. 166.

²⁷ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 15.

disegni della sua produzione e le composizioni pittoriche di Giorgio De Chirico. Per entrambi si allude al cosiddetto mito della piazza italiana attraverso quella sospensione temporale, inquietante e surreale appunto, che conferisce alle architetture una sostanziale consistenza onirica. D'altra parte non si è prestata altrettanta attenzione alla traccia lasciata in Rossi da Mario Sironi, del quale abbiamo già detto. Le sue periferie spettrali dipinte a partire dai primi anni Venti devono aver agito in Rossi una grande impressione, come attestano i suoi dipinti giovanili e come confermano i suoi lavori più maturi (fig. 13).

La città analoga.

Possiamo servirci dei riferimenti della città esistente come ponendoli su una superficie liscia e illimitata; e far partecipare a poco a poco le architettura a nuovi eventi.

I pittori hanno compreso questo valore della città: e il Castello di Ferrara di De Chirico come i serbatoi della periferia milanese di Sironi costituiscono un paesaggio urbano equivalente di piani e di oggetti precisi da cui intravediamo il ripetersi e il crescere della città a parti²⁸.

Rossi apprende da Sironi la tecnica di ritagliare concettualmente dalla realtà alcune figure e oggetti comuni accordando loro un rilievo imprevisto e caricandoli di un forte contenuto simbolico. Nella modalità surrealista il forte simbolismo di cui gli oggetti sono caricati determina la possibilità di compiere l'atto 'sacrilego' di de-contestualizzazione e successivamente di ri-contestualizzazione in ambiti 'altri' degli oggetti e dei soggetti stessi.

Il muro, il gasometro, la casa di periferia con le finestre, le ciminiere, le tramvie, sono rappresentate nelle tele di Sironi nella loro nuda e disarmante solitudine, come personaggi di cui è imminente la messa in scena che ancora si deve allestire. Sono personaggi pirandelliani in cerca d'autore.

Così Rossi, allo stesso modo, dispone gli elementi delle sue composizioni o delle sue architetture dato che una medesima linfa le pervade entrambe. «Qualsiasi buon architetto tende al naturalismo, detto in altro modo, tende a riprodurre l'esistente»²⁹. In questa modalità di approccio alla realtà, come testimoniano le parole dello stesso Rossi, è insita una componente naturalistica.

Tuttavia Rossi recupera profondamente l'invisibile – così caro al pensiero metafisico – che si esalta per il fascino dell'ombra e del suo contrario, il raggio di luce.

I disegni e la pittura di Rossi appaiono immersi in un tenace alone di magia: sono astrazioni fatta realtà o, per converso, realtà fatta astrazione.

Da *Fragments* (1987) a *Senza titolo (Requiem)*, 1989 a *Sine titolo* (1990) l'opera di Rossi testimonia di un vortice dove precipita e si rigenera un 'nuovo' mondo assunto agli scenari di un teatro muto dove la 'materia' architettonica si fa 'attore', flusso inesaurito di una danza metaforica della capacità infinita delle impressioni e delle analogie di Rossi. La sua è una metafisica in atto che rivela la sua conoscenza esoterica perché nutrita da un'attenzione per la

²⁸ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 2, Architettura, 26 novembre 1968.

²⁹ Aldo Rossi, *Questi progetti*, in *Aldo Rossi Buildings and Projects*, Rizzoli, New York 1985, p. 10.

storia che si può definire propriamente scientifica – come la sua autobiografia – essendo originata dal suo peculiare procedere teorico e critico.

In questo senso l'opera di Rossi può essere ricondotta ad un artista che – come ebbe più volte modo di dichiarare – amava molto: Luis Buñuel. Nell'opera di Rossi come pure in quella di Buñuel la matrice surrealista si mescola con molti altri elementi senza che in questa commistione si esaurisca il suo significato. Entrambi praticano un surrealismo privo di dogmi, eterodosso e antiscolastico. Entrambi muovono da una posizione che potremmo definire naturalista e che non pretende – proprio per questo – di sostituire un universo fantastico ad uno reale. Entrambi, pertanto, intendono conoscere la realtà fino ad evidenziarne gli aspetti occulti. Proprio a partire dall'insistenza e dalla fermezza con le quali essi osservano l'esperienza e i ricordi, nasce l'ossessione, la deformazione e perfino la perversione che sostanziano alcune delle loro opere.

Né Rossi né Buñuel utilizzano le facoltà della loro sconfinata immaginazione per evadere dal mondo a cui appartengono, ed eludere i suoi conflitti, al contrario l'immaginazione diviene il veicolo per cercare di avvicinarsi e decifrare alcuni dei suoi passaggi oscuri, enigmatici, anche rischiando di rendersi ad esso estranei, rischiando, nel corso di queste pericolose ricognizioni ed immersioni, l'alienazione totale.

Octavio Paz, a proposito di Buñuel, osserva che il suo surrealismo non fu già una scuola di delirio, quanto, piuttosto, una motivazione di ragione. Que-

sto stesso paradosso avvolge l'opera di Aldo Rossi, ponendola sotto l'influenza di una particolarissima tensione.

La pagina scritta o disegnata è la soglia, o il portale, il limite, che conduce alla coscienza la memoria della vita. È il *locus* di transito che mette in scena la vita – ogni segno che Rossi 'sente' – quale elemento architettonico. È il territorio rivelatore di possibili combinazioni e innesti, *locus* dove è possibile comporre e disfare le forme (memorie).

«La citazione non è, come alcuni pensano, sostituzione, ma parte dell'esperienza stessa»³⁰.

Così il Perseo, in *Periferia urbana con Perseo* (1989), il *Teatro di Genova* (1990), o le tante prove con struttura ossea di cavallo tratte dai disegni anatomici di George Stubbs, o ancora *Costruzioni in collina e Natura morta* entrambe del 1983.

Il disegno di Rossi si completa nei suoi scritti o, per meglio dire, dei suoi scritti; esiste una profonda consistenzialità tra la sua produzione grafica e la sua parallela produzione teorica, letteraria e poetica.

L'*Autobiografia scientifica* testimonia quell'ampia riflessione sulla sua personalissima maturazione di architetto, presentandosi come un'opera tutt'altro che scientifica, nella comune accezione del termine. Forse più di ogni altra sua opera, questa ci ricorda che la poesia non risiede nell'architettura e nemmeno nelle immagini, fissate per sempre nei disegni, bensì nel cuore e nell'anima stessa del poeta.

³⁰ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 30, Architettura, 14 marzo 1981 / 6 settembre 1981.

Tanto i disegni quanto i progetti dichiarano l'attrazione di Aldo Rossi per la storia e per il passato, sia personale sia collettivo, e specialmente per i segni del trascorrere di questo. Gli orologi e le ombre che popolano i suoi disegni – presenze che assumono la consistenza di personalità inquietanti – manifestano la prova più tangibile e convincente della sua ossessione per il tempo. «[...] luce e ombra non sono che gli altri aspetti del tempo cronologico, la fusione di tempo, atmosferico e cronologico, che mostrano l'architettura e la consumano»³¹.

Forse l'ineluttabilità o l'imponderabilità o l'incontrollabilità del mutamento fu il comune denominatore della sua ossessione; in un certo senso la ripetizione nei suoi disegni, di orologi e alterazioni e aberrazioni temporali e/o atmosferiche, rivela il desiderio improcrastinabile di misurare, forse anche di rallentare, il ritmo incalzante del cambiamento. Rossi riconosce che il cambiamento è nel destino delle cose; nei disegni testimonia la sua lucida consapevolezza inserendo le proprie architetture in contesti alienanti, vicino al Duomo di Milano, o alla gigantesca statua di San Carlo Borromeo di Arona, o accanto a un pacchetto di sigarette che uno scarso dimensionale rende analogo e commensurabile all'architettura stessa. Tutto ciò riafferma il medesimo tema narrativo del tempo e, in definitiva, la sua inevitabile conclusione: la morte.

I disegni di Rossi, così estremamente 'sosticcati' e 'semplici', racchiudono in se stessi il portato di un

primitivismo quasi selvaggio, un tentativo evidentemente vano di arrestare il trascorrere del tempo, o almeno di rallentarlo, di affrontare, ma anche di rallentare, una mortalità sempre presente e incombenente.

«Un teatrino di marionette immerse nei colori immateriali degli anni, di marionette che esteriorizzavano il Tempo: il Tempo, che d'ordinario non è visibile, che per diventar tale va in cerca di corpi, e che, dovunque li incontra, se ne impossessa, per mostrar su di loro la propria lanterna magica»³².

Abbiamo già detto che la storia autobiografica di Aldo Rossi coincide con la descrizione delle «cose» e con la descrizione di se stesso attraverso le «cose» nell'esatta corrispondenza con il mestiere o con l'arte. Rossi cerca nelle «cose», nei «corpi» di Proust, lo stratificarsi del tempo; la sua personale ricerca grafica e ortografica scava e dissotterra questi reperti nei quali, sola, è possibile l'epifania del Tempo.

Rossi sembra far coincidere l'universo delle cose fatte dall'uomo con la storia personale o artistica, con la conseguente immediata necessità di formulare una nuova linea di interpretazione: il flusso delle cose non ha mai conosciuto un arresto totale; tutto ciò che esiste oggi è una replica o una variante di qualcosa che esisteva qualche tempo fa e così via, senza interruzione, sino ai primi albori della vita umana.

³¹ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 66.

³² Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris 1954 (trad. it. di G. Caproni, Einaudi, Torino 1978), p. 258.

Capitolo 7

Guardare, vedere, osservare

Le tracce etimologiche – care ad Aldo Rossi e perciò frequentate da quella sua passione onnivora di conoscenza – aiutano a riannodare questioni, a recuperare indizi e, in qualche maniera, a definire ambiti assolutamente precisi e precipui. Nella sua teoria poetica – non dimentichiamo la comune matrice della poetica con la poietica, dal greco *póiesis* ‘il fare, il produrre’, derivato da *poiéo* ‘io faccio’ – è significativo e significante, al tempo stesso, l’atto pensante e pertanto ‘pensato’ del guardare. Successivamente il pensiero viene concretizzato da Rossi in un’architettura la quale non necessariamente corrisponde al progetto in senso proprio, ma che potrebbe manifestarsi anche ‘semplicemente’ in uno scritto: è il caso de’ *I quaderni azzurri* e dell’*Autobiografia scientifica*.

A più riprese Rossi chiarirà il significato che attribuisce all’idea stessa di composizione architettonica, facendo proprio l’invito di Juan Gris, «bisogna essere inesatti ma precisi» e a partire dall’«osservazione. Basta guardare le cose, quello che ci circonda - e guardare attentamente. Questa osservazione è l’unica invenzione [...] la mela di Newton come scuola per l’architettura»¹.

I termini *guardare*, *vedere*, *osservare* e *rappresentare* determinano e, al tempo stesso, definiscono

l’esercizio della rappresentazione rossiana. Questi quattro verbi istituiscono e sottendono il filo conduttore di quella sequenza “logica” che Rossi sa di dover seguire all’atto del tradurre un dato di realtà – ma anche immaginario – nella sua “possibile” rappresentazione. Tale rappresentazione costituisce pur sempre una delle tante plausibili restituzioni che del dato oggettivo ovvero immaginario è possibile dare.

Senza stabilire un “a priori” che determini di quale genere di rappresentazione si tratterà, Rossi sa che i primi tre verbi aprono un sapere, suscettibile di tradursi in atto e magistero rappresentativo.

Guardare (dal latino medioevale *guardare*, dal franco *wardon* ‘stare in guardia’ rimanda in senso assai più moderno a ‘rivolgere lo sguardo per vedere’). Rossi sa che è l’atto più generico del nostro rapporto con la realtà fenomenica, sa che è il punto di partenza di una caratteristica fisiologica – quanto interesse nutre Rossi per la fisiologia - della nostra e di altre specie viventi.

Vedere (che sta per ‘percepire con gli occhi la realtà concreta’, ‘sapere per aver veduto’) che è conseguenza volontaria del precedente atto è la scelta precisa che permette di istituire una relazione, basata su decisioni finalizzate. Rossi conosce bene la compromissione che l’atto del vedere istituisce, da una parte tra il soggetto agente, la cui decisione finalizzata è l’atto volitivo che compromette, e il soggetto/oggetto “passivo” dall’altra. Sulla passività di ciò che è veduto dovremmo soffermarci a lungo,

¹ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999, 16, Architettura, 25 novembre 1973 / 20 maggio 1974.

tuttavia Rossi stesso non accorda sufficiente attenzione alla questione, ben altri sono i suoi interessi! *Osservare* (dal latino *observare*, composto di *ob-* 'verso' e *servare* 'serbare', 'custodire', in qualche modo 'considerare con cura') è un approfondimento che avvicina il dato di realtà, situandolo nel centro della nostra attenzione.

«Forse l'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale; poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario. Ma questo elenco tra immaginazione e memoria non è neutrale, esso ritorna sempre su alcuni oggetti e ne costituisce anche la deformazione o in qualche modo l'evoluzione»².

Queste tre condizioni del porsi costituiscono per Rossi un certo sapere fenomenico, che diviene esperienza e che permette un'apertura descrittiva. Tale processo è possibile solo a condizione dell'esistenza di un "a priori" esperienziale e mnemonico; esperienza e memoria significano ciò che è guardato, visto e osservato, l'esperienza che si fa essa stessa memoria costruisce un sistema codificato, un codice di lettura e di interpretazione dell'atto complesso del guardare, del vedere e dell'osservare.

Rappresentare (dal latino *rapraesentare*, composto

di *re-* e *praesentare* 'presentare') *costituisce* per Aldo Rossi un approfondimento, nella sua duplice veste: un fare riapparire di fronte a sé, ancorché trasfigurato da una modalità rappresentativa personalissima, ciò che sa per averlo veduto; essendo capace di tradurlo nella sua evocazione.

Rossi, rappresentando, sa esprimere quel "certo" frammento di "realtà", perché sa esprimersi secondo codici e modalità eloquenti assolutamente complesse ed insieme eterogenee; quel frammento, ovvero, quei frammenti non appartengono solamente alla realtà oggettiva delle «cose», ma, nei disegni di Rossi, sono altresì «cose» anche i ricordi, la memoria, il tempo ed il suo trascorrere, le atmosfere, i sentimenti.

La sua modalità rappresentativa si iscrive in questa categoria generale, dando corpo ad un solo territorio preciso eppure complesso, articolato, dissonante eppure – in qualche misura - armonico. Rossi non si esprime solo attraverso la parola (pronunciata o scritta). Attraverso i segni e non-segni della convenzione culturale, egli traduce le unità elementari fonetiche delle lingue (fonemi) in segni specifici (grafie). Il suo personalissimo dominio della rappresentazione grafica e pittorica è un territorio molto vasto tra segno ed immagine, tra oggettività e pura astrazione, che va dalla mimesi all'astrazione pura – appunto – dell'immagine: e sarà per lui sempre molto difficile e delicato stabilire a priori cosa sia imitazione e cosa sia astrazione. L'opera è la risultante finale e conclusiva, che conferisce il senso del

² Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 32.

fare all'immagine o al segno.

Aldo Rossi è consapevole che l'insieme delle tecniche – le stesse che lui sperimenta ed indaga – quando si trasforma in un'esperienza consapevole, da corpo a ciò che i Greci chiamavano *téchne*: l'arte piena del fare con sapienza.

Il senso del "lavoro" di Aldo Rossi nell'ambito della rappresentazione risente di una profonda riflessione attorno al duplice significato insito nella parola stessa: rappresentazione come "messa in scena" e rappresentazione come «fare apparire di fronte a noi un contenuto profondo che abita in noi stessi, vera e propria evocazione espressiva»³.

Rossi ha compreso che il territorio della rappresentazione contiene il disegno ed i suoi derivati. Il disegno è, per sua definizione stessa, un linguaggio, un codice, quindi come la parola è un sostituto, un *so-sia* di qualche cosa d'altro che è fuori di esso e che, attraverso la rappresentazione, si esprime, dopo essere passato in noi. Come tutti i linguaggi il disegno ha proprie convenzioni che vanno conosciute, anche per poterle forzare: di questa possibilità Rossi è assolutamente consapevole.

È questa consapevolezza che lo rende capace di rappresentare, prima, ed esprimere, poi, ovvero di esprimere rappresentando. L'espressione è consustanziale alla modalità stessa della rappresentazio-

ne; in questo senso sarebbe arbitrario separare un "prima" da un "poi", il segno è tutto. Rossi evoca la materia delle cose, la forma delle cose trasferite sul piano bidimensionale sottoponendole al divenire dell'ombra e della luce. Sono proprio l'ombra e la luce che richiamano alla coscienza quella "materia" rarefatta eppure assolutamente consistente che è la memoria, il tempo raggelato dall'esperienza.

È proprio nell'osservazione della luce – intesa anche e soprattutto nella sua dimensione di assenza, l'ombra o il buio – che Rossi è in grado di spingere oltre il proprio sguardo, il proprio 'guardare' e 'vedere'. Il superamento di questa soglia introduce la sua restituzione grafica, la sua rappresentazione, a quelle variazioni tematiche e dinamiche rispetto al giudizio della forma e sulla forma in sé, accrescendone il linguaggio ed il conseguente fatale significato simbolico. Il superamento di quella soglia costituisce un atto dovuto e pre-liminare (ove *liminis* sta per 'soglia'); approssimarsi al limite significa anche comprendere il senso della propria provvisorietà. Ne *La sfera e il labirinto*, Manfredo Tafuri individua con assoluta precisione la «soglia» a cui così spesso Rossi allude: «Alla ricerca dell'Essere dell'architettura, Rossi scopre che solo il "limite" dell'esserci è dicibile. Ne scaturisce un risultato teorico di portata fondamentale [...]: il rifiuto della manipolazione ingenua delle forme, opposto da Rossi, conclude il dibattito vissuto personalmente dal primo Loos e che ha in Karl Kraus un altissimo interprete»⁴.

Rossi giunge a formulare di questa idea di 'limite' una interpretazione diversa, profondamente au-

³ Arduino Cantàfora, *Dal rilievo alla rappresentazione. Il Sacro Monte di Varese*, in *L'immagine maestra opere di Arduino Cantàfora e dei suoi atelier*, a cura di Bruno Perdetti, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2007, p. 69.

⁴ Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Torino 1980, p. 333.

tobiografica: «il limite è proprio l'azione che amiamo e che non si può ripetere», scrive, «era il limite delle scoraggianti mattine di primavera, della luce dell'essere in una posizione intermedia che può essere collocata nella memoria e nel museo perché appunto lì essa si colloca senza dirci più nulla»⁵. Il limite, dunque, per Rossi è sintomo di un agire e di un 'fare' irripetibili, pertanto in se stessi pericolosi dato che implicano l'impossibilità di praticare l'architettura così come egli la intende: come un'opera di autoidentificazione e inesausta costruzione autobiografica. «Così la ciminiera di Fagnano» scrive nel ventunesimo quaderno, «la cosa che più mi piace – come riduzione estrema di un'architettura, come riduzione di me stesso al cumulo di mattoni»⁶. Di questa autoidentificazione che attraversa trasversalmente l'opera di Aldo Rossi, Tafuri dimostra di sapere cogliere con puntualità le più profonde implicazioni, allorché parla dell'architettura rossiana come di una «rappresentazione astratta dell'inflessibilità della propria legge arbitraria» e del pensiero teorico ad essa sotteso come di una «poetica», che «può avere un'unica utilizzazione, quella di aiutare a leggere l'autobiografia spirituale che l'architetto iscrive nelle sue composizioni formali»⁷.

Rossi sa che non è possibile alcuna rappresentazione senza aver compreso. Tale comprensione è un atto prioritario e propedeutico ad ogni intenzio-

nalità grafica ed espressiva in generale.

Pensiamo – o meglio ci piace pensare - che a Rossi non sia sfuggita una singolare convergenza etimologica che vede il verbo “guardare” ricorrere nell'etimo della parola “teatro”: dal latino *theātru(m)*, trascrizione del greco *théatron*, dal verbo *theāsthai* ‘guardare, essere spettatore’⁸.

Tale convergenza potrà essere passata inosservata all'attento autore dell'*Autobiografia scientifica*? Sarà questa una delle motivazioni che da sempre fa del teatro un luogo privilegiato dell'indagine di Aldo Rossi?

Ci piace forzare i termini della questione e affermare con l'autore: «In un certo senso il museo è il contrario del teatro. In esso non può capitare più nulla mentre nel teatro tutto si deforma e lo stesso testo quasi non è ripetibile [...] Per questo amo i teatri vuoti [...] al contrario non esiste un museo vuoto mentre possiamo ammirare una casa vuota perché la casa in qualche modo è più vicina al teatro come luogo della vicenda o commedia quotidiana [...]»⁹.

Rossi sa che può proficuamente applicare il suo “guardare” al teatro come al luogo dell'eterno cambiamento, ove nulla, mai, è uguale a se stesso, nemmeno il testo, lo stesso testo.

Rossi è conquistato dal teatro, ne è affascinato;

⁵ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 27, Architettura – px autobiografia scientifica, aprile 1980/20 aprile 1980.

⁶ Ivi, 21, Architettura – USA / progetto Firenze / Ve., 20 ottobre 1976/15 maggio 1977.

⁷ Manfredo Tafuri, *La sfera*, cit., pp. 330-331.

⁸ Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, *DELI Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, Zanichelli Editore, Bologna 2004.

⁹ A. Rossi, *I quaderni*, cit., 46, Architettura, 25 giugno 1991 / 2 dicembre 1991.

analogamente al modo in cui nei teatri mnemonici del Cinquecento l'attore, posto al centro della scena, ha la possibilità di avere di fronte a sé, collocate nei vari settori del suo ricordo, tutte le immagini collezionate nella memoria, così Rossi può scegliere pensando. Il suo è un pensare che si fa parola scritta e traccia disegnata ossessiva e ripetitiva.

«Nella mia educazione o autobiografia il teatro mi ha sempre affascinato»¹⁰ annota Rossi nel 1979, a circa una anno di distanza dal primo affiorare dell'idea del Teatrino scientifico tra i suoi studi e disegni. «Ho progettato un teatro per Parma e recentemente un teatrino che per molti motivi ho chiamato scientifico. Il primo è quello di imitazione del teatrino scientifico di Mantova, il secondo è l'ossessione del "teatrino degli incomparabili" di Roussel. Il teatro è anche lo sfondo di ogni autobiografia [...] Eppure io amo molto i teatri vuoti dove appunto l'azione è prevista e dove la struttura architettonica è il simbolo maggiore dell'architettura»¹¹. Nello stesso anno in cui Rossi stende queste note progetta il Teatro del Mondo a Venezia (1979), «come spazio dell'immaginazione o all'immaginazione negli interventi urbani»¹².

Dalla riflessione scritta e disegnata Rossi trae un procedimento ordinatore, un *ars* combinatoria che si sviluppa nell'arco dell'intera produzione artistica del suo fare architettura. Ripetizione e rinnovamen-

to, insieme, di motivi e temi garantiscono un punto di vista stabile, sicuro, volutamente invariato.

Nel passato l'*ars reminiscendi* altro non è stata che un espediente per iscrivere nella mente umana, con un particolare linguaggio, quello delle immagini, diversi concetti per poi richiamarli alla memoria. Le informazioni da memorizzare si posizionavano tra luoghi e dati, lungo un percorso ben noto per ritornare ad esso con più facilità. Rossi recupera coscientemente quest'arte retorica sia nella sua *Autobiografia scientifica* sia ne *I quaderni azzurri* che, ancora, nei disegni per regolare, ordinare, scandire il suo fantasmagorico accumulo di immagini.

«Certo, ora mi sembra tutto già visto» scrive ancora nel 1978, «quando disegno ripeto e l'osservazione delle cose è l'osservazione della memoria. Disegno i miei progetti con discreta attenzione ma riducendo il progetto alle cose che mi circondano case di campagna, ciminiera, gasometri, oggetti come se tutto salisse o si perdesse nel tempo. Il tempo è qualcosa che non ritorna ed ogni gesto conosciuto si ripete sempre: per questo l'inizio e il termine si confondono»¹³.

¹⁰ Ivi, 23. Architettura, - Argentina / Brasile, 30 luglio 19978 / 1 gennaio 1979.

¹¹ *Ibid.*

¹² Ivi, 26. Architettura Ve. + NY. Il teatro del mondo, 11 novembre 1979.

¹³ Ivi, 46. Architettura, 25 giugno 1991 / 2 dicembre 1991.

Capitolo 8

Il teatro

Da sempre uno dei 'luoghi' in cui la rappresentazione, intesa nella sua più vasta ed estensiva accezione, assume un ruolo canonico e paradigmatico è il teatro.

Stando così le cose non può stupire che Aldo Rossi sia riuscito persino ad immaginare la sua architettura – l'edificio del Gallaratese tra gli altri – come se fosse vista attraverso lo spaccato di un teatro. Certamente il suo è un artificio intellettualistico o 'scientifico'; ma come meglio rendere una rappresentazione dell'architettura – un *architettura parlante* – se non attraverso un'operazione che avesse la flagranza dell'invenzione e la peculiare, perspicua e intelligente ovvietà del paradigma?

La memoria corre immediatamente a Ledoux e al suo famoso *Colpo d'occhio* sul teatro di Besançon¹, nonché alla scena fissa dello Scamozzi del Teatro Olimpico del Palladio, autentica architettura nell'architettura.

Ma per Rossi il trasferimento più pertinente rimane quello al maestro francese, in virtù proprio della portata simbolica dell'operazione. Che la trasposizione simbolica di Rossi, trovi un preciso riscontro nel simbolismo della rappresentazione di Ledoux, dimostra che uno dei dati primari ed irrinunciabili della visualizzazione del concetto di rappresenta-

zione è costituito dalla necessità di suggerire – al riguardante, potremmo dire allo spettatore – l'idea della 'soglia'. Dove, se non nel teatro, viene vissuta con maggiore intensità e consapevolezza la sensazione della 'soglia'?

È proprio oltre questa 'soglia' che Aldo Rossi individua il 'luogo' privilegiato delle 'analogie'.

Per Rossi il teatro è il 'luogo' dei luoghi, il *locus* della speculazione attorno ai temi del tempo, della memoria e dell'analogia nella consapevolezza che in esso, più che in ogni altro 'dove', l'inizio e il termine si confondono.

Il senso della sospensione e dell'attesa di un tempo che è simultaneamente 'inizio' e 'termine' cattura l'attenzione affabulatoria di Rossi. Il teatro costituisce la quintessenza dell'architettura: è architettura civile e sociale, accoglie in sé l'architettura della città di cui è parte e monumento e, attraverso l'architettura della scena, esalta la propria naturale essenza di oggetto costruito.

Il gioco di triplice rispecchiamento è svelato da Rossi – poco prima della sua prematura morte – nella sezione composita per la ricostruzione del Teatro La Fenice di Venezia (fig. 16). Il disegno lacera la rigida consequenzialità della geometria rappresentativa per assolvere un compito di complessità totale che non è solo quello di svelare, attraverso il taglio della sezione, la natura interna e più intima dell'architettura, ma quella di scandagliare la remota dinamica del tempo, l'immutabile struttura della memoria e i moti più reconditi dell'animo umano.

¹ Claude-Nicolas Ledoux, Presentazione simbolica della sala degli spettacoli di Besançon attraverso la pupilla di un occhio (Teatro di Besançon).

La Fenice [...] è *Ritratto di famiglia in un interno* secondo il titolo viscontiano e ancora il teatro di Senso, con le divise bianche degli ufficiali austriaci, il tricolore a attorno un torbido mondo di relazioni.

Una interpretazione come un'altra perché in realtà, come ha scritto James «Di Venezia non vi è più nulla da dire». Ma se non vi è più nulla da dire, non vi è nemmeno più nulla da costruire.

Da questo punto di vista il «come era e dove era» ha molte giustificazioni; ma se è possibile costruire «dove era» non credo sia possibile costruire «come era»².

Nel 1988 Rossi scrive, a proposito del cantiere del Teatro «Carlo Felice» di Genova: «Il teatro di Genova comincia a leggersi come edificio e anche nella sua complessità teatrale. Mi sembra che questa complessità del mondo del teatro si vede ora nei rapporti dei differenti livelli e dall'inizio di lettura della città attraverso il teatro e viceversa»³.

Quando nel 1978 disegna il Teatrino scientifico (figg. 1 e 2) e l'anno seguente porta a compimento il Teatro del Mondo (figg. 3,4,5,6 e 7), Rossi realizza due palcoscenici di proposte e di azioni in cui può ricucire la smagliatura tra conscio e inconscio, intellettuale (scientifico) e istintivo, pensiero e vita. In essi l'architetto – redivivo demiurgo – diviene mediatore tra la mnemotecnica e le masse che usufruiscono dell'edificio, agibile e funzionale non solo dal punto di vista pratico, ma anche e soprattutto sul piano dell'esercizio mentale.

Il Teatrino scientifico è la costruzione di un oggetto

² Aldo Rossi, *Progetto per la ricostruzione del teatro «La Fenice»*, Venezia, 1997 (relazione), in *Aldo Rossi tutte le opere*, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 2003, p. 422.

³ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999, 37, Architettura, 1 settembre 1988 / 19 agosto 1988.

in bilico tra la macchina, il teatro e il giocattolo. Si presenta come un 'apparecchio' disegnato secondo la forma teatrale per eccellenza, seguendo lo schema più elementare, dotandolo di un 'luogo' per la scena e l'azione, come per la memoria.

Ho sempre pensato che il termine teatrino fosse più complesso del termine teatro; questo non si riferisce solo alla misura ma al carattere di privato, di singolare, di ripetitivo di quanto nel teatro è finzione. Alcuni hanno pensato che il termine teatrino fosse una parola ironica o infantile.

Teatrino invece di teatro non è tanto ironico o infantile, anche se ironia e infanzia sono strettamente legate al teatro, quanto un carattere singolare e quasi segreto che accentua il teatrale. La definizione di scientifico deriva da molteplici motivi: è certo un misto tra il Teatro anatomico di Padova e il Teatro scientifico di Mantova e tra l'uso scientifico della memoria dei teatrini a cui Goethe ha affidato gli anni della giovinezza⁴.

Per Rossi la "autonomia dell'architettura" ha un significato profondo: come architetto riteneva che il suo compito non fosse già quello di orchestrare gli eventi che si svolgevano nei suoi edifici, ma quanto quello di 'apparecchiare' una struttura in grado di offrire «la sua disponibilità di essere vissuta»⁵.

Probabilmente, proprio in virtù di questa propensione, Rossi fu così tanto interessato dai teatri. Nel corso dei suoi anni Rossi sarebbe tornato sul tema del teatro più e più volte, potremmo dire che è forse il tema attorno al quale dipana la propria intera vita.

Negli anni successivi alla realizzazione del Teatri-

⁴ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, pp. 37-38.

⁵ Ivi, p. 21.

no scientifico, elaborando i suoi progetti, Rossi usò quel modellino come un vero e proprio 'apparecchio' scenico per studiare gli elementi architettonici delle sue composizioni, simulandole e posizionandole secondo un gioco combinatorio di possibili 'scenari' urbani. Ma le forme accolte e inquadrare nel boc-cascena del Teatrino, non erano mai solamente e semplicemente 'forme': come egli stesso scrisse, l'unico scopo del Teatrino era di essere «un arnese, uno strumento, uno spazio utile in cui poteva accadere l'azione definitiva»⁶.

È forse questa strumentalità che accomuna il palcoscenico all'architettura stessa – quella della città – l'organizzazione che egli predisponneva come architetto, il suo 'apparecchiare' la scena, permetteva contrattempi, variazioni, gioie e delusioni. In una parola, la vita stessa.

La città di Venezia, per quella sua particolare ed originalissima fusione in un'unica costruzione urbana di storie, culture e linguaggi diversi, elementi naturali e – ad un tempo – artificiali, rappresenta il concretizzarsi quasi emblematico e paradigmatico di quella particolarissima dimensione del progetto, sospeso tra realtà ed immaginazione, che Aldo Rossi andava ricercando e che costituisce un tema essenzialmente 'teatrale'. Con Joseph Roth possiamo dire: «Le pietre della costruzione più antica sono passate a una costruzione più recente, così come un'epoca trascolora in un'altra. Qui sento un

movimento senza fratture, senza confini. La pietra scorre, come il tempo»⁷.

Venezia denuncia un'archetipica forma di disponibilità, una propensione – quasi una vocazione – a far sì che la propria architettura entri a far parte osmoticamente dell'immaginario collettivo per essere utilizzata come traccia mnemonica e analogica nella progettazione di nuovi edifici per contesti anche molto lontani ed affatto dissimili. Venezia, più di qualsiasi altra città, è teatro di stessa e della vita che accoglie, è fatta di elementi compiuti in una assoluta unità complessiva, ove le singole individualità abdicano alla volontà autoreferenziale per trarre dal complesso della partitura urbana una significatività eccedente la singola realizzazione, la singola architettura. In un tale complesso di relazioni urbane il contesto non può non assumere il significato – non altrimenti mutuabile – di *locus*. Il *genius loci* della città lagunare è fatto di relazioni, di contiguità, di appartenenza, di scarti e di dissociazioni per unità individuabili ove il singolo manufatto non vive a se stante ma del complesso delle relazioni che intrattiene con la scrittura urbana.

L'orizzonte acqueo, instabile per i moti ondosi, mutevole nella periodicità dei cicli delle maree e vibratile nell'assoluta ricchezza della riflessione e rifrazione della luce, costituisce il riferimento di un'architettura e di una città che hanno nell'acqua la propria matrice compositiva. Frammenti di immagini architettoniche si infrangono sulla superficie dell'acqua ed in essa

⁶ Ivi, p. 42.

⁷ Joseph Roth, *Le città bianche*, Adelphi, Milano 1987, p. 39.

si moltiplicano, sintomo e memoria di se stessi, ma anche di un'architettura che sta altrove.

Questo inserto o relitto del tempo, nella sua assoluta purezza formale, mi è sempre parso come un simbolo dell'architettura divorata dalla vita che la circonda. Ho ritrovato la colonna del Filarete, che guardo sempre con attenzione, negli avanzi romani di Budapest, nella trasformazione degli anfiteatri, ma soprattutto come un frammento possibile di mille altre costruzioni. È possibile che io ami i frammenti così come ho sempre pensato che sia una condizione favorevole incontrare una persona con cui si sono spezzati dei legami; è la confidenza con un frammento di noi stessi⁸.

Non a caso Aldo Rossi lega il proprio destino alla città lagunare nella realizzazione prima, del Teatro del Mondo – summa suprema di una lunga ed inesausta speculazione autobiografica e disciplinare insieme – poi, del progetto per la ricostruzione del Gran Teatro La Fenice – presagio oscuro di una fine imminente - che Rossi non potrà vedere realizzato.

Il Teatro del Mondo è l'idea compiuta – anche e soprattutto in senso edificatorio – di un'architettura che ha rinunciato al radicamento ad un luogo; può essere spostata da un luogo all'altro, determinando nessi e relazioni di volta in volta diversi. Scrive Rossi:

Nel suo scritto su questa costruzione [Il Teatro del Mondo] Manfredo Tafuri ha detto – riprendendo una mia osservazione sull'influenza dell'architettura della *lighthouse* sulle coste del Maine – che il faro, ma più propriamente qui visto come case della luce è fatto per osservare ma anche per essere osservato. E questa osservazione apparentemente lineare

⁸ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 17.

mi ha dato l'interpretazione di molte architetture; tutte le torri erano fatte per osservare ma ancora di più per essere osservate. [...] E quale luogo migliore di un faro, di una casa della luce, letteralmente *lighthouse* situata sul mare, tra il mare e la terra in una zona liminare, spiaggia, roccia, cielo e nuvole⁹.

È proprio questo spaesamento che rende possibile la riscoperta dell'architettura della città che fa da sfondo alla sua "navigazione". Quella del Teatro del Mondo è una navigazione di carattere eminentemente metaforico – prima ancora che fisicamente possibile – capace di prefigurare e determinare non solo una scena, ma al contrario, molte altre scene nel contesto della stessa cornice conosciuta e data.

Nei commenti fatti a questo teatro veneziano non si è mai posto l'accento sull'interpretazione dell'interno come luogo drammatico della rappresentazione. Così come non è stata colta l'idea del teatro legato alle grandi costruzioni monumentali che aveva un significato urbano per Venezia; il teatro è stato infatti distrutto.

Il Teatro del Mondo è comunque un modo di pensare il teatro al di fuori di ogni visione accademica e al di fuori di una pura interpretazione dei testi più o meno classici¹⁰.

Rossi, parlando di Palladio, si sofferma sulla considerazione che i temi dell'archeologia e della scenografia si incontrano spesso nella sua opera. Questo avviene, in modo esemplare, nel Teatro Olimpico di Vicenza luogo in cui, ove più che in altri, interno ed

⁹ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 92.

¹⁰ Aldo Rossi, *Teatri, teatrini e spazi scenici*, in Aldo Rossi e Venezia. *Il teatro e la città*, a cura di Gino Malacarne e Patrizia Montini Zimolo, Edizioni UNICOPLI, Milano 2002, p. 28. Come ricordano i curatori si tratta della trascrizione non riveduta dall'autore, della lezione tenuta, da Aldo Rossi, al Corso di Progettazione Architettonica 2 (anno accademico 1996-1997).

esterno si confondono; l'interno finge condizioni che sono della città e la città legge l'edificio per quel che è avvenuto al suo interno.

Il rapporto interno ed esterno si configura come una delle dimensioni peculiari del progetto di architettura di Rossi; il teatro – al di là del riferimento all'edificio palladiano – materializza, rendendolo evidente ed eloquente, tale rapporto in architettura su un piano che diviene per propria intrinseca natura molteplice: il teatro appartiene alla città e ad essa si relaziona con la propria compagine esterna, ma l'esterno altro non è che un 'paramento', una sostanza sulla cui superficie si rendono leggibili i rapporti urbani che l'oggetto istituisce col proprio luogo; la città come complessità di relazioni appartiene al teatro come luogo della rappresentazione ove – al suo interno – la città stessa si rispecchia nella struttura gerarchica della compagine architettonica la quale rimanda per traslato, secondo modalità e codici assolutamente stabiliti, all'ordine sociale che governa la città; la scenografia, che appartiene contemporaneamente al teatro e alla città, rimanda nuovamente al luogo, al locus e all'architettura assumendo regole, canoni, moduli della materia urbana e delle regole del comporre architettonico.

Rossi è affascinato ed assolutamente coinvolto da un tale complesso e molteplice rapporto di rimandi. Il teatro costituirà uno dei 'luoghi' di più assidua frequentazione culturale e di più puntuale e diuturna speculazione intellettuale di Aldo Rossi attorno ai temi del progetto di architettura e della composizione della città.

Non è casuale quindi che la preoccupazione, quasi l'ossessione, che anima tutti i suoi ultimi progetti sia quella di costruire un'architettura che sia solo un *outil*, uno strumento, un luogo utile per lo svolgersi di una determinata azione. Il luogo per antonomasia è ancora e sempre la città:

Ho sempre affermato che i luoghi sono più forti delle persone, la scena fissa è più forte della vicenda. Questa è la base teorica non della mia architettura ma dell'architettura; in sostanza è una possibilità di vivere. Paragonavo tutto questo al teatro e le persone sono come gli attori quando sono accese le luci del teatro, vi coinvolgono in una vicenda a cui potreste essere estranei e in cui alla fine sarete sempre estranei. Le luci della ribalta, la musica non sono diverse da un temporale d'estate, da una conversazione, da un volto.

Ma spesso il teatro è spento e le città, come grandi teatri, vuote. È anche commovente che uno viva una sua piccola parte; alla fine l'attore mediocre o l'attrice sublime non potranno cambiare il corso degli eventi.

Nei miei progetti ho sempre pensato a queste cose e proprio costruttivamente alla contrapposizione tra ciò che è labile e ciò che è forte¹¹.

«Il Teatro del Mondo si muove verso le cupole e i monumenti veneziani e naviga, confrontandosi idealmente con la civiltà veneziana del mare Adriatico, fino a Dubrovnik»¹².

Il suo stesso passaggio innesca e determina nuove e imprevedute composizioni urbane, inventando ad ogni minimo scarto, ad ogni avanzamento della rotta, con i luoghi attraversati, possibili "città analo-

¹¹ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 72.

¹² Gino Malacarne, *Teatro, Città, architettura. Note sull'architettura veneziana di Aldo Rossi*, in *Aldo Rossi e Venezia. Il teatro e la città*, a cura di Gino Malacarne e Patrizia Montini Zimolo, Edizioni UNICOPLI, Milano, 2002, p. 72.

ghe". Il teatro di Rossi è una torre che ricorda altri edifici pubblici, una faro ed insieme il maschio di una fortezza, altri teatri e teatrini, altre costruzioni veneziane realizzate per le festività pubbliche e private sull'acqua, un'altra Venezia, quella lignea scomparsa perché pietrificata nei secoli, ma viva ancora nella pittura dei Bellini e del Carpaccio ed ancora i battisteri e l'architettura paleocristiana dei mausolei. Il teatro è una sintesi poetica definitiva, riflessione paziente intorno al tema delle forme private di una propria evoluzione perché elementari e archetipiche, nelle quali le analogie si moltiplicano come le immagini in un caleidoscopio.

Il viaggio del teatro è in sé la verifica della validità della teoria della "città analoga": con i suoi molteplici incontri il Teatro del Mondo ha provocato e generato innumerevoli quanto fugaci "città analoghe".

Quale ipotetica trama di continuità – se possibile ricostruirne gli indizi – lega il pensiero di Rossi alle tre tavole umanistiche de' *La città ideale*, quella di Urbino, quella di Berlino e di Baltimora, oramai conclamata commissione montefeltresca per i sopraporta dello studiolo ducale della corte urbinata? Le tavole sono già, nella 'consistenza' di un rarefatto intellettualismo umanistico, una prefigurazione del tema rossiano della "città analoga".

La tavola urbinata – senza ombra di dubbio uno dei capolavori di tutti i tempi – proprio nella sua compassata enigmaticità costituisce la chiave del clima artistico-culturale venutosi a creare nella corte federiciana di Urbino, offrendo la summa dei concetti

del primo Rinascimento basati essenzialmente sui principi architettonici di Leon Battista Alberti. Le tre tavole costituiscono anche il sintomo del buon governo che il duca agisce sui propri feudi, simbolo univoco dell'idealità della città.

Nella tavola di Urbino:

in una atmosfera rarefatta due serie simmetriche di palazzi si dividono in altrettante tipologie basilari, attualissimi edifici all'antica che avanzano e dimore più tradizionali, dall'aspetto medioevale che arretrano rispetto a questi ultimi, quinta imponente al tempio, la cui morfologia rispecchia l'adesione ai dettami albertiani nel rispetto dei rapporti costruttivi: altezza, larghezza, copertura, protagonista evidente della grande platea. [...] unendo in sé la simbologia cristiana derivata dal battistero di San Giovanni di Firenze e di San Giovanni in Laterano a Roma con i mausolei imperiali quali quelli di Diocleziano a Spalato sino ad essere ritenuto simbolo dell'agostiniana 'Città di Dio' con la porta socchiusa verso l'aldilà¹³.

Si tratta comunque di una città la cui connotazione ideale rimanda ad una dimensione analoga; il sistema è il medesimo, la citazione, il frammento, l'esempio illustre, datato e pertanto autorevole si combinano in un sistema logico assoluto e dato, quello della prospettiva rinascimentale che l'autore – probabilmente lo stesso Luciano Laurana che lavorerà per Federico al Palazzo in forma di città – conosce e possiede intimamente. Il tema dell'analogia è prefigurato in tutta la sua dirompente potenzialità.

¹³ *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, a cura di Cristina Acidini e Gabriele Morelli, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 11 marzo 2006 – 23 luglio 2006, Mandragora/Maschietto editore, Firenze 2006, p. 434.

L'Ars combinatoria degli elementi evocati è posta in atto dalla dotta regia di Leon Battista Alberti che concerta, nell'impostazione architettonica della città ideale, o semplicemente rende esplicito, il buon governo del duca. La polarità dell'edificio a pianta centrale – forse il monumento funebre di Federico da Montefeltro che avrebbe dovuto sorgere nel cortile del Pasquino della reggia ducale – suggerisce nella porta socchiusa un moto impercettibile di vita. È la stasi prima del cominciamento. La città deserta e silenziosa è tuttavia parata a festa, dalle finestre e dai balconi verdi e rigogliose fioriture suggeriscono la vivacità degli abitanti e della loro vita così umana che attende di riversarsi su questo palcoscenico.

La tavola urbinata, al pari delle due 'straniere' di Berlino e Baltimora, si propone come un repertorio, un *collage*, o forse un certame di quanto la teoria, ma anche l'architettura agita e costruita, andavano meditando in quel tempo.

Il tempo stesso - nella sua duplice accezione cronologica e meteorica - è sospeso, al pari di un trattato dipinto, di un codice, di un manuale del mestiere sul quale applicarsi e riflettere.

La tavola costituisce un termine *ante quem*, un precedente alle "città analoghe" di Rossi. La scena – perché di vera e propria scena urbana si tratta – è sospesa, immobile, pronta all'apparecchio cioè ad essere 'apparecchiata', occupata, vissuta, in una parola riempita di vita. Il silenzio colma lo spazio di materia liquida e cristallina, la stessa che pervade il tempio nell'attimo che precede l'inizio del rito, la

stessa materia che scende pesante a teatro all'abbassarsi delle luci, nel respiro sommerso del sipario che si apre disvelando la scena.

La tavola urbinata, incarna il senso reale eppure metaforico della città pensata dall'uomo per l'uomo per essere costruita o semplicemente contemplata; la costruzione nulla aggiunge ad un pensiero che è già di per sé 'costruzione', struttura, forma e contenuto.

Ma la rappresentazione rimanda anche – per linea assolutamente diretta – alla scenografia e quindi al teatro; le tavole rappresentano una scena urbana, un teatro urbano ove tutto è definito dalla 'misura' del metodo prospettico che controlla – nella città come nella scena teatrale - il vero ed il verosimile, con Rossi diremmo, il logico e l'analogico.

L'architettura è data dallo spazio ma anche dal tempo: tutto è sospeso nelle tre rappresentazioni. Nella tavola urbinata la porta socchiusa del tempio centrale potrebbe essere appena stata aperta e gli attori-cittadini potrebbero essere in procinto di entrare ed animare la scena, ovvero, all'inverso, specularmente, il moto della porta potrebbe essere quello di chiusura al termine della rappresentazione. Gli attori sono già usciti di scena ed il momento è quello liminare, del confine, della soglia prima che il tiranno – le mani salde sui canapi – cominci il lento trascinarsi del sipario che chiude lo spettacolo. La tavola potrebbe rappresentare quella sospensione, quel silenzio in cui l'ultima parola è stata pronunciata, l'ultimo gesto agito e l'applauso non ha ancora suggellato la conclusione della rappresen-

tazione.

Inizio e fine si confondono mutuandosi reciprocamente ancora una volta secondo un moto che è circolare ed iterativo.

Da questa ipnotica circolarità del tempo teatrale Rossi è catturato, rapito, come estasiato. «Esiste un saggio del grande attore francese Louis Jouvet, che tratta della bellezza del teatro vuoto: egli, pur essendo un attore di grandi abilità e talento, afferma che nel teatro vuoto immagina il suo spettacolo»¹⁴.

Ma Rossi sa anche che il termine 'teatro' in origine rimanda al greco *théatron*, derivato a sua volta dal verbo *théasthai*, 'vedere' e si riferiva non già ad un luogo ma semplicemente al gruppo convenuto degli spettatori. L'atto del 'vedere' è quindi fondativo del teatro nella sua duplice veste semantica di azione agita e di elemento costituito prima e costruito poi. L'architettura assume su di sé i segni e le tracce del gesto e si costituisce assumendone l'impronta, il calco formale e funzionale. La circolarità appartiene ad un mondo – quello arcaico e pre-cristiano – che ancora non conosce la linearità vettoriale della prospettiva escatologica cristiana. In questo contesto, in cui i segni sono ancora così prossimi ai rispettivi significati, il teatro si costituisce come matrice fondativa al pari di quella mitica capanna primitiva che tanti frequenteranno nella successiva speculazione teoretica dell'architettura.

Il teatro nasce e si configura architettonicamente

come una unità originaria sulla quale tanta parte del disciplina si interrogherà in seguito incessantemente.

Rossi sa che alla conoscenza non procrastinabile di questo stato primordiale, 'tipologico' del teatro non ci si può sottrarre. Il senso della storia ed anche della pre-istoria non costituisce semplicemente un recupero, ma un dato di partenza imprescindibile, necessario per il dipanamento di una progressione non lineare che conduce Rossi alla sua personale riflessione sull'architettura del teatro.

Le stesse "città analoghe" a soggetto veneziano che Rossi progetta e compone in varie occasioni (figg. 8 e 9), sono altrettanti 'teatri' virtuali che suggeriscono – rafforzandola – l'analogia tra il teatro e l'architettura intesa come la «scena fissa delle vicende dell'uomo». L'intendere «l'architettura piuttosto un rito che una creatività», quel procedere nella continuità e per salmodianti ripetizioni che sono tipiche del rito teatrale, fanno per Rossi - del teatro - una sorta di *medium* per comprendere il legame fra l'architettura e le vicende umane.

Amo molto quest'opera e anche di essa potrei dire che esprime un momento di felicità; forse è che tutte le opere, in quanto esprimono un momento del fare, appartengono a quella strana sfera che chiamiamo felicità. Vorrei notare che quest'opera mi ha colpito nella sua vita; cioè nella sua formazione e nel suo stare nella città e rispetto allo spettacolo. Mentre ascoltavo la sera dell'apertura alcune musiche di Benedetto Marcello e vedevo la gente affluire sulle scale e assieparsi sulle balconate, ho colto un effetto che avevo solo generalmente previsto. Stando il teatro sull'acqua si vedeva dalla finestra il passaggio dei vaporette e delle navi come si

¹⁴ Aldo Rossi, *Teatri*, cit., p. 36.

fosse su un'altra nave e queste altre navi entravano nell'immagine del teatro costituendo la vera scena fissa e mobile¹⁵.

¹⁵ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., pp. 91-92.

Terza parte

Dalla memoria all'analogia
Permanenza ed evoluzione

Capitolo 9

Memoria

Nella sua poetica Rossi, facendo ricorso alla dimensione atemporale della memoria, può concedersi di straniare e sospendere i principi di un catalogo di mezzi espressivi tra loro complementari e diversi per natura e sostanza. La scrittura e il progetto, ma accanto ad essi e con essi tutte le tecniche della critica, della 'narrazione' e della 'rappresentazione', concorrono a definire una modalità espressiva e comunicativa complessa ed articolata, insieme, precisa ed allusiva, circostanziata ed evocativa.

La sua scrittura – quella de *I quaderni azzurri*, ma anche e soprattutto quella ri-elaborata dell'*Autobiografia scientifica* – ed il suo disegno – quello delle tante, tantissime opere-progetto – si avvalgono di 'lineamenti' usuali ed insieme inediti assumendoli e dissociandoli dalla loro 'espressività' o 'figuratività' originaria, rompendo i legami con le logiche storiche. Sono scritture e sono disegni non espliciti, 'architettati', certamente, forse gesti teatrali di un diario.

Le parole e i disegni di Aldo Rossi sono 'memoria' condensata in tratti, grafie, colori, campiture, tratteggi, luci e ombre, sono universi di segni scabri reiterati, schemi architettonici che si fermano in un'irregolare grafia che amplia i confini di un catalogo lessicale «in una circo-scritta misura di elementi che in autonomia si interproducono»¹.

Frances A. Yates, nel suo magnifico saggio sulla memoria, ha chiarito come la dimensione 'topolo-

gica', che presiede i processi mnemonici nell'antichità, si identificasse con i particolari «caratteri distributivi»² di un luogo architettonico, allo stesso tempo, immaginario, determinato e contingente.

Rossi comprende che, supremo artificio della ragione, il 'luogo' della memoria, è una casa: la Casa della Memoria appunto.

Egli sceglie deliberatamente – anche se sulla libertà di scelta lo stesso Rossi pone la questione in termini problematici – la modalità del racconto e del racconto autobiografico per parlare di sé, ma non solo, la stessa sua produzione progettuale e/o grafica costituisce un 'doppio', un registro parallelo secondo le cui modalità, ancora una volta, Rossi parla di sé. Le proiezioni mentali che divengono verbali e scritte, ma anche disegnate - pro-spettive e retro-spettive - non hanno bisogno della fantasia del pittore, ma di un riferimento costruttivo più concreto: questo è il pensiero che Rossi condivide con l'insegnamento della Yates. Per Rossi come per la Yates, scena della vita è l'architettura e con essa la città. La pittura 'risiede' altrove.

La teoria mnemonica, indagata e codificata storicamente da Frances A. Yates, implica che un romanziere può parlare a lungo di quadri e pittori, ma gli è comunque impossibile 'costruire' un luogo che non si esprima in termini architettonici. Lo stesso roman-

¹ Lino Sinibaldi, *I disegni di Aldo Rossi nella collezione "A.A.M. Architettura Arte Moderna" di Francesco Moschini: endiadi sul possesso di parole e disegni di architettura*, in «d'Architettura», XIV, 2004, 23, aprile 2004, p. 192.

² Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Giulio Einaudi, Torino 1972.

zo è, per sua propria natura, una sorta di architettura, ed è banale e superfluo ricordarlo. Così come banale è ricordare che la struttura delle tre cantiche dantesche ha una qualche rilevanza che potremmo definire para-architettonica. Ma forse anche l'*Autobiografia scientifica* di Max Planck, nel suo impianto rigoroso, scientifico appunto, tradisce la 'volontà' conscia o inconscia di costruire una 'architettura' narrativa funzionale alla materia autobiografica e scientifica insieme.

Meno banalmente potremmo osservare come soltanto certi testi letterari sviluppino una sorta di capacità 'costruttiva' in grado di tradursi non già nella 'presentazione' o nella 'descrizione' di un contesto architettonicamente definito ed apprezzabile, ma nella progressiva, inarrestabile e inesorabile identificazione del testo con il 'luogo' o i 'luoghi' che sono altrettanti 'teatri' degli eventi narrati.

Rossi, comprendendo nelle proprie pagine – la stessa prima pagina della sua autobiografia – il riferimento alla *Commedia* dantesca e all'*Autobiografia scientifica* di Planck, non vuole solamente dare conto di alcuni 'debiti' fondamentali per la stesura del suo racconto autobiografico, ma sembra aver compreso la loro 'matrice' architettonica, sembra aver colto quella loro innata capacità di 'costruire' con la scrittura, non solo un 'luogo' narrativo, ma anche e soprattutto un 'luogo' architettonicamente definito attraverso la scrittura.

Rossi – nel proprio cimento autobiografico – sembra andare oltre o, per lo meno, tenta di andare oltre. La dimensione che sottende ogni atto del raccontare,

ogni forma narrativa in genere, presuppone la capacità di ri-memorare, la capacità quindi di attingere ad una 'collezione' di 'immagini-ricordo' che la scrittura può rielaborare e ricontestualizzare.

La costruzione del suo 'luogo' narrativo, del 'luogo' della sua memoria, che poi diventerà la nostra, si configura come un processo di ancora maggiore complessità: Rossi non intende identificare un luogo, quanto elaborare una struttura multipla in cui i luoghi si moltiplicano pur nella loro reciproca relazione che potremmo definire peculiarmente architettonica. Quella della scrittura autobiografica di Rossi è una struttura complessa di rimandi molteplici, composta secondo prospettive multiple e rispondente alla complessità della Casa della Memoria, del Teatro della Memoria, di una e vera propria Macchina – un 'apparecchio' come abbiamo già avuto modo di definirlo – della Memoria.

La complessità a cui risponde Rossi, memore, in parte, della complessità delle autorità a cui egli stesso dichiara di riferirsi, Dante e Planck, rimanda anche, tuttavia, ad un autore che definisce – in una pagina esemplare secondo i modi saggistici particolari dello scrittore - quali siano i presupposti più ampi di una 'possibile' visita al 'luogo' letterario: Proust.

Così si svolgeva nella nostra sala da pranzo, sotto l'amica luce delle lampade, una di quelle conversazioni nelle quali la saggezza, non delle nazioni, ma delle famiglie, impadronendosi di qualche avvenimento (morte, fidanzamenti, eredità, rovine finanziarie) e infilandolo sotto la lente di ingrandimento della memoria gli conferisce tutto il suo rilievo, dissocia o allontana una superficie e situa in prospettiva, su punti differenti dello spazio e del tempo, ciò – per chi non abbia vissuto

quell'epoca – pare amalgamato su di una medesima superficie: i nomi dei defunti, gli indirizzi successivi, le origini della ricchezza e i suoi mutamenti, i passaggi di proprietà. Quella saggezza è forse ispirata dalla Musa che è bene ignorare il più che si può, se si vuol serbare qualche freschezza d'impressione e qualche virtù creatrice, ma che persino chi l'abbia sempre ignorata incontrerà al crepuscolo della propria vita nella navata di una vecchia chiesa di provincia quando, improvvisamente, si sentirà meno disposto alla bellezza eterna espressa dalle sculture dell'arte di quanto non sia invece disposto a concepire le diverse fortune ch'esse subirono passando da un illustre collezione privata a una cappella, e di là in un museo, per finir poi col far ritorno nella chiesa; o a sentire, calpestandone il lastrico quasi umano, ch'esso è fatto con le ultime ceneri di Arnaud o di Pascal; o semplicemente a decifrare, fantasticando forse l'immagine di una fresca ragazza della provincia, sulla placca di rame dell'ingnocchiatoio di legno, i nomi delle figlie del proprietario o del notevole, la Musa che ha raccolto tutto quel che le più altre muse della filosofia o dell'arte hanno rifiutato, tutto quel che non è fondato in verità, tutto quel che è solo contingente, ma che dipende tuttavia da altre leggi: la Storia³.

Rossi come Proust sostanzia, nell'intreccio della storia materiale, delle vicende e dei temi esistenziali e architettonici insieme - condotto secondo i moduli di una circolarità affabulatoria del pensiero, del tempo e della memoria - una duplice contaminazione: da una parte le «note», le «cose» che appartengono 'oggettivamente' alla narrazione che si vuole ordire, dall'altra i 'moti', non vorremo dire sentimentali, di quella parte esoterica del vivere che Rossi percepisce e registra con puntuale precisione. Questi due piani 'sostanziali' si intersecano reciprocamente de-

³ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto – La fugitiva*, vol. VI, (trad. it. di Giovanni Roboni), Oscar Mondadori, Milano 1987.

⁴ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 115.

terminando un ulteriore 'luogo' di 'oggettivazione' della scrittura autobiografica rossiana. Là è il 'sale' del 'luogo' vissuto di Aldo Rossi e – per trasposizione letteraria – anche il nostro.

Non dimentichiamo che Rossi intende parlare di sé per poter parlare di architettura e parlando di architettura giunge a parlare di sé. Il meccanismo è quello di una circolarità affabulatoria nella quale 'inizio' e 'fine' coincidono mutuandosi reciprocamente. Lo abbiamo già detto: il libro della vita ha perduto i numeri di pagina, perfino la punteggiatura, la vita, ovvero la sua ricapitolazione, diviene una narrazione continua con ellissi, lacune, iterazioni che può essere letta da sinistra a destra o da destra a sinistra, dall'alto in basso o dal basso in alto indifferentemente.

Tale disarticolazione spazio-temporale è resa possibile dal 'governo' della memoria. L'autobiografia, come genere letterario, affonda i propri 'statuti' e le proprie 'ragioni' nell'affidarsi al recupero mnemonico della vita, il piano di lettura è quello del tralato, della metafora temporale, della metonimia cerebrale che dissocia e disloca temporalmente e – potremmo dire anche – spazialmente la materia autobiografica.

«Sapevo da sempre che l'architettura era determinata dall'ora e dalla vicenda ed era quest'ora che cercavo inutilmente, confondendosi con la nostalgia, la campagna, l'estate: era un'ora di sospensione, le mitiche «cinco de la tarde», di Siviglia, ma anche l'ora dell'orario ferroviario, della fine della lezione, dell'alba»⁴.

Molte sono le modalità narrative che – ancorché non afferenti al genere specifico del racconto autobiografico – possono tuttavia ricondursi all'esercizio di Rossi per le trame, a volte occulte, del recupero mnemonico di una materia che – seppure autobiografica – sfugge ad una specifica definizione in termini precisi e condivisi. Singolare ed estesa è la prova-romanzo di Georges Perec, *La Vita, istruzioni per l'uso*; in esso i caratteri di una fisicità fittizia dell'architettura vista dalla parte dell'esistere e dell'abitare si dispiegano in un complesso gioco strutturale e compositivo insieme. Perec intreccia la propria scrittura con le trame grafiche – planimetriche ed assonometriche - dell'edificio parigino di Rue Simon Crubellier numero 11, concependo un gigantesco spaccato dell'intero edificio del quale, anzi, in appendice viene fornita la mappa distributiva. Quale analogia con la particolare propensione di Aldo Rossi per la sezione grafica dell'edificio e quanta peculiare rispondenza col tema della memoria.

Ogni progetto – ha scritto Bachelard – è contesto di immagini di pensieri che suppone un influsso sulla realtà; dopo tutto all'*Eupalinos* di Paul Valery era ed è sotteso un progetto di architettura la cui vaghezza non è poi così immateriale.

All'*Autobiografia scientifica* è parimenti sotteso un progetto che è al tempo stesso un progetto di vita e d'architettura, là dove – per l'autore – vita e architettura si intersecano confluendo l'una nell'altra nella dimensione atemporale della memoria.

Ma l'atmosfera rarefatta del dialogo di Valery vale anche e quanto un caso particolare in quella sua

pervicace e profonda adesione all'architettura come disciplina e costume della vita.

La *Casa dello Specchio* dove Alice vive una delle sue avventure straordinarie, costituisce un 'luogo' architettonico abbastanza preciso – ancorché insolito – in cui pensieri e immagini si traducono con peculiare efficacia. Che dire della dimensione della memoria evocata dall'immagine dello specchio? Che dire e che pensare dell'idea del 'doppio' assimilabile alla 'funzione' esercitata dal magico, prezioso e – per l'antichità - raro oggetto?

Alice passava per lo specchio e vi saltava facilmente dentro: l'architettura e il suo 'doppio', ma anche la proiezione dell'io nell'architettura e dell'architettura nel nostro io, nella nostra coscienza. Per Alice – ma noi siamo Alice e con noi Rossi – la *Casa dello Specchio* è un'astrazione orizzontale: è letteralmente una proiezione architettonica dell'immaginazione. Oltrepassare lo specchio è come tuffarsi nell'inconscio, ma è anche pensare e visualizzare dimensioni impraticabili dello spazio e del tempo: quelle stesse dimensioni appartengono anche alla memoria.

L'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi ricorre – nell'organizzazione e strutturazione del flusso della narrazione, in alcuni punti nevralgici in maniera assai più peculiare – all'arte della memoria così come essa è andata identificandosi nella tradizione di stampo europeo. Rossi ne recupera la sostanza – che non è solamente sostanza storica – consapevole che nel Medioevo essa occupava una posizio-

ne centrale, secondo la teoria elaborata dagli scolastici e secondo la sua stessa pratica, connessa con il modello delle immagini medioevali, presente nel complesso delle arti figurative e con i grandi monumenti letterari, come la *Divina Commedia* di Dante. Nel Rinascimento l'importanza della memoria svanì nell'alveo della tradizione umanistica, ma crebbe in proporzioni inusitate nella tradizione ermetica.

Robert Fludd incarna uno degli ultimi avamposti della piena tradizione ermetica rinascimentale. Il suo sistema di memoria ermetico, basato sul Globe Theatre shakespeariano, costituisce un baluardo estremo della stessa arte della memoria. La sua dottrina ricorda che l'antica arte di Simonide sta per essere messa da parte, come un anacronismo, nel corso del XVII secolo.

Rossi conosce e segue il dispiegarsi della storia dell'arte della memoria sino ai giorni nostri consapevole che la costruzione della sua autobiografica macchina della memoria, che l'allestimento del suo teatro della memoria non può prescindere dalla conoscenza di un tale sviluppo storico che dall'antichità conduce fino a Leibniz.

Possiamo concludere – con Frances A. Yates – che con Leibniz, probabilmente, si arresta l'influsso dell'arte della memoria come fattore nei progressi fondamentali dell'Europa. È certo tuttavia che ci furono numerose sopravvivenze nei secoli successivi. Libri sull'arte della memoria continuarono ad apparire, ancora chiaramente riconducibili alla tradizione classica. È anche poco verosimile che le tradizioni di memoria occulta andassero perdute, o comun-

que cessassero di influenzare movimenti successivi di una qualche significatività.

Rossi ha compreso che l'arte della memoria costituisce un caso evidente di argomento 'marginale', di non chiara appartenenza ad alcuna delle cosiddette discipline canoniche di studi filosofico-umanistici: trascurato perché non 'apparteneva' a nessuno.

Rossi è consapevole che la storia dell'arte della memoria - proprio perché sembra non essere pertinenza di nessuno – è, in un certo senso, 'affare' di tutti e suo in maniera peculiare. Per Rossi la storia dell'organizzazione della memoria tocca i punti vitali della storia della religione e dell'etica, della filosofia e della psicologia, dell'arte e della letteratura e, infine, del mondo scientifico. Quale ambito migliore quindi - per questa 'orfana' della cultura umanistica – che quello della struttura di un'autobiografia che programmaticamente si definisce 'scientifica'.

Rossi si inserisce a pieno titolo e con perfetta aderenza nella linea di continuità della memoria artificiale come parte della retorica. Egli ne comprende, non solo la sostanziale appartenenza alla tradizione retorica, ma, come facoltà dell'anima, intuisce i profondi legami che intrattiene con la teologia. Rossi, riflettendo su queste profonde connessioni, comprende che, dopo tutto, l'insistenza su se stesso deve aprire nuove prospettive su alcune della maggiori manifestazioni della cultura.

Volgendosi 'indietro', sembra che Rossi abbia acquisito la piena coscienza di quanto poco egli stesso abbia potuto penetrare l'intero corso della storia della disciplina ed il significato dell'arte – sempre

sfuggente – che si è creduto che Simonide avesse inventato dopo quel leggendario e tragico banchetto.

Per Rossi – lo abbiamo già detto in maniera circostanziata - la rassegna della propria vita rappresenta un modo per trasfigurare gli eventi, trasformandoli in esperienze, per distillarne l'emozioni e raggrupparli in trame ricche di senso: «Sembra [...] / che la trama del passato sia un'altra, non sia più una mera sequenza [...]»⁵ ha scritto Eliot nei *Quattro quartetti*.

E prosegue: «Ne abbiamo avuto l'esperienza, ma ci è sfuggito il significato, / e avvicinarsi al significato restituisce l'esperienza / in una forma diversa, al di là di ogni significato [...]»⁶.

Rossi recupera nella sua autobiografia – ma non solo in essa – il senso più antico della memoria. Come la Yates, è consapevole che per almeno quindici secoli il termine latino *memoria* fu usato per indicare l'attività del riportare immagini alla mente: la psicologia della memoria, che ha inizio col *De Anima* di Aristotele, considerava questa facoltà assolutamente fondamentale per la mente. «Il pensiero avviene in forma di "immagini" [...]» scrive Keith Basso⁷. Come diceva Aristotele, se non si dispone di una collezione di immagini da rammen-

tare - l'immaginazione – non è neppure possibile il pensiero. Secondo questa tradizione psicologica, ciò che Rossi identifica convenzionalmente con la «memoria» è un immaginare connotato dal tempo; un tempo che ha ceduto la linearità de-terminata della visione cristiano-cattolica della vita, mutandola con una circolarità continua e 'infinita'. Inserendosi esistenzialmente in questo flusso di pensiero, che transita attraverso l'*ars memoriae* rinascimentale per giungere fino a noi, Rossi conferisce 'sostanza' al termine e lo assume al pari di un vero e proprio 'luogo', molto più di una rievocazione, di più perfino di una semplice produzione e di una elaborazione affettiva di immagini personali.

Attraverso le corde della memoria Rossi compone un'architettura letteraria, ma anche e soprattutto esistenziale e disciplinare; la ragione d'essere della sua *Autobiografia scientifica* è affidata alla memoria la quale istituisce una tassonomia del pensiero e dello scritto in grado di conferire solidità al pensiero analogico e – con esso – allo sviluppo di una vera e propria teoria analogica dell'architettura. Dalla memoria, attraverso i temi complessi dell'analogia, che non è solo esistenziale, ma anche e soprattutto disciplinare, la riflessione autobiografica e architettonica insieme di Aldo Rossi, accede alla dimensione della permanenza – tema affatto conclusivo - ma peculiarmente aperto a prospettive 'altre' di sviluppo.

Il tema della memoria, accanto alle costruzioni culturali che nei secoli hanno frequentato e praticato,

⁵ Thomas Stearns Eliot, *Quattro Quartetti*, traduzione di Roberto Sanesi, Book Editore, Bologna 2002, *I Dry Salvages*, III, 2, p. 52.

⁶ Thomas Stearns Eliot, *Quattro* cit., *I Dry Salvages*, III, 2, p. 53.

⁷ Keith H. Basso, *Wisdom sits in places: landscape and language among the western Apaches*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1996, p. 79.

oltre alla sua disciplina, anche il suo esercizio, richiede la comprensione e la 'gestione' della dimensione temporale della materia autobiografica. Abbiamo già detto della particolare bipolarità che Rossi istituisce nella definizione-distinzione tra il tempo cosiddetto «cronologico» e «atmosferico» ponendo tale duplice polarità nell'alveo di una analogia con l'energia che secondo Rossi stesso «presiede ad ogni costruzione»⁸.

Abbiamo anche già detto che per Rossi – il Rossi autobiografo – il tempo apre la porta all'irrazionalità: in senso irrazionale, infatti, possiamo dire che il tempo abbraccia, contemporaneamente, qualcosa che è 'durata' immutabile e qualcosa che è 'accadimento' circoscritto in maniera precisa e singolare. A tal proposito Rossi torna sull'idea del tempo inteso come 'arresto', 'fermata': lo fa spesso quando evoca opere a lui particolarmente care: «[...] come il Tempio Malatestiano di Rimini o il Sant'Andrea di Mantova perché vi è in queste opere qualcosa che non può modificarsi e che insieme riassume il tempo»⁹. Rossi tenta con la propria scrittura autobiografica – ma su un altro piano con la sua teoria per una architettura analogica – di 'fermare' il tempo. Il suo tentativo utopico non risponde in vero alla volontà di raggelare lo scorrere cronometrico del tempo – il tempo non può fermarsi – ma alla speranza di assumere la fissità degli oggetti che egli evoca: il Tempio Malatestiano o il Sant'Andrea di Mantova. Lui stesso – 'osservatore' e insieme entità 'osservata'

⁸ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 8.

⁹ Ivi, p. 76.

– non è in grado di assumere la fissità attribuita agli oggetti. Il battito dell'orologio non cede e non mutua il suo dominio.

Rossi ha compreso che la sua è in vero un'utopia la cui formulazione in via di principio è tuttavia necessaria per definire una nuova tassonomia del tempo e della memoria. Il tempo diviene pertanto evento e memoria: il tempo dell'accadere – ora e qui - ed il tempo dell'accaduto in un 'altrove' temporale che solo la rimemorazione può tentare di recuperare e ricongiungere.

Per Rossi – come sostiene Kurt Forster – il tempo accumula il peso della memoria e «se sfidato, può lasciar cadere questo peso con micidiali conseguenze»¹⁰.

Ma la memoria è anche e soprattutto ri-scoperta, anche se potremmo intenderla, comunque ogni volta, come 'scoperta':

Una mattina che passavo per il Canal Grande in vaporetto qualcuno mi indicò improvvisamente la colonna del Filarete e il vicolo del Duca e le povere case costruite su quello che doveva essere l'ambizioso palazzo del signore milanese¹¹.

E prosegue:

Osservo sempre questa colonna che è un principio e una fine. Questo inserto o relitto del tempo, nella sua assoluta purezza formale, mi è sempre parso come un simbolo dell'architettura divorata dalla vita che la circonda. Ho ritrovato la

¹⁰ Kurt W. Forster, *Tempi (di vita) e memorie (giovani) nei luoghi di Aldo Rossi*, in *La lezione di Aldo Rossi*, a cura di Annalisa Trentin, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Bologna, Cesena, Modena, 21, 22, 23 febbraio 2008, Bologna University Press, Bologna 2008, p. 172.

¹¹ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 17.

colonna del Filarete, che guardo sempre con attenzione, negli avanzi romani di Budapest, nella trasformazione degli anfiteatri, ma soprattutto come un frammento possibile di mille altre costruzioni¹².

L'osservazione – perché di vera e propria aneddottica osservazione si tratta – racchiude in sé il meccanismo segreto – verrebbe da dire l'apparecchio – della 'scoperta'. Affinché avvenga la scoperta si deve possedere un 'sentimento' in grado di 'riconoscere' e anticipare quanto improvvisamente ci sorprenderà. Quale 'esatta' ambiguità!

Eppure la memoria – che può risalire nel tempo ad uno stato ancestrale – conserva in noi, occultandola, la traccia dell'oggetto ovvero degli oggetti delle nostre quotidiane scoperte. Tutto è in noi, tutto preesiste «inserto o relitto del tempo – e quindi di una ancestrale memoria – nella sua assoluta purezza formale [...] simbolo dell'architettura divorata dalla vita che la circonda»¹³.

Sempre – la scoperta – è sintomo di un'antica saggezza che la memoria racchiude gelosamente e che, altrettanto gelosamente, dispensa.

«Ho ritrovato la colonna del Filarete, che guardo sempre con attenzione, negli avanzi romani di Budapest, nella trasformazione degli anfiteatri, ma soprattutto come un frammento possibile di mille altre costruzioni»¹⁴.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

Capitolo 10

Analogia

«Fra la prassi e la teoria dell'analogia il divario è immenso. Tutti ci serviamo dell'analogia, ma raramente si avverte il bisogno di formularne il procedimento in maniera esplicita. Come osserva Kant, si tratta di una questione ancor poco dibattuta, sebbene essa meriti una ricerca più penetrante [...]»¹.

Potremmo dire con Melandri, ma anche con Rossi, che il "finora" di Kant si applica anche al nostro tempo e – accanto alla nostra contemporaneità – anche al tempo vissuto da Rossi.

La letteratura su cui poteva contare – la manualistica di logica – relegava il tema peculiare nella parte informale, introduttiva o in ogni caso anche ben documentato alla parte essoterica della trattazione e senza tuttavia darsi la pena di approfondire il senso specifico della complementarità fra logica e analogia, che in tal modo, per la logica stessa dell'esclusione, si veniva ad istituire.

La prassi è fin troppo ovvia, a tal punto da non meritare – apparentemente – una benché minima attenzione o trattazione peculiare. Noi tutti facciamo costantemente uso dell'analogia e dei suoi meccanismi: essa fa parte dell'esperienza quotidiana. Il riconoscimento percettivo, l'identificazione delle "stesse" cose, la continuità del "sé" che ne fa esperienza, tutto questo, ed i corollari che ne derivano,

presuppone l'uso di un principio comportamentistico di carattere analogico, piuttosto che logico. Rossi sa bene che anche i "paradigmi" che reggono l'uso del linguaggio si formano ed agiscono secondo un sistema strutturato di somiglianze. Questo vale anche per una 'lingua' non ordinaria.

Tutto ciò è così apparentemente ovvio, che non pare metta in conto renderlo esplicito. È forse questa la ragione ultima dell'inadeguatezza di una formulazione teorica al riguardo? Per alcuni aspetti, possiamo dire, che sia così.

Con Plotino potremmo affermare, che aver bisogno di ragionare implica una diminuzione dell'intelligenza, una perdita della sua propria capacità di bastare a se stessa: «è una perdita di autonomia dell'intelligenza a generare il bisogno di ragionare»². L'artista Rossi sa che è 'costretto' a ragionare 'solo' allorché si trova in difficoltà; quando tutto procede bene, è l'arte che lo guida e compie il suo lavoro.

«In epoca contemporanea, lo stesso stato di cose viene espresso in termini di "dis-inibizione" o, in maniera più plastica, di "paradosso del centipede". Il centipede sa benissimo, senza perciò doverne prender coscienza, che per non inciampare è meglio non chiedersi – non, per lo meno, logisticamente – in quale precisa sequenza vadano mossi i piedi»³.

In buona sostanza il divario fra la prassi e la teoria dell'analogia è da intendersi – da parte di Rossi – come un sintomo preoccupante di una sottostante

¹ Enzo Melandri, *Prassi e teoria dell'analogia*, in Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 9.

² Plotino, *Enneadi*, IV, 3, xviii, 4-5.

³ Enzo Melandri, *Prassi e teoria dell'analogia*, in Enzo Melandri, *La linea*, cit., p. 11.

disfunzione, dimostrata dal fatto che le teorie disponibili intorno all'analogia, oltre ad essere penosamente incomplete, erano per di più affette da una fondamentale incongruenza. Rossi tuttavia sa che non sarà difficile sviluppare in maniera coerente, almeno fino a un certo punto, i principi dell'analogia. Sapeva anche che l'incoerenza non fosse casuale, ma rappresentasse la traccia superstite di una precedente 'rimozione'. Ma qual è l'incongruenza che inficia le teorie analogiche?

«Tutti riconoscono la priorità dell'inferenza dal particolare al generale rispetto a quella sillogistica, o del giudizio di somiglianza rispetto a quello di identità o di inclusione. Già questo riconoscimento dovrebbe mettere in sospetto, poiché equivale a fondare la logica sull'analogia. [...] Da ultimo l'analogia viene espulsa dalla logica, in quanto non giustificabile con i mezzi di questa. L'incongruenza è fondamentale, poiché riguarda la "dialettica" (cioè la distinzione e il rapporto che la rende possibile) fra logica e analogia»⁴.

Per la sua stessa natura l'analogia inferisce – secondo modalità sue proprie - in quella posizione intermedia fra il pensiero puramente formale e quello contenutistico. In sede teoretica, il primo viene generalmente identificato con la logica; l'altro con la psicologia assunta in senso lato o, comunque, con tutti quei procedimenti di pensiero in cui è il "tema" – ovvero il contenuto piuttosto che la forma – a fungere da principio regolativo.

Rossi comprende che la storia dell'analogia è la storia del pensiero umano e, risalendo per infinite trame nel tempo, anche sub-umano. Sa anche che gli usi a cui l'analogia stessa può applicarsi non vanno soggetti a norme. Gli usi analogici sono tanto più inaspettati, e quindi apparentemente irregolari, incontrollabili, quanto più si dimostrino flessibili, creativi, propri di un ambito di comportamento intelligente.

Esiste una zona della cultura in cui i problemi della rappresentazione – ma anche quelli della progettazione e della scrittura, per esempio – diventano squisitamente pertinenti del pensiero razionale più formalizzato, della logica, perché no, della semiotica, sia di un modo di procedere "storicistico" che comporti la massima attenzione nei confronti della memoria del pensiero, cosiddetto, mitico ovvero delle forme simboliche studiate a suo tempo da Ernst Cassirer⁵, nonché di tutti quegli elementi che concorrono alla costituzione di una storia delle idee.

Ci si domanda: la libertà compositiva dell'architettura assunta, distillata e rappresentata dal Canaletto nel celebre capriccio della Galleria Nazionale di Parma, che ha sollecitato e suggerito per via diretta ad Aldo Rossi l'idea di Città analoga, in quale modo può essere rappresentato nella realtà?

L'aspetto sintattico-combinatorio, formalizzato dalla ricerca di Aldo Rossi, che si concretizza nell'attenzione rivolta alla composizione e alla sintassi archi-

⁴ Ivi, pp. 12-13.

⁵ Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1966.

tettonica, viene “vissuto” in chiave eminentemente storica. Una chiave storica che tuttavia non esclude una precisa attenzione per il momento formalizzante. «All'interno del Museo l'artista sceglie questo o quell'elemento come parte di una costruzione logica dell'architettura, dove la logica è anche storia»⁶.

E ancora con Rossi possiamo dire: «Ne discende che i problemi dell'architettura, in quanto tali, sono unici e che non ha senso dire che i problemi dell'architettura antica siano diversi dai nostri: mentre ha un senso estremamente concreto dire che le occasioni dell'architettura antica erano diverse dalle nostre»⁷.

La soluzione possibile alla domanda che ci siamo posti va ricercata, ancora una volta, negli scritti e nelle pratiche architettoniche di Rossi. Punto di partenza obbligato è quella sorta di incunabolo – così lo definisce Gianni Contessi – della riflessione sulla rappresentazione costituito dalla tela parmense del Canaletto. Come è ben noto:

Nel quadro il Ponte di Rialto del progetto palladiano, la Basilica, Palazzo Chiericati vengono accostati e descritti come se il pittore rendesse prospetticamente un ambiente urbano da lui osservato. I tre monumenti palladiani, di cui uno è un progetto, costituiscono così una Venezia analoga la cui formazione è compiuta con elementi certi e legati alla storia dell'architettura come della città. La trasposizione geografica dei monumenti attorno al progetto costituisce una città che conosciamo pur confermandosi come luogo di puri valori architettonici.

La Venezia che ne nasce è reale e necessaria, assistiamo

a un'operazione logico-formale, a una speculazione sui monumenti e sul carattere urbano sconcertante nella storia dell'arte e del pensiero. Un collage di architettura palladiane che conformano una città nuova e nel riunirsi conformano se stesse. Quello che più importa in questo quadro è quindi la costruzione teorica, l'ipotesi di una teoria della progettazione architettonica dove gli elementi sono prefissati, formalmente definiti, ma dove il significato che scaturisce al termine dell'operazione è il senso autentico, impreveduto, originale della ricerca⁸.

L'opera di Canaletto determina una sorta di “visione” straniata e straniante dell'architettura, che consente tuttavia di riflettere profondamente sull'essenza stessa della disciplina, della sua rappresentazione e della sua trasmissibilità, in un contesto figurativo come se la Venezia immaginata-immaginaria fosse osservata e vista per la prima volta.

La Venezia del Canaletto, per Rossi, diventa uno straordinario testo proprio per quella sua duplice natura di visione inedita di realtà storica consacrata – la Vicenza palladiana trasferita a Venezia – e paradigma di un pensiero architettonico fondato su un'immaginazione storica che è in sé inscindibile da una descrizione sintattico formale degli elementi architettonici stessi. Con Cassirer potremmo dire che tale descrizione si carica – proprio per il suo valore paradigmatico – di «pregnanza simbolica».

Questa prospettiva di lavoro che, potremmo dire, appartiene alla ‘vista’ del collezionista, è forse la

⁶ Aldo Rosi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956 – 1972*, a cura di Rosaldo Bonicalzi, Clup, Milano 1988.

⁷ Aldo Rossi, *Introduzione a Boullée*, in Aldo Rossi, *Scritti*, Cit., p. 352.

⁸ Aldo Rossi, *L'architettura della ragione come architettura della tendenza, in Illuminismo e architettura del '700 veneto*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, 1969. Ora in Aldo Rossi, *Scritti*, cit., p. 370-371.

maniera più esatta per analizzare il pensiero ‘analogo’ espresso da Aldo Rossi.

La coscienza della perdita dell’autorità del passato, in Rossi come in tanti altri artisti moderni, la frattura con la tradizione sono esizialmente irreparabili. Da tale catartica consapevolezza sorge la necessità di confrontarsi con il passato cercando nuove strade, nuovi significati. Per Rossi potremmo parlare di una sorta di collezionismo della memoria. La memoria, lo si è già detto, non è tanto lo strumento dell’esplosione del passato, quanto il suo teatro. Le immagini evocate e sradicate dal loro contesto si presentano come i pezzi di una collezione nella galleria del collezionista.

Il disegno di Rossi, ove la giustapposizione di frammenti di natura diversa, architetture e oggetti d’uso quotidiano conviventi in una nuova realtà unitaria, anche se avulsa e mai prima sperimentata rispetto ai contesti di provenienza, costituisce il ‘luogo’ non solo della inesausta sperimentazione e della puntuale verifica di un metodo analogico peculiare, ma anche e soprattutto la testimonianza della possibilità reale di un tale assemblaggio.

Scrive Marino Narpozzi, nel saggio *Memoria e collezionismo*, pubblicato in occasione del Convegno Internazionale di Studi *La lezione di Aldo Rossi*, promosso ed organizzato dal Dipartimento di Architettura e Pianificazione Territoriale e dalla Facoltà di Architettura “Aldo Rossi” dell’Alma Mater Studiorum – Università di Bologna nel febbraio 2007:

In questa libertà delle cose da un loro uso predeterminato e coattivo Hanna Arendt ha colto l’analogia che unisce il collezionista al rivoluzionario, in quanto entrambi sognano di sé in un mondo non solo lontano e passato, ma insieme migliore, in cui gli uomini sono così sprovvisti di ciò di cui hanno bisogno, come avviene nel mondo quotidiano, dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili.

Il collezionista è animato dalla speranza di una liberazione degli oggetti cui si deve aggiungere in modo complementare quella degli uomini⁹.

L’atto della ricomposizione si compie in Rossi nell’immagine unificatrice di un nome, da una parte, e di un segno, dall’altra, che sono qualcosa di molto di più della sola e semplice destinazione d’uso e della riconoscibilità: un nome che riassume in sé gli usi e i significati ed un segno che restituisce la forma ed i luoghi.

Si tratta di dare un nome alle «cose» recuperandolo secondo un processo di reminiscenza affidandosi alla tradizione e cioè alla forma nella quale queste parole che danno nome furono tramandate: municipio, teatro, scuola, cimitero. Queste stesse ‘scritte’ – le medesime che ritroviamo nei disegni di Rossi – che spesso ricorrono negli edifici disegnati, da un lato pongono i limiti dell’esperienza facendo riferimento a qualcosa che già esiste, dall’altro – come gli architetti illuministi avevano indicato – costituiscono la sola possibilità di decorazione di un’architettura, la più puntuale e diretta nell’identificazione del nome con la forma.

⁹ Marino Narpozzi, *Memoria e collezionismo*, in *La lezione di Aldo Rossi*, a cura di Annalisa Trentin, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Bologna, Cesena, Modena, 21, 22, 23 febbraio 2008, Bononia University Press, Bologna 2008, p. 178.

La stessa identificazione archetipica Rossi la ritrova nella disegno 'ortografico' di Juan de la Cruz e negli schizzi di Stendhal, ove la parola è distillata in pura essenza insieme etimologica e simbolica rimandando, per evocative trame sottese, alla forma.

Anche nella perdita progressiva della 'perfezione' grafico-geometrica dei suoi disegni, per acquisire progressivamente una configurazione dettata dalla sovrapposizione, dalla ripetizione, dall'addizione e, insieme, dalla sottrazione, dalla giustapposizione di diverse rappresentazioni che evidenziano la complessità della città o dell'edificio nel suo inarrestabile evolversi, ritroviamo quella capacità di significare o rendere manifesto – anche con il ricorso alla parola – un valore archetipico delle «cose».

Il disegno – che assume progressivamente lo statuto di un atto gestuale ed istintivo – racchiude in sé uno stile così personalmente mediato in cui si sommano il rigore logico con la fantasia che acquista via via una forza espressiva sempre più penetrante¹⁰.

Afferma Aldo Rossi: «È difficile, anche se ragionevole scegliere un maestro. Ho chiamato questa conferenza *Un'educazione palladiana* perché evidentemente ho sempre avuto buoni motivi per considerare l'architettura palladiana come un anello nella continuità di questo mestiere o arte. Queste scelte possono essere considerate orgogliose – di un orgoglio patologico – ma io credo che chi non

sceglie rimanga sempre un mediocre; [...]»¹¹.

A questa affermazione – che è anche una dichiarazione – Rossi giunge non privo di una precisa coscienza della dilagante deriva della cultura architettonica del suo tempo – che per molti aspetti è quella del nostro tempo – «Sono contento di parlare di tutto questo con partecipazione e relativo distacco perché credo che oggi l'architettura, per molti motivi che qui non hanno senso di essere trattati, si estingua. Questa estinzione dell'architettura non è dovuta ad una serie di imbecilli che competono con la moda, con gli affari, etc., ma piuttosto ai reali cambiamenti sociali, economici e produttivi del nostro tempo; e forse da questi cambiamenti strutturali potrà nascere un'altra architettura»¹².

Palladio, più di ogni altro, offre a Rossi una sintesi e – al tempo stesso – una soluzione semplice, pragmatica. Rossi intende la costruzione come un atto, un processo - anche complesso - che rinnega la differenza tra ingegneria ed architettura; Palladio non poteva seguire la complessità romana del costruire in calcestruzzo, ma perseguiva la semplicità costruttiva e la grandezza dell'immagine. Per Palladio «le fabbriche si stimano più per la forma che per la materia»¹³; ed ancora il 'sito', il *locus*, il luogo ed il suo *genius loci* non mutuabile costituiscono per Palladio, ma per Rossi alla stessa maniera, il fondamento di ogni possibile architettura.

¹⁰ Sul disegno di Rossi si veda anche la puntuale ed esaustiva ricerca condotta sul campo ne *Il Disegno dell'architettura italiana nel XX secolo*, a cura di Carlo Mezzetti, Edizioni Kappa, Roma 2003.

¹¹ Aldo Rossi, *Un'educazione palladiana*, in *Aldo Rossi e Venezia. Il teatro e la città*, a cura di Gino Malacarne e Patrizia Zimolo Montini, Edizioni UNCICOPLI, Milano 2002, p. 14.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 15.

In Rossi come in Palladio è riscontrabile una sorta di «patologia del classico»¹⁴; Ackerman, nel suo saggio sul Palladio¹⁵, parla di «licenza» e di «capriccio» mentre Rossi aggiunge anche una «sorta di inquietudine», la stessa che portava Palladio «nel suo intimo» a rifiutare l'irrazionalità di Michelangelo¹⁶.

Rossi – si potrebbe dire – il “Rossi-Palladio” comprende che quel rifiuto compiuto «nel (proprio) intimo» è di fondamentale importanza: rifiutare qualcosa nel proprio intimo tradisce una forma di difesa e la difesa stessa tradisce un amore.

Rossi sente in tutta la sua compromettente portata – attraverso Palladio e la sua opera - il rapporto tra la storia dell'architettura e la progettazione, questione di assoluta importanza sia per gli storici che per la progettazione stessa:

[...] una pura filologica conoscenza della storia dell'architettura e dell'arte in generale non giova ai compiti a cui ci troviamo di fronte. [...] Ho chiamato questo discorso – non voglio dire prolusione, che sarebbe eccessivo – un'educazione palladiana, perché in effetti non esiste certamente un rapporto meccanico, che sarebbe ridicolo, tra me e il Palladio, una qualche copia della sua architettura o di altri architetti, ma esistono delle affinità elettive di cui si parla nella storia dell'arte e della letteratura e anche una volontà di approfondimento dei temi del maestro vicentino¹⁷.

Rossi riscontra in Palladio motivi di estrema 'attualità' legati direttamente alla progettazione: la questio-

ne della tipologia, dello studio della pianta degli edifici, la traduzione – nel duplice e complesso senso di cui si è dato conto – della tipologia religiosa nella tipologia aristocratica e borghese che aprirà nei confronti di quel processo di sviluppo che si completa compiutamente con l'architettura neoclassica; la “fortuna” palladiana che ha visto le architetture del vicentino imitate in tempi e luoghi assolutamente avulsi dai suoi; lo stabilirsi di una sorta di primato che vede in Palladio l'architetto più imitato, quasi un 'fondatore'. Le motivazioni di tale fortuna si riscontrano nella particolare convivenza tra una profonda razionalità dell'edificio e un'esperienza della costruzione ignota agli altri architetti coevi; quella evidenziata da Palladio con la sua opera è una sorta di vera e propria dichiarazione programmatica di possibilità di costruzione, di ripetitività che si svolgerà poi in tempi successivi.

Palladio, per Rossi, al di là di ogni approfondimento di carattere storico e filologico, incarna il carattere dell'architettura intesa come assoluta continuità; di questa continuità Palladio è un momento di peculiare e coerente riconferma.

Più di Michelangelo e Raffaello, Palladio riporta l'architettura alla sua bellezza, anche e soprattutto alla sua possibilità; lontana è la “temibilità” dello stile figurativo di Michelangelo, perduto è l'antropomorfismo mitologico e rarefatto di Raffaello.

Il *locus* non è prerogativa della potenza del principe, ma è concretamente il luogo ottimale per la casa, per la costruzione; il *genius loci* è rapportabile ai

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ James S. Ackerman, *Palladio*, Einaudi, Torino 1997.

¹⁶ Aldo Rossi, *Un'educazione palladiana*, in *Aldo Rossi*, cit., p. 15.

¹⁷ *Ivi*, p. 16.

nostri umani desideri.

Rossi stesso – ricordando la lettura consigliatagli da Francesco Dal Co di Joseph Roth - cita l'autore a suffragio del suo pensiero: «Non esiste l'illimitato e puro 'avvenire' così come non esiste niente che vada definitivamente 'perduto'. Nell'avvenire c'è il passato. L'antichità può sparire dai nostri occhi ma non dal nostro sangue. Chi ha visto un anfiteatro romano, un tempio greco, una piramide egizia, o un utensile abbandonato dall'età della pietra, sa che cosa ho in mente»¹⁸.

Nello studio dei caratteri delle città venete Rossi coglie quel particolare modo di porsi dei monumenti romani – enucleati nel contesto del tessuto costruito e nel disegno complessivo del paesaggio – come frammenti che disattendono l'ordine dato per organizzare nuovi mondi e nuovi sistemi possibili. Il rifrangersi della grande architettura veneziana nelle realizzazioni di terraferma, in quello che sarà l'originalissimo contributo dell'architettura veneta al fecondo rapporto – per la cultura moderna - tra la "lingua" e il "dialetto", costituisce per Aldo Rossi un ulteriore elemento di puntuale attenzione.

Di Palladio Rossi coglie l'attualità sconcertante di un'architettura che riesce a determinare delle situazioni sospese tra memoria e invenzione, attraverso un'operazione di trasposizione di elementi ed edifici

– sempre gli stessi – in luoghi diversi, dove è l'emergere delle relazioni tra le cose più che le cose stesse a porre sempre nuovi ed imprevisi significati.

Palladio istituisce – secondo Rossi – una peculiare "venezianità" attraverso la quale egli stesso intravede quelle che definirà affinità elettive che lo legano al maestro vicentino nella volontà di approfondire alcuni specifici temi.

Secondo Rossi, Palladio incarna il momento in cui l'architettura si fa ripetibile, 'imitabile', istituisce una scuola, si identifica con l'atto pratico e poetico, insieme, del costruire. Per Rossi l'affermarsi in Palladio di un tipo di possibilità di costruzione, di ripetitività, che si svolgerà compiutamente nel tempo a venire, la consapevolezza che la ripetizione stessa deve andare oltre la professionalità per esprimersi veramente e per poter costruire dei mondi che soddisfino le necessità non solamente logiche e razionali dell'uomo, costituisce l'elemento di riconoscimento del maestro e – attraverso lui – dei debiti culturali della propria opera e del proprio agire contemporaneo.

L'attualità di una architettura che riuscirà a fissare per sempre l'identità della Serenissima in terraferma – quella "venezianità" di cui parla Rossi – denuncia tutta la sua portata oltrepassando culturalmente e temporalmente gli oceani, confondendosi e mettendo radici in culture lontane e diverse, influenzando profondamente sullo sviluppo dell'architettura di altri paesi, quella inglese ed americana in particolare.

Questa consapevolezza complessiva di Rossi nei confronti dell'opera del maestro vicentino – tramite

¹⁸ Joseph Roth, *Le città bianche*, Adelphi, Milano 1987, p. 83.

verso il passato e legame verso il futuro elaborato nel presente – genera l’abbandono della ricerca di un’unità aprioristicamente stabilita e – prima ancora di essere trovata – perduta.

Rossi riconosce nei maestri di epoca moderna, sommamente in Mies van der Rohe, Adolf Loos e Heinrich Tessenow, un supporto irrinunciabile ed un insegnamento fondativo per la propria esperienza. Dal primo Rossi afferma di avere appreso che «il particolare è invenzione solo se è applicazione della mente alla chiarezza del risultato [...]»¹⁹ preservando così dalla falsità dell’effetto; dal secondo ha appreso a «fuggire o almeno a temere l’inganno che si nasconde anche in ciò che crediamo ottimo, perché l’inganno non consiste solo nell’ornamento ma anche nell’abitudine e in ciò che ci diletta senza accrescere noi stessi [...]»²⁰; dal terzo ha appreso che «il mestiere è parte della ragione e che può attuarsi con mezzi diversi come l’ironia o la riduzione all’elementare, per affrontare le soglie ultime dell’inesprimibile»²¹.

Come sempre le grandi lezioni di architettura tendono ad una peculiare unitarietà esprimendo sostanzialmente il medesimo contenuto ed additando alla medesima meta che – seppure posta in termini cronologici nel presente – ricongiunge direttamente agli antichi i quali «ricercarono in ogni arte o scienza la verità, che sola è base della tecnica e del bello»²².

¹⁹ Aldo Rossi, *Premessa alla prima edizione*, in Aldo Rossi, a cura di Gianni Braghieri, Zanichelli, Bologna 19892, p. 6.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

In questa inesausta ricerca della verità, intesa come bellezza, Aldo Rossi si riconosce. Tra i tanti percorsi che gli antichi hanno tracciato per giungere alla meta, Rossi è sempre stato interessato dal cambiamento con arte di una parola o di una frase dal significato proprio ad un altro: il traslato o la metafora per i Greci.

Quintiliano giudica la metafora il primo ed il più bello dei tropi «*tropus est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio*»²³.

Il termine ‘tropeo’ nella sua matrice etimologica conserva intatto il significato che più interessa Rossi, quello che originariamente lo collega al senso di ‘direzione’: primo e secondo elemento di composti della terminologia scientifica, nei quali significa ‘rivolgimento con tendenza ad assumere determinate caratteristiche’, oppure ‘variazione’ [dal greco *tropo-*, appartenente al sistema di *trépo* ‘volgere’]²⁴. Ma tropeo è anche figura retorica, ‘traslato’ in senso proprio [dal latino *tropus*, che è dal greco *trópos* ‘direzione’]²⁵.

Palladio – il sommo tra gli architetti per Rossi – usa con estrema coscienza, con coerenza formale e tecnica, il traslato trasportando gli elementi dell’architettura da una funzione all’altra e accrescendo e mutando con semplici spostamenti – direzionali appunto – le parti elementari degli edifici mutandole dal significato proprio in un altro inedito e non meno

²³ *Ivi*, p. 7.

²⁴ Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Casa Editrice Felice Le Monnier, Firenze 1990.

²⁵ *Ibid.*

appropriato. La classicità greca e non già quella 'desunta' romana si ricostruisce a Venezia e da Venezia poi nel mondo intero. Grazie a Palladio il traslato non fu semplicemente una costruzione mentale ed un semplice esercizio di stile, ma storia viva degli uomini indifferentemente applicato alle costruzioni colte ed auliche come in quelle che tradiscono una maggiore semplicità.

La teoria della città analoga, uno dei temi dominanti e fondamentali del pensiero di Rossi, dopo il periodo della necessaria ricerca scientifica ed il successivo periodo della messa a punto di un sistema logico per la progettazione, introduce essenzialmente ad un procedimento compositivo «dove gli elementi sono prefissati, formalmente definiti, ma dove il significato che scaturisce al termine dell'operazione è il senso autentico, impreveduto, originale della ricerca»²⁶.

Il riferimento al *Capriccio veneziano* del Canaletto, immaginifica prefigurazione della teoria rossiana dell'analogia applicata al contesto urbano, determina un'operazione logico-formale che è premessa di una nuova modalità progettuale nella quale gli elementi sono stabiliti a priori, definiti dal punto di vista formale, ma dove il significato che scaturisce al termine dell'operazione determina il senso autentico, imprevedibile ed impreveduto, originale della ricerca. Parafrasando Canaletto, Rossi costruisce

²⁶ Gino Malacarne, *Teatro, città, architettura. Note sull'architettura veneziana di Aldo Rossi*, in *Aldo Rossi e Venezia. Il teatro e la città*, a cura di Gino Malacarne e Patrizia Montini Zimolo, Edizioni UNICOPLI, Milano 2002, p. 73.

una Venezia immaginaria, analoga appunto, radicata su quella reale dove progetti e «cose» inventate o reali, citate o convocate insieme, propongono una alternativa insieme fantastica e reale che individua nei «frammenti», tratti da una «realtà sicura», gli elementi per la progettazione.

Quello che Rossi istituisce e codifica è un procedimento di natura logica eminentemente formale che gli consente tuttavia di attenersi alle regole, alla tradizione del mestiere – così cara a Palladio – ma dove la singolarità dell'esperienza personale, attraverso la scelta delle «cose» e degli accostamenti inediti da proporre, è ciò che rende straordinariamente vivo il sistema.

In questo senso ho avanzato la teoria della città analoga: cioè di un procedimento compositivo che è imperniato su alcuni fatti fondamentali della realtà urbana e intorno a cui costruisce altri fatti nel quadro di un sistema analogico. Il quadro del Canaletto di Parma, dove sono accostati edifici palladiani, come se fossero realmente in quella situazione urbana creano una Venezia reale, analoga alla Venezia esistente. Costituiscono una ricerca su una città che è alternativa, e migliore, della città così come essa è.

Anche l'architettura pensata a priori e _ sperimentata _ su una precisa situazione urbana riceve un nuovo senso. Non si tratta quindi di ambientamento ma di principi logici di un sistema di forme che modificano le forme. In questo senso è valido il rapporto tra biografia e architettura dove la razionalità sceglie all'interno del proprio fare alcuni punti fermi _ stabili _ e ne scarta altri²⁷.

Lo stesso procedimento è applicato e sperimentato – da Rossi – nella scrittura e in particolar modo

²⁷ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999, 3, *Architettura*, 5 dicembre 1969.

nella scrittura autobiografica; tutta l'*Autobiografia scientifica* potrebbe essere definita una sorta di peculiare declinazione del sistema analogico rossiano. In essa, infatti, il «frammento» viene depurato delle sue individuazioni peculiari, secondo un processo di progressiva riduzione al nucleo, all'essenza primordiale delle «cose», per poi essere successivamente riassunto e ricontestualizzato in una trama di relazioni assolutamente nuove capaci, tuttavia di conferire ad esso nuovi significati e nuove relazioni.

Potremmo dire che il processo ha inizio con la destrutturazione temporale alla quale segue il recupero mnemonico dei «frammenti» distillati e decantati, per riassumerli in una nuova struttura i cui legami sono di natura affatto diversa rispetto a quelli governanti la precedente struttura aggregativa.

La parola, così come il segno, agiscono in Rossi per determinare un risultato assolutamente univoco sia che la sua teoria analogica si applichi alla scrittura, sia che si applichi alla progettazione: in questo senso, ancora una volta, possiamo riscontrare una determinante convergenza tra quella che abbiamo assunto come, oggettivamente l'autobiografia scritta e ipoteticamente l'autobiografia disegnata.

Rossi evoca il passato, le sue teorie, il pensiero dei maestri ed i frammenti del pensiero concretizzati in architetture, operando un procedimento tipico del *collage* sovrapponendo – nel caso di Venezia – alla città storica, reale, fisica, una Venezia immaginata ed immaginaria, analoga, fondata su quella vera. Progetti, cose, pensieri, teorie inventate e reali, ci-

tate e messe insieme da una pensiero sincretico propongono un'alternativa al reale attraverso una tecnica che individua nei «frammenti di una realtà sicura» gli elementi della progettazione. Il suo è un procedimento rigorosamente logico che consente di attenersi alle regole, alla tradizione del mestiere e forse anche – perché no – ad un certo naturalismo. La singolarità dell'esperienza personale, attraverso la scelta delle «cose» e degli accostamenti inediti da proporre, è ciò che rende straordinariamente vivo il sistema.

Le scene, i paesaggi che Rossi ordisce per Venezia – la sua Venezia analoga – sono altrettanti teatri che attendono l'inizio della rappresentazione o che forse offrono la possibilità alla vita di svolgersi in quel preciso luogo (figg. 8 e 9). L'architettura, mettendo a fuoco i propri dispositivi spaziali e le proprie tecniche, predispone i luoghi e determina il fondale possibile – il palcoscenico – per lo svolgersi delle vicende umane. Con Rossi sappiamo che l'architettura è uno "strumento" il solo che permette lo svolgersi di un evento: tra tutti, la vita.

L'analogia è tanto più sterminata quanto più è immobile e in questo duplice aspetto vi è una smisurata follia. Credo di avere elencato le poche opere costruite che mi coinvolgono come il Tempio Malatestiano di Rimini o il Sant'Andrea di Mantova perché vi è in queste opere qualcosa che non può modificarsi e che insieme riassume il tempo²⁸.

Il senso di riassunzione del tempo incarnato dalle

²⁸ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 76.

architetture padane di Leon Battista Alberti rimanda ad altri piani ad altre dimensioni che sono forse quelle dell'esistenza e dell'esperienza. Tutto ciò significa per Rossi – forse – dimenticare l'architettura, oblio che aveva colto l'autore quando già aveva parlato della città analoga o quando aveva ripetuto più volte che ogni esperienza sembrava definitiva facendo perdere il senso di un "prima" e di un "dopo".

La coazione a ripetere è per Rossi anche una mancanza di speranza: perpetrare la stessa cosa perché risulti sempre diversa da se stessa è «un esercizio difficile quanto guardare e ripetere le cose».

«È certo che nelle vicende di un artista o di un tecnico le cose cambiano come cambiamo noi stessi»²⁹. Cosa significa per Rossi questo cambiamento, per lui che ha sempre considerato il cambiamento «la caratteristica dei cretini»?

È forse il cambiamento un modo di non consistenza, come di chi – secondo Rossi – si definisce moderno o contemporaneo? È difficile stabilirlo, come difficile è stabilire e conoscere i confini più autentici di quelle cose che Rossi definisce «stupidità» ed «intelligenza»³⁰: esse sono, al pari della bellezza, semplici proiezioni.

Uscire da una normativa, da un preciso sistema di riferimenti, da una costruzione data delle cose è difficile ed innesca un procedere che è fatto di tentativi ed arbitrii. Rossi stesso per molti anni si è attenuto

alla disciplina, ai trattati, alle regole non già per conformismo o bisogno d'ordine. Tutto questo ha nel tempo assunto una diversa forza, un rilievo maggiore ed un'attenzione più puntuale: «[...] perché vedevo i limiti spesso solo stupidi di chi usciva da quest'ordine. Se in una giornata di nebbia, quando la nebbia entra nel Sant'Andrea di Mantova, entrate nel tempio, vi renderete conto che nessuno spazio si è tanto avvicinato alla campagna, proprio della bassa padana, quanto questo spazio misurato»³¹. Il tema del traslato ha sempre appassionato Rossi anche se la sua ricerca si è spinta verso gradi diversi di libertà «[...] una libertà che però mi stacca completamente da quella dei miei contemporanei perché la massima libertà mi porta a continuare ad amare l'ordine, o un disordine discreto sempre motivato»³².

«[...] ora il silenzio mi sembra l'immagine esatta o la sovrapposizione che si annulla»³³. Rossi evoca il passo di Sant'Agostino secondo il quale «[...] tutta questa stupenda armonia di cose assai buone, una volta colmata la sua misura, è destinata a passare. Esse ebbero un mattino e una sera»³⁴, per recuperare il senso di questo grande specchio – il reale – che riflette l'architettura semplicemente come il luogo dove si svolge la vita. Il mattino e la sera hanno un tempo diverso nel ricordo dell'infanzia; le cose stesse sono destinate a passare, a trasmutare, non

²⁹ Ivi, p. 78.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Ivi, p. 79.

³² *Ibid.*

³³ Ivi, p. 110.

³⁴ Ivi, pp. 110-111.

solo nel tempo. Per Rossi ciò che conta è la qualità delle cose ovvero la modalità con cui esse passano e quindi il modo o i molteplici modi con cui noi passiamo in esse. Consapevole di una tale esiziale transitorietà Rossi comprende che l'autobiografia 'scientifica' dei suoi progetti non è solamente un resoconto, ma un vero e proprio trattato che assume nel suo - nostro tempo - inevitabilmente la struttura di un catalogo, di un repertorio.

Gli antichi misuravano nel trattato questioni di qualità; «e non sono solo semplici autobiografie l'architettura delle ombre di Boullée e la ricerca del luogo o *locus* di Palladio. Ma è sempre il luogo, quindi la luce e il tempo e l'immaginazione, che ricorrono nei trattatisti come ciò che può modificare e infine conformare l'architettura»³⁵.

La persistenza, la permanenza in Rossi della teoria e non solo dell'architettura – perduto il senso dell'operazione progettuale – viene ritrovata e riproposta con un'immagine che ha la stessa forza di una profezia nella quale Rossi sogna un'unità o un sistema interamente composto da frammenti riuniti. La questione del frammento assume un valore decisivo nel nostalgico rimando ad un'unità ormai irraggiungibile, indicando – al tempo stesso – una nuova strada per il progetto, ancora tutta da percorrere. Il confronto con la realtà contemporanea viene risolto nel segno dell'allegoria e del suo strumento peculiare: la frantumazione.

Le voci diverse che compongono l'unità progettuale della sua opera sono il risultato dell'invenzione di una poetica intesa veramente in senso poetico (dal greco *poietikós*, derivato di *poiéo* 'fare, produrre') fatta della possibilità di usare contemporaneamente una molteplicità di tecniche, materiali, stili e codici diversi: per Rossi l'architetto deve poter acquisire la libertà di usare tutti gli strumenti di cui può disporre, seguendo logica e sentimento ed introducendo la variazione come tema fondamentale.

L'operazione di decontestualizzazione dell'oggetto dalla realtà a cui era consustanzialmente legato, determina ed innesca coordinate diverse ed inedite appartenenti alla dimensione della narrazione, del racconto: l'oggetto rileva così la potenzialità delle sue molte vite.

Rossi, pur accettando la parzialità in cui si trovano ad operare le sue architetture, non si limita ad una laconica accettazione del mondo così com'è, ma assume quei cambiamenti a lui necessari per scoprire e svelare nuove trame possibili. Rossi sente anche impellente la necessità di compiere un atto fondativo in grado di conferire nuovamente all'architettura una dimensione del possibile, chiudendo il mondo di immagini o ricordi o analogie che investono ogni pensiero ed ogni forma.

Il legame inscindibile, irrinunciabile con la teoria, col passato, con quel senso pervasivo di un'architettura della continuità, emerge evidente e costante in Rossi che pervicacemente vi dedica le proprie migliori energie. La contemporaneità, che non è solo quella di Rossi, in un momento in cui l'architettura

³⁵ Ivi, pp. 111-112.

- ripiegata in se stessa a misurare la propria dimensione in un ambito di totale ed assoluta autoreferenzialità in nome di una presunta libertà di espressione - sembra incapace di ritrovare un nesso con la storia dei luoghi o di entrare in sintonia con i suoi principali referenti, la città e l'uomo.

Invitato a scrivere sulla tavola esposta alla Biennale di Venezia del 1976 *La città analoga*, opera 'collettiva' realizzata con la collaborazione di Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, Rossi pone immediatamente alcune questioni peculiari. Innanzitutto il tema della città analoga, in modo più vasto di quanto la stessa tavola sia in grado di manifestare, è quella del rapporto tra realtà e immaginazione. La titolazione della tavola nasce dalla rilettura di Rossi del proprio testo fondativo *L'architettura della città*³⁶; lo stesso Rossi, nella prefazione alla seconda edizione, afferma che descrizione e conoscenza avrebbero dovuto dar luogo ad uno stadio ulteriore: la capacità dell'immaginazione che nasceva dal 'concreto'.

«In questo senso accentuavo il quadro del Canaletto dove, attraverso uno straordinario collage, si costruisce una Venezia immaginaria impiantata su quella vera. E la costruzione avviene mediante progetti e cose, inventate o reali, citate e messe insieme, proponendo un'alternativa al reale»³⁷. Il significato progressivo del quadro del Canaletto è

subito evidente a Rossi inquadrandolo in un preciso significato storico-politico a cui la rappresentazione allegorica di Canaletto rimandava per le sue peculiari implicazioni. Canaletto pone Venezia come città analoga della Repubblica veneta e di una più vasta nazione moderna. Rossi comprende che, senza l'immaginazione proiettata nel futuro, ogni soluzione per la città in quanto eminente fatto sociale è preclusa.

La tavola che Rossi presenta alla Biennale «non è la spiegazione della città analoga anche perché non crediamo che esistano *spiegazioni*»³⁸. Riprendendo letteralmente l'articolo dal titolo *Com'è bella la città* di Saverio Vertone, comparso sulle pagine della rivista torinese «Nuova Società» del novembre 1975, Rossi crede che ogni opera ed ogni oggetto – se non vuole essere ridotto all'immagine del proprio uso – possiede una propria autonomia e sviluppa una vita propria.

La tavola veneziana rende in maniera abbastanza plastica l'immagine del significato diverso che progetti e frammenti distinti producono attraverso un assemblaggio ed un montaggio relativamente ed apparentemente arbitrario, casuale. Gli oggetti 'convocati' dagli autori stabiliscono una dimensione dell'intorno e della memoria inedita, perché inedita è la loro giustapposizione e interazione. Gli aspetti della memoria che Rossi e i suoi collaboratori identificano nella 'composizione' della tavola – usiamo il termine non in maniera casuale – sono circoscritti

³⁶ Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Torino 1995.

³⁷ Aldo Rossi, *La città analoga*, 1976, in *Aldo Rossi Architettura 1959-1987*, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 1987, p. 118.

³⁸ *Ibid.*

ad un territorio ed in esso circostanziati. I 'luoghi' della memoria ai quali la tavola addita sono l'alta Lombardia, il lago Maggiore e il Canton Ticino, con i loro 'emblemi', le loro peculiarità, i loro 'segni'.

Il gioco combinatorio mira a costituire nuovi paradigmi, nuovi orizzonti per la città e per l'architettura. L'orchestrazione della tavola è strutturata su una partitura che potremmo definire 'tonale', nella declinazione reciproca dei frammenti, degli oggetti, dei progetti. L'intera composizione è retta dal ritmo sincopato a cui, l'angelica trasfigurazione del Davide di Tànzio da Varallo³⁹, deposta la spada e adagiato l'orribile capo insanguinato del gigante filisteo, addita con la mano, indicando il 'centro' della composizione, con lo sguardo scartato di lato, fisso, un poco oltre il riguardante, su un futuro al quale la tavola presagisce e che prefigura, per la città, per l'architettura e per l'uomo.

La ricerca di Rossi sembra puntare verso l'antico sogno di un'architettura che aspira ad essere il più possibile anonima ma non affatto banale, sciolta dai vincoli e dalle costrizioni che sembrano porle il passato ed il suo stesso esistere come costruzione.

Ai progetti non ho nulla da aggiungere / credo che potrei ridisegnarli molte volte, come spesso faccio anche inconsciamente, quando essi assumono la dimensione del ricordo, l'autonomia di una forma di cui si è perso non solo il dramma ma anche la motivazione. Così gli ultimi progetti si confondono con una geografia privata, si sovrappongono nei legami

tra cose e luoghi. Forse quello che non vi è, o solo compare in questi progetti attraverso analogie e associazioni, è la volontà di riportare e ripetere le cose. Braque ha scritto "– circa – non mi interessano le cose ma le relazioni tra esse"⁴⁰.

³⁹ Tànzio da Varallo, pseudonimo di Antonio d'Errico (Riale d'Alagna 1580 ca. – 1635).

⁴⁰ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 19, Architettura, 6 settembre 1975 / luglio 1976.

«Ad un certo punto gli dissi: “Aldo perché non scrivi un libro a New York?” Lui aveva una grande passione per gli Stati Uniti e accettò: scrisse *Autobiografia scientifica*. La scrisse in italiano, all’Institute, ma diceva di non volerla pubblicare in Italia, solo in inglese, a New York. Così io, con il mio terribile inglese e il mio terribile italiano, lavorai alla traduzione insieme a Joan Ockman»¹.

Aldo Rossi sembra voler istituire con la propria scrittura – nella sua peculiare declinazione autobiografica – ma anche con la propria formulazione teorica di una architettura che potesse definirsi ‘analoga’, una modalità espressiva e progettuale, insieme, alla quale risultasse strumentale e peculiare la dimensione dell’atemporalità e dell’astoricità.

In questo tentativo, perseguito con pervicacia, Rossi si pone al pari di Palladio.

Scriva Annalisa Trentin: «Chi lo ha frainteso si è comportato esattamente come i neopalladiani, copiando quelle stesse figure che ironicamente Rossi esaltava per esaltare se stesso come figura da emulare, cosciente della debolezza altrui»².

Rossi aveva appreso la tecnica della assimilazione;

di più, Rossi possedeva la rara virtù della comprensione sincretica.

Chi non lo ha compreso, chi non ha compreso questa sua straordinaria capacità di vedere nelle «cose», oltre le «cose», è rimasto pedissequo imitatore.

Con Annalisa Trentin – ancora una volta – riportiamo la più puntuale espressione dell’imitazione con le parole di Francesco Petrarca ne *Le Familiari*:

Chi imita deve badare a ciò ch’egli scrive sia simile, non identico al modello, e questa somiglianza deve essere non quale quella del ritratto rispetto al soggetto, ove l’artista è tanto più lodato quanto la somiglianza è maggiore, ma piuttosto quella del figlio rispetto al padre. Lì sebbene spesso le membra siano molto dissimili tra loro, un’ombra però, un’aria, come la chiamano i nostri pittori, percettibile soprattutto nel volto e negli occhi, produce quella somiglianza che ci richiama alla mente il padre non appena abbiamo visto il figlio, pur risultando diverse le misure se si facesse una misurazione. C’è là una entità nascosta, che possiede questo potere. Così anche noi dobbiamo fare in modo che un aspetto sia simile, ma molti dissimili, e che il simile sia esso stesso nascosto, in modo che lo si possa cogliere se non con la silenziosa ricerca della mente, intelligibile piuttosto che esprimibile. Dobbiamo quindi servirci dello spirito altrui e dei suoi toni, ma evitarne le parole. La prima somiglianza rimane infatti nascosta, l’altra balza agli occhi, e l’una fa dei poeti, l’altra delle scimmie³.

Rossi ha promosso con la propria opera di intellettuale – prima ancora che di architetto – la rifondazione della disciplina architettonica, elaborando una metodologia propria e peculiare, secondo le linee di ricerca di una continuità nell’architettura, che rag-

¹ Su Aldo Rossi, intervista di Flores Zanchi a Peter Eisenman, in «d’Architettura», XIV, 2004, 23, aprile 2004, p. 166.

² Annalisa Trentin, *Analogie, geografie, scritti, teoria e progetti*, in *La lezione di Aldo Rossi*, a cura di Annalisa Trentin, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Bologna, Cesena, Modena, 21, 22, 23 febbraio 2008, Bononia University Press, Bologna 2008, p. 47.

³ Francesco Petrarca, *Le Familiari* XXIII, 19, 18-94, in Ernest H. Gombrich, *Norma e Forma. Studi sull’arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973, p. 178. Citazione ripresa da Annalisa Trentin, *Analogie*, cit., p. 48.

giunse una ripercussione di livello internazionale. L'attualità – assoluta e contingente – di Aldo Rossi risiede nella conciliazione che la sua teoria presuppone con il passato e che egli ha introdotto nella cultura architettonica in seguito alla frattura risultante dal radicalismo delle avanguardie di inizio Novecento.

Questa prospettiva – che Rossi insegue e programmaticamente teorizza – che intende l'architettura contemporanea nell'alveo di una assoluta contiguità e continuità con quella del passato – ancorché appartenente al recente Movimento Moderno, ha introdotto un elemento di assoluta novità nel XX secolo: il senso ed il valore di una lunga permanenza.

Rossi si pone in assoluta continuità col passato ed in virtù di questa continuità proietta il proprio pensiero architettonico verso il futuro col quale istituisce un legame della medesima natura e della medesima sostanza in quanto il suo pensiero teorico è fondato su una poetica che è, sostanzialmente, una metodologia di lavoro.

Fedele alla linea di insegnamento di Ernesto Nathan Rogers, Rossi sviluppa e approfondisce, sia teoricamente che progettualmente, tre temi funzionali alla costruzione della cultura architettonica del futuro: l'importanza del cosiddetto 'contesto', sia esso appartenente ad una pre-esistenza ambientale, sia esso parte di un paesaggio urbano; il ruolo fondamentale e fondativo, insieme, della storia dell'architettura, della sua relazione con l'architettura pensata, progettata e realizzata e quindi il dovere

etico, ma anche culturale, di perpetuare l'insegnamento dei maestri antichi e moderni; la centralità della discussione sulla tradizione nella città europea e l'idea di monumento.

Tre sono le parole chiave programmatiche di una tale propensione all'architettura: contesto, storia, e tradizione.

A queste tre parole potremmo aggiungerne una quarta che sussumendole, le accoglie nel proprio ambito: memoria.

Già abbiamo detto come la memoria – dalla storia alla tradizione - sia per Rossi uno strumento, il mezzo per ristabilire la capacità comunicativa e culturale dell'architettura, trasformandosi, in questa prospettiva di atemporalità, in un metodo creativo per la contemporaneità.

L'architettura è concepita da Rossi – non solo nel progetto, ma anche nella scrittura – come un processo di conoscenza: necessità di conoscenza scientifica e di ordine, insieme alla volontà di determinare chiari meccanismi di attuazione a partire dalla critica e dalla storia, alimentano la visione di un processo scientifico peculiare all'architettura stessa.

Forse anche per questo la narrazione autobiografica di Rossi si istituisce programmaticamente secondo le modalità di un'autobiografia scientifica.

Il senso e la critica sui fattori tipologici dell'architettura e la teoria analogica sono – nelle intenzioni di Aldo Rossi – espressioni di un processo in essere

che, come la città ovvero l'architettura della città, si conforma su alcuni punti fissi e che, come esse, si modifica sulle proprie tracce.

L'analogia accompagna l'investigazione rossiana – scritta o progettata – intesa come una facoltà dell'immaginazione alimentata dallo studio logico-analitico: solamente l'immaginazione esalta le conoscenze frammentarie e convoca gli elementi dispersi strutturandoli. L'architettura analoga e con essa la città analoga – ma potremmo anche dire la scrittura analogica – sorge come un'operazione logico-formale che, utilizzando il meccanismo della memoria, è capace di mostrare, attraverso l'immagine, l'essenza dell'architettura, della città, ma anche dell'uomo-Rossi.

Aldo Rossi è forse, tra tutti gli architetti italiani dell'ultimo quarto del Novecento, l'unico internazionalmente riconosciuto come un maestro e insieme come colui che più di tutti ha seminato incertezza, al punto di scrivere un'*Autobiografia scientifica* che avrebbe potuto intitolarsi, secondo la sua stessa indicazione, "distruggere l'architettura"⁴.

Rossi guarda il mestiere o l'arte come una descrizione della «cose» attraverso la lente di ingrandimento della sua personalissima narrazione autobiografica. Il fascino esercitato da questa peculiare visione del tempo si esplicita nell'*Autobiografia scientifica* che costituisce un teatro in cui egli ricrea il suo personale mondo di forme, oggetti e sensazioni. L'uso della memoria si basa sull'analogia e reciprocamente

l'analogia fa uso della memoria, istituendo un'operazione logico-formale che definisce il carattere 'scientifico', ma anche logico, storico, urbano e pubblico della scrittura rossiana, ma anche un carattere (auto)biografico, poetico, fantasioso e, certamente, personale.

Ogni volta che inizio a scrivere d'architettura, con il passare degli anni, mi capita di scrivere sempre più del luogo e del tempo⁵.

Rossi ha assunto il filo del tempo ed insieme della tradizione individuando nella sua scrittura il 'luogo' di questa continuità nel tempo. Così come la trattatistica rinascimentale conserva e tramanda i valori dell'antichità classica, così Rossi – come già fecero Alberti e Palladio – riprende questa formulazione secondo moduli contemporanei collocando teoria e pratica allo stesso livello.

La scrittura dei testi non può essere disgiunta dal disegno e dall'architettura – costruita e/o progettata – le opere divengono modelli, riferimenti imprescindibili e riproducibili che rafforzano la loro peculiare pertinenza, la loro capacità di trasmettere segni riconoscibili e pertanto trasmissibili.

La macchina 'autobiografica' della memoria evoca altre architetture ed altri luoghi e situazioni; Rossi ribadisce l'idea secondo la quale «i luoghi sono più forti delle persone, la scena fissa è più forte della vicenda. Questa è la base teorica non della mia ar-

⁴ Giovanni Leoni, *Gianni Braghieri*, in «d'Architettura», XIV, 2004, 23, aprile 2004, p. 124.

⁵ Aldo Rossi, *Architetture padane*, in Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Architetture padane*, Edizioni Panini, Modena 1984, p. 11.

chitettura ma dell'architettura»⁶.

È questa la possibilità di permanenza che rende il paesaggio o le «cose» superiori alle persone. Il pensiero logico e scientifico, la necessità del rigore si arricchiscono con i dati della memoria e, con essa, della nostalgia: così il pensiero logico si approfondisce attraverso il pensiero analogico.

Rossi pensa, scrive, teorizza e progetta un'architettura in grado di recuperare, insieme, monumentalità, solidità e permanenza superando l'effimera apparenza di un'architettura equivoca e ambigua ad un tempo. Il suo è un modo di recuperare – attraverso le «cose» - la memoria delle «cose».

Nella costruzione della sua teoria Rossi giunge al paradosso: nella sua ricerca di ordine e di regole egli opera attraverso il *collage*, con tutta la libertà della giustapposizione dell'*objet trouvé*, immergendo il proprio processo additivo nell'ambito della pura simbologia. La gestione del procedere inconscio – nella produzione poetica di Aldo Rossi – mette insieme la dimensione razionale e la dimensione incosciente, la stessa, quest'ultima, che sfugge al controllo dello stretto razionale.

La sua ricerca di ordine e ragione – nella scrittura come nella progettazione – è condotta senza dogmi, pur conoscendo ed ammettendo il dogma, è eterodossa, pur conoscendo l'ortodossia, è antiscoplastica, pur ammettendo la necessità della maestria. Queste apparenti contraddizioni e sottese ambiva-

lenze fanno del suo pensiero un'entità complessa e universale⁷.

Secondo Rossi la forma perdura al di là della transitorietà delle funzioni la quali sole cambiano ripetutamente e costantemente.

Il secondo paradosso a cui Rossi va incontro è insito nella coerenza di questa sua chiarissima definizione. Grazie all'apertura alla 'storia' e alla 'memoria' è stato possibile – a Rossi – istituire le condizioni per uno sguardo nuovo rivolto anche alla contemporaneità.

La sua lezione – che è tanto scritta quanto disegnata (progettata e costruita) – ha riscattato la memoria sussumendo la storia, anche quella moderna. Il concetto di trasformazione diviene in Rossi un motore del progetto che assume il tempo includendolo nel pensiero architettonico e quindi – *tout court* – nell'architettura.

Il suo pensiero reintegra la memoria – quella dei teatri della memoria – l'oggettività sistematica e scientifica insieme – del Teatrino scientifico – e l'universalità di un pensiero – che è quello del Teatro del Mondo – nella dimensione di una nuova poetica dell'architettura.

Questo processo mentale di revisione radicale dell'architettura è in sé scientifico in quanto struttura analitica, rigorosa ed oggettiva del discorso e poetico (poietico) perché, ad un tempo, fantasioso e nostalgico.

⁶ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 72.

⁷ Ana Tostões, *Trasformazione e permanenza: la contemporaneità di Aldo Rossi*, in *La lezione*, cit., pp. 190-193.

È questo processo mentale che ha determinato una visione dell'architettura – quella autobiografica e scientifica, insieme, di Aldo Rossi – pensata nella continuità per la permanenza.

Ho detto che l'architettura è una sola e che si svolge secondo le occasioni che incontra. Ho definito questo come un *Gundkonzept*⁸ che è il senso di una *innere form*⁹, di una forma generatrice del progetto. Il rapporto quindi è analogo a quello della vita di un uomo e delle occasioni che egli incontra, cioè delle occasioni di manifestarsi, di manifestare se stesso. Analogia tra la vita di un uomo e il suo destino. Confondere la legge con l'opera è come confondere una condizione di vita con la vita. La scelta, l'ideologia, la "teoria della vita" di ogni uomo ci danno un quadro ampio delle sua personalità ma non ci diranno mai come agisce in una certa situazione¹⁰.

⁸ *Gundkonzept* (concetto fondamentale).

⁹ *innere form* (*Innere Form*, forma interna).

¹⁰ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999, 15, *Architettura*, 4 febbraio 1973 / 6 ottobre 1973.

Postfazione

Ripercorrendo le pagine dell'*Autobiografia scientifica* e de' *I quaderni azzurri*, non possiamo non accennare ad alcune riflessioni 'conclusive' che in realtà aprono alle molte, possibili ed auspicabili linee di ulteriore ricerca che l'opera di Aldo Rossi sollecita e – vorremmo quasi dire – esige.

Dalle pagine della sua opera autobiografica e dal suo immediato antecedente – la scrittura dei quaderni – emerge, tra gli altri, con ossessiva ripetitività, il tema del tempo. Un tempo che è insieme «atmosferico» e «cronologico» declinato tuttavia in una dimensione escatologica dalla quale Rossi sembra volersi affrancare, presago della fine che non sempre – nelle sue angosce – corrisponde con la morte fisica.

Il 21 settembre del 1977 nel quaderno 22 Rossi annota: «sett. 21 giorno di S. Matteo Mergozzo Per tutti la morte avrà uno sguardo. Verrà la morte e avrà i tuoi occhi. Pavese»¹.

Il tema del tempo che volge alla fine e con esso il tema della morte sono ricorrenti, ossessivamente ricorrenti nelle sue pagine. A tale ossessione Rossi tenta di contrapporre la 'magia' dell'inizio nella possibilità utopica di poterlo reiterare indefinitamente: la ripetizione esorcizza la fine, allontanandola. «Ogni inizio contiene una magia. (H. Hesse) Che in ogni

inizio è chiusa una magia / che ci protegge a vivere e ci aiuta»².

Nell'inizio Rossi vede la sostanza di un tempo che è circolarmente passato, presente e futuro, ove la linearità cronometrica ha ceduto il passo alla circolarità metafisica di un tempo fuori dal tempo. Tempo proustiano che Rossi ritrova nel teatro: «[...] questo mondo che ai primi battiti dell'orchestra si impone con il prestigio del teatro. Questi primi battiti sono sempre un inizio e possiedono tutta la magia dell'inizio; [...]»³.

Tuttavia il tempo è materia corrosiva e degenerativa; Rossi sa che il tempo dell'architettura si confonde col tempo atmosferico, sa anche che l'architettura cresce nel tempo, ma in questo processo di crescita l'architettura stessa ne è corrotta. È questa ambivalenza del tempo che trattiene Rossi al di qua della soglia che divide la funzione 'generatrice' da quella 'de-generatrice': «[...] sempre mi meraviglio come le cose si consumano e noi le consumiamo e come noi stessi siamo consumati dalle cose, tempo, persone, luoghi, ecc.»⁴. Lo stesso tempo che costruisce la città determina la sua distruzione.

Ma sappiamo che per Rossi l'architettura e la città divengono metafore dell'esistenza umana: nell'*Autobiografia scientifica* l'architettura si dispiega in so-

¹ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999, 22, Architettura – Ospedale di Bergamo, '78, 15 maggio 1977 / 21 luglio 1978.

² *Ibid.*

³ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 41.

⁴ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 45, Architettura, 4 aprile 1991 / luglio 1991.

stanza umana, così come la dolente conformazione umana diviene prefigurazione dell'architettura.

La consapevolezza osteologia della propria fragilità, diviene essa stessa metafora e paradigma della fragilità umana e pantomima raggelata di una immaginifica deposizione rimandano alla sostanza ultima delle cose, al momento ultimo e liminare oltre il quale il principio di conservazione dell'energia cede alla disaggregazione conclusiva ed irreversibile.

In un altro appunto dei quaderni Rossi scrive: «[...] mi sembrava di porre fine all'incerta disperazione del tempo»⁵.

Incertezza e disperazione connotano un tempo che è sostanza della narrazione esistenziale e prefigurazione architettonica di un pensiero che è, insieme, teorico e poetico.

Il tema del tempo sottende e struttura la scrittura e la grafia di Aldo Rossi governando il meccanismo paratattico di una architettura analogica la cui sostanza tassonomica affonda nelle trame della memoria: attraverso la memoria l'architettura si proietta nell'umana vicenda dell'autore e, per converso, la sua vicenda umana sottende e pre-figura un pensiero architettonico analogico.

Tale consustanzialità tra 'umano' e 'architettonico' sembra costituire il tentativo 'disperato' di Rossi di arrestare le trame dell'oblio, perché tutto non venga travolto dalla 'fine' e perché tutto non sia stato inutilmente vissuto: «23 venerdì maggio 75 / Durante una conversazione / ogni cosa che finisce merita

⁵ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 23, Architettura – Argentina / Brasile, 30 luglio 1978 / 1 gennaio 1979.

un segno / Tra poco varrà il titolo / Dieses ist lange her. Ora questo è perduto / La lontananza è già nel divenire»⁶.

La speranza di Aldo Rossi in una possibilità di recupero sta unicamente nel riconoscimento – nel tempo e nella memoria – di un 'luogo' analogo dell'essere e del progetto, non solamente per sé, ma per la disciplina e per la vita:

A volte la laguna e le nebbie (di risaia, di lago, di canale) si compensano come nel quadro della morte della Vergine del Mantegna; anche qui la morte avviene in un luogo chiuso, ma l'interno viene spiegato dal paesaggio, forse, solo per la grandezza dell'artista, se da una lato offre concretamente il "pathos" della morte dall'altro fissa una Mantova senza storia dove la storia padana, soprattutto lombarda ma anche emiliana e veneta, può riconoscere un suo luogo analogo⁷.

Il riconoscimento di questo «luogo analogo» è sempre un atto fondativo, in sé determinante e determinato, il quale transita attraverso la meditazione attorno ai temi della «morte», del «luogo», dell'«interno», del «paesaggio», della «storia» e della «grandezza dell'artista»:

capivo tutto questo guardando i teatri vuoti come costruzioni abbandonate per sempre anche se il loro abbandono è spesso più breve della luce del giorno; ma questo breve abbandono è tanto carico di memoria che costruisce il tempo⁸.

⁶ Aldo Rossi, *I quaderni*, cit., 18, Architettura, 8 gennaio 1975/12 giugno 1975.

⁷ Aldo Rossi, *Introduzione*, in Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Architetture padane*, Edizioni Panini, Modena 1984, p. 12.

⁸ Aldo Rossi, *Autobiografia*, cit., p. 41.

Appendice

Figura 1 - Aldo Rossi, *Il teatro*, 1983.

Figura 2 - Aldo Rossi, *Estate 79. La speranza per il teatrino scientifico*, 1979.

Figura 3 - Aldo Rossi, *Studio per il Teatro del Mondo. Biennale Venezia 79*, 1979.

Figura 4 - Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo*, disegno di studio, 1979.

Figura 5 - Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo*, disegno di studio, 1979.

Figura 6 - Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo*, 1980.

Figura 7 - Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo*, 1980.

Figura 8 - Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo*, due composizioni veneziane con il Portale di ingresso della Biennale, la Torre del nuovo cento civico di Pesaro e altri edifici, 1979.

Figura 9 - Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo*, composizione con il Portale di ingresso della Biennale, la Torre del nuovo cento civico di Pesaro e altri edifici, 1979.

Figura 10 - Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo*, prospetti e piante, 1979.

Figura 11 - Aldo Rossi, *Geometria della memoria veneziana*, 1979.

Figura 12 - Aldo Rossi, *Era questa geometria della memoria forse solo il racconto di piccole vacanze naturalmente nell'estate*, 1979.

Figura 13 - Aldo Rossi, *Senza titolo*, 1979.

Figura 14 - Venezia, *Il teatro del Mondo, il Redentore e la Punta della Dogana* (fotografia di Antonio Martinelli).

Figura 15 - Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo*, 1979.

Figura 16 - Aldo Rossi, *Ricostruzione del Teatro "la Fenice" di Venezia, Sezione*, 1997.

Le immagini sono tratte da:

Figg. 1, 11, 12 e 13

ALDO ROSSI disegni, a cura di Germano Celant, Skira editrice, Ginevra-Milano 2008.

Figg. 5, 6, 7, e 8

Aldo Rossi tutte le opere, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 2003.

Figg. 2, 3, 4, 9, 10 e 14

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

Figg. 15 e 16

Aldo Rossi L'archivio personale

Disegni e progetti della collezione del MAXXI architettura

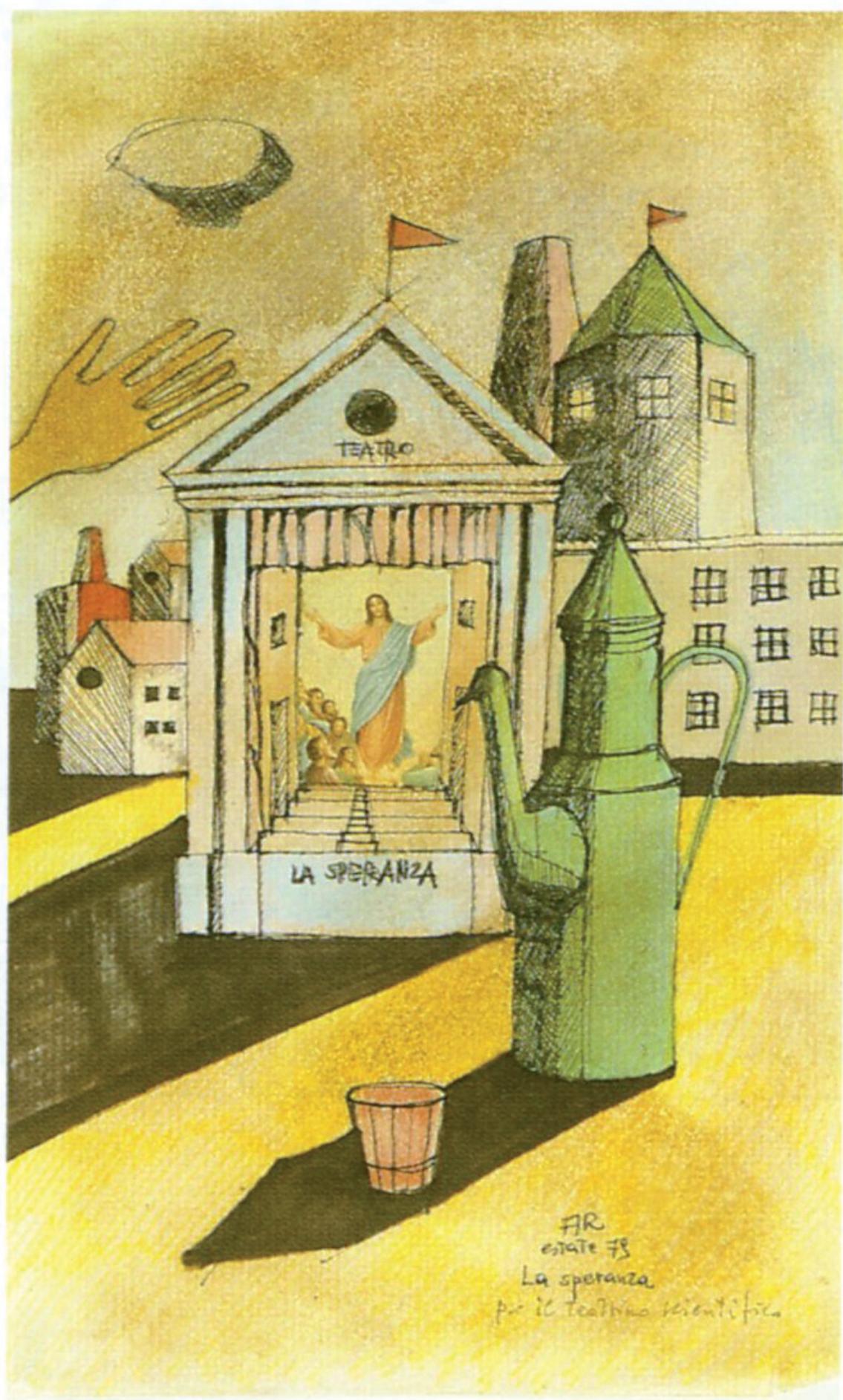
Maxxi – Museo nazionale delle arti del XXI secolo

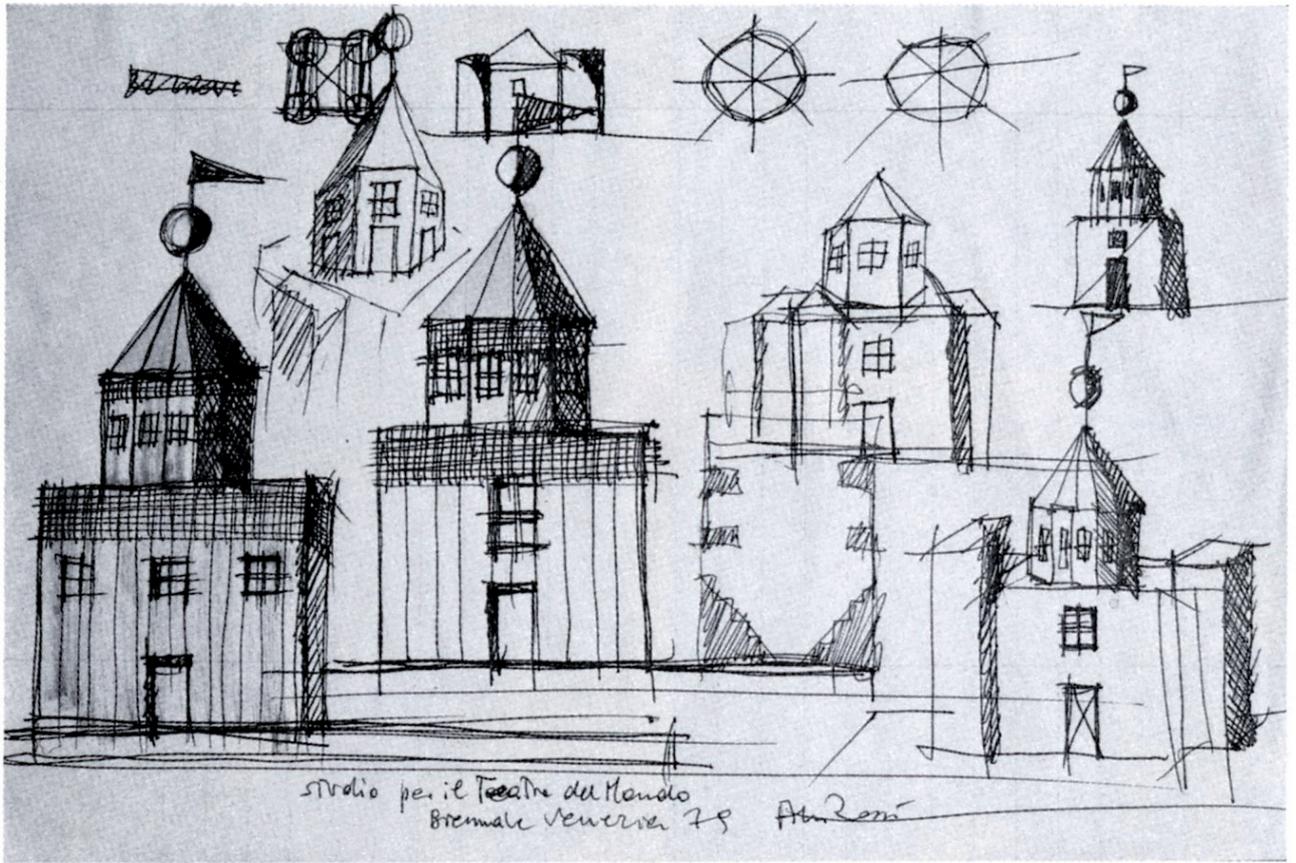
Maxxi architettura, mostra 1 luglio – 3 ottobre 2004

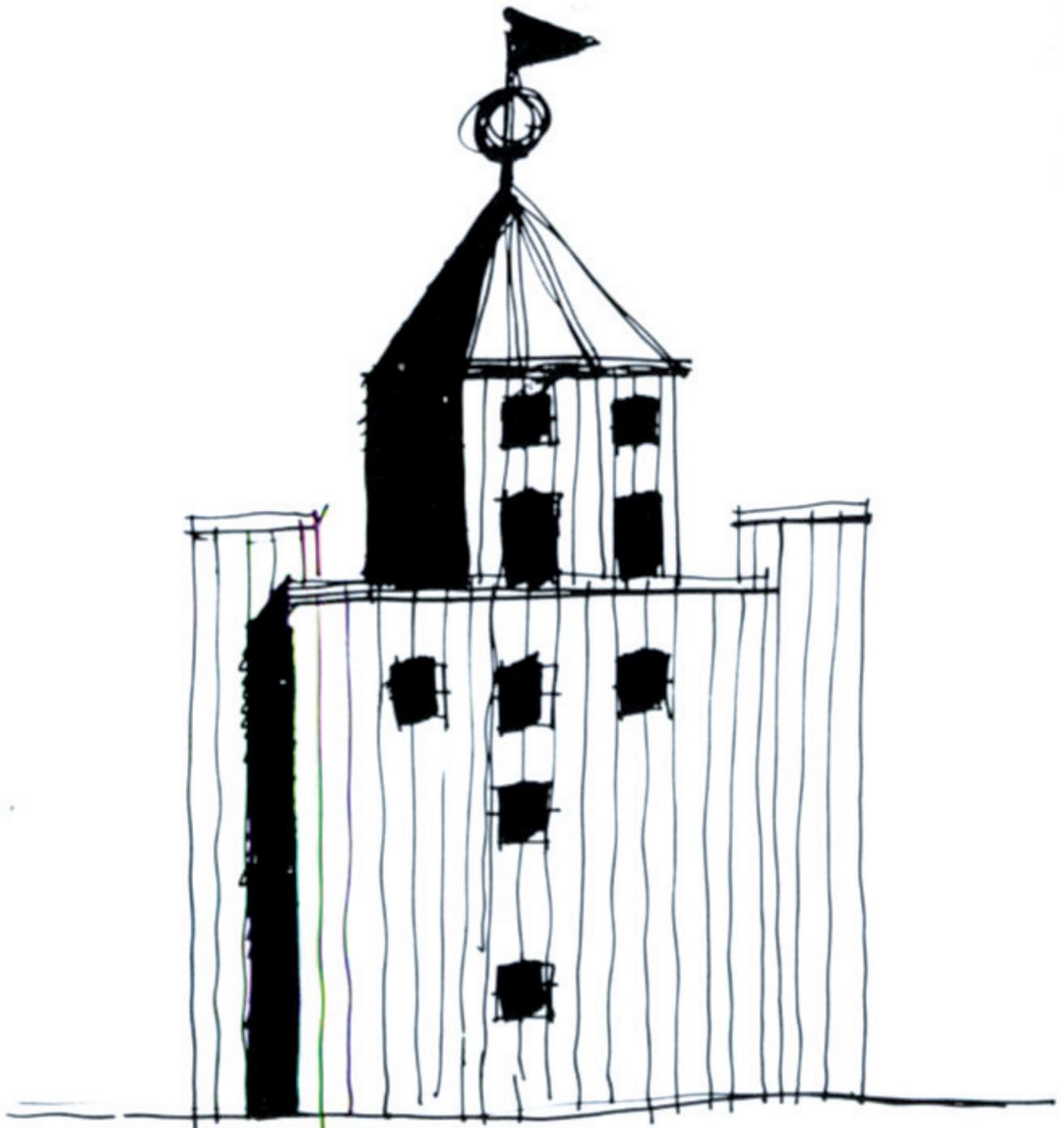


Pinelli 83

Il Teatro



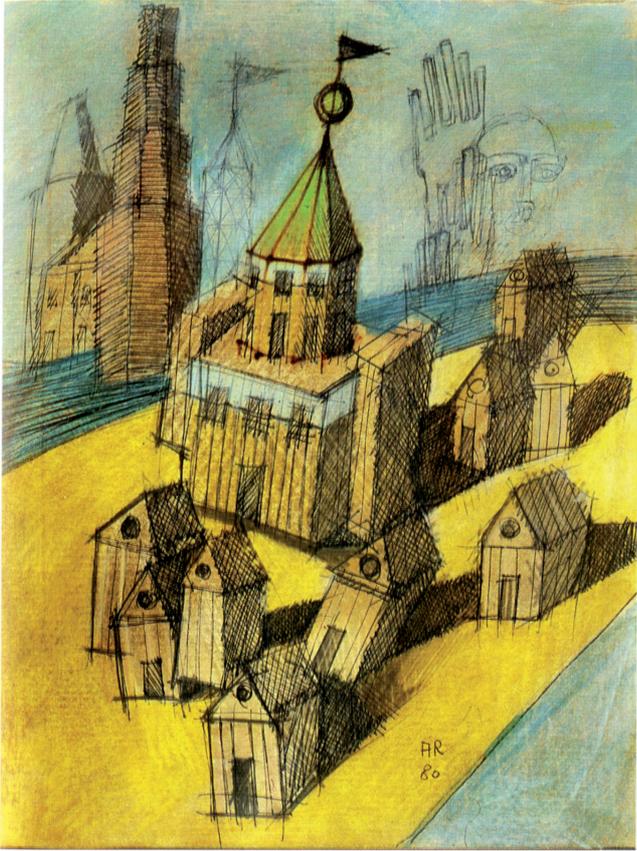


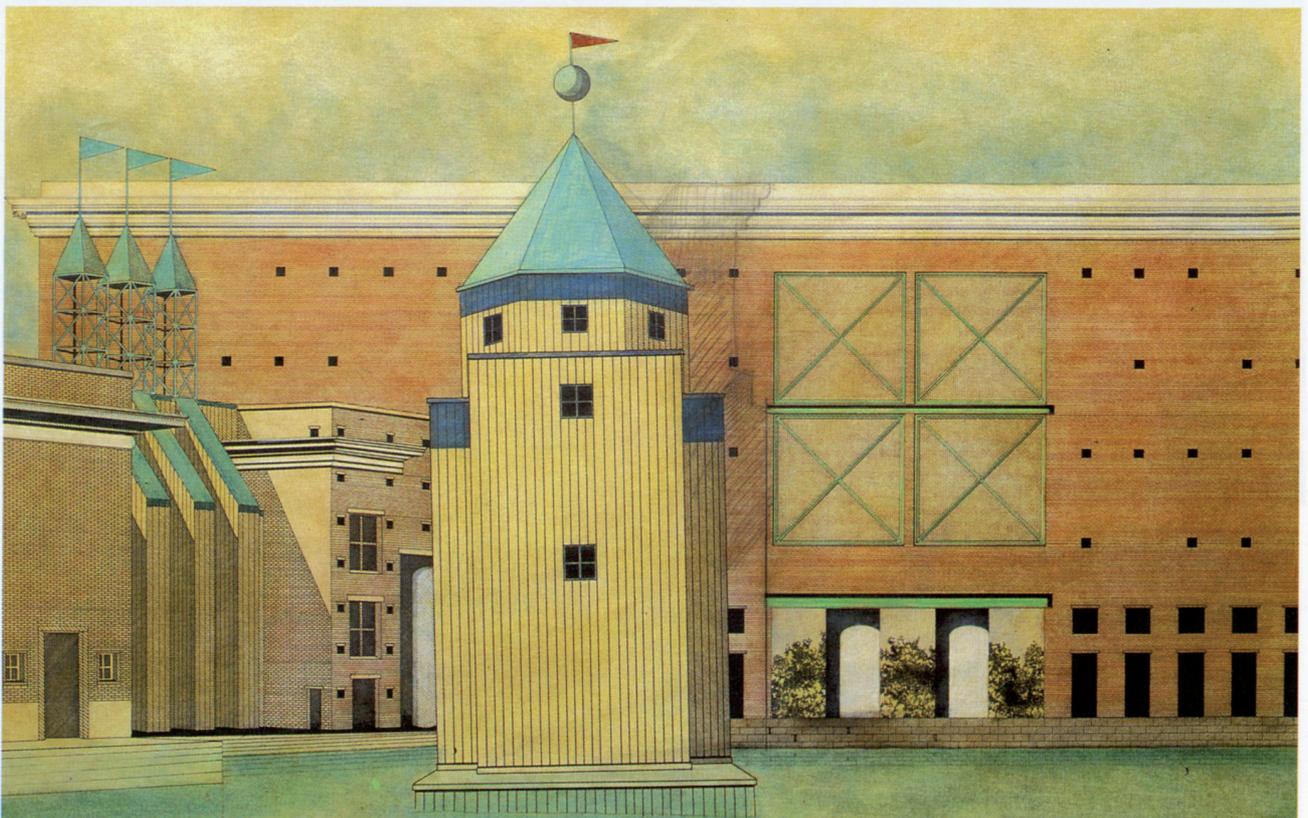
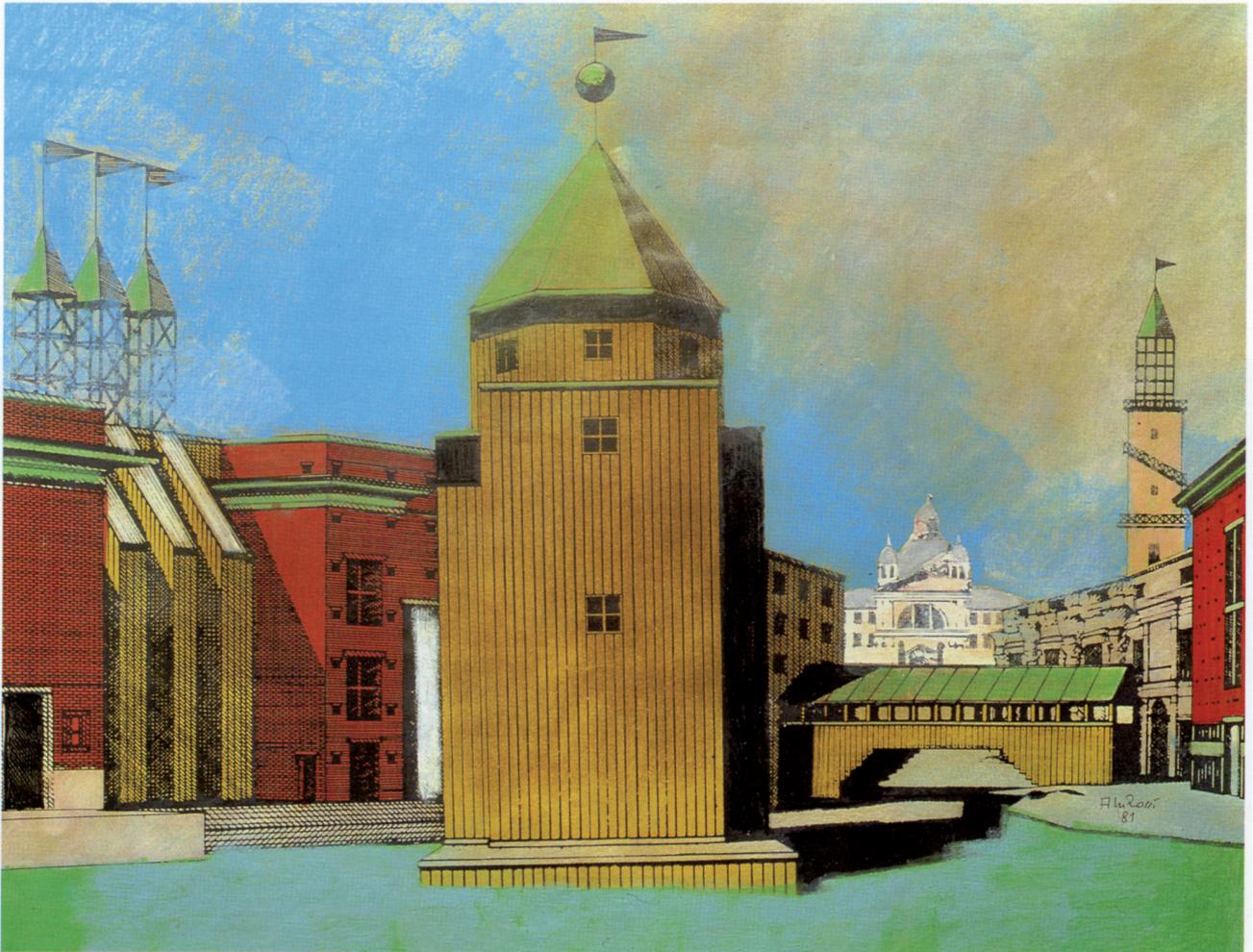


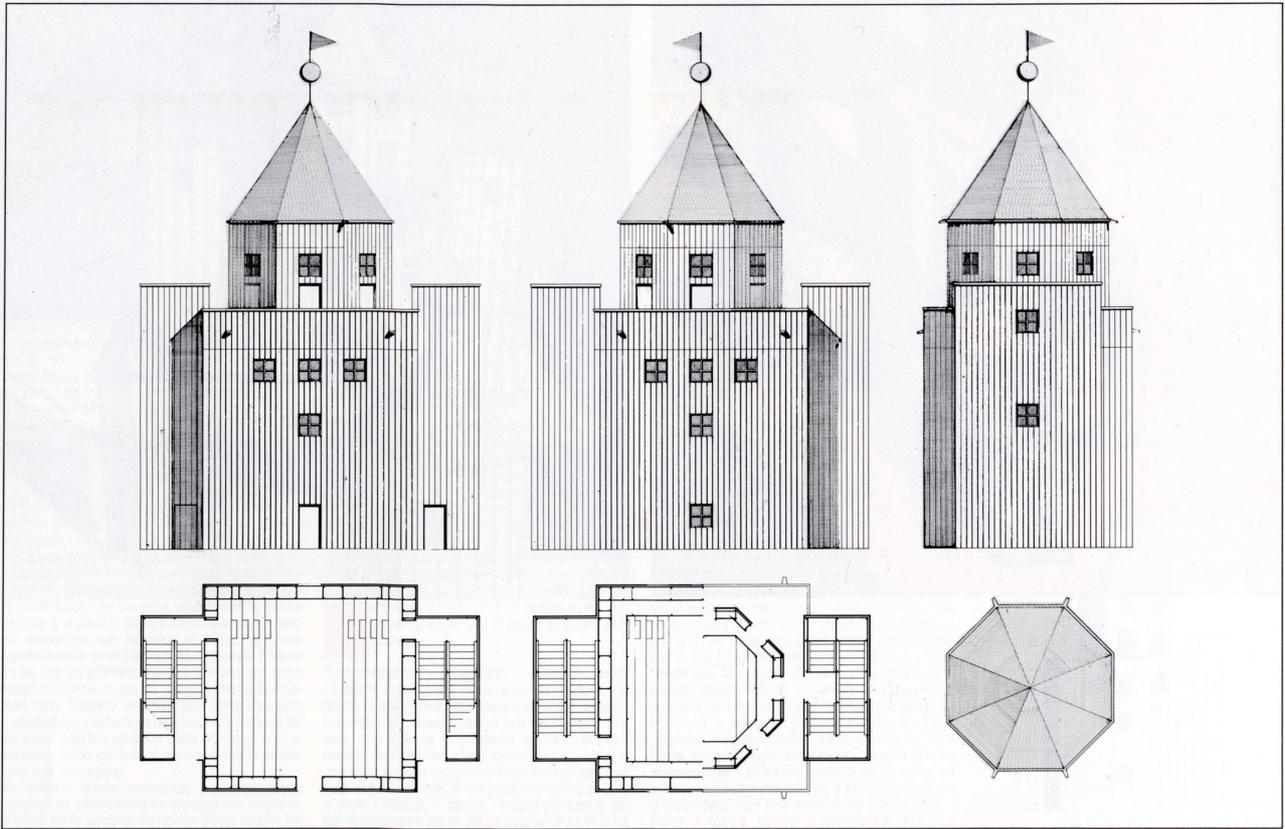
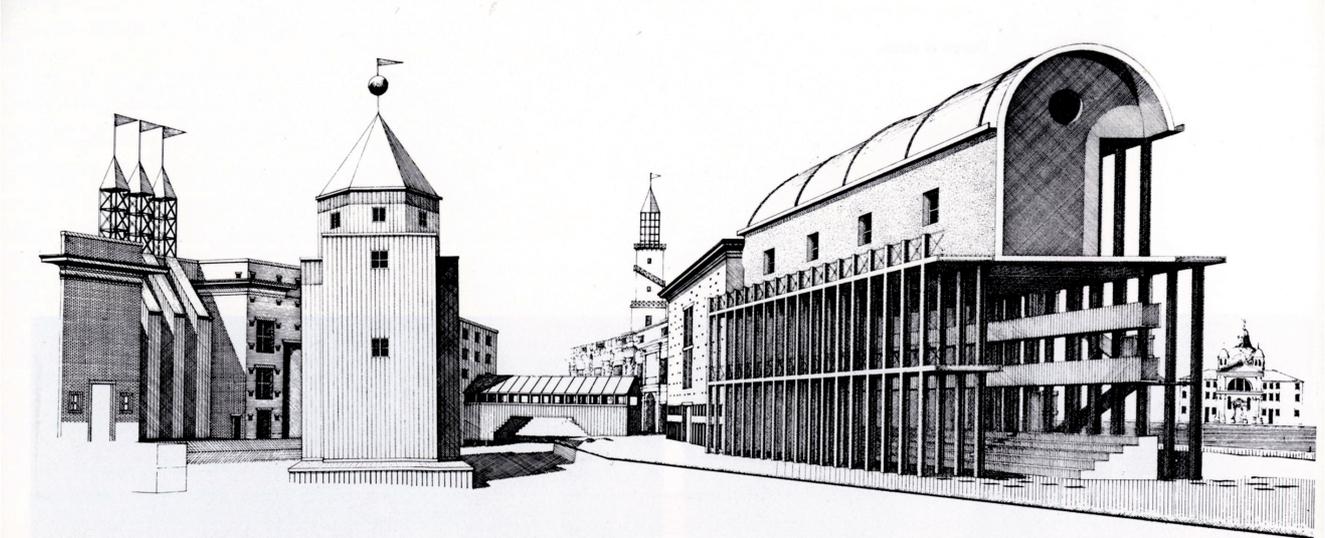
Venezia

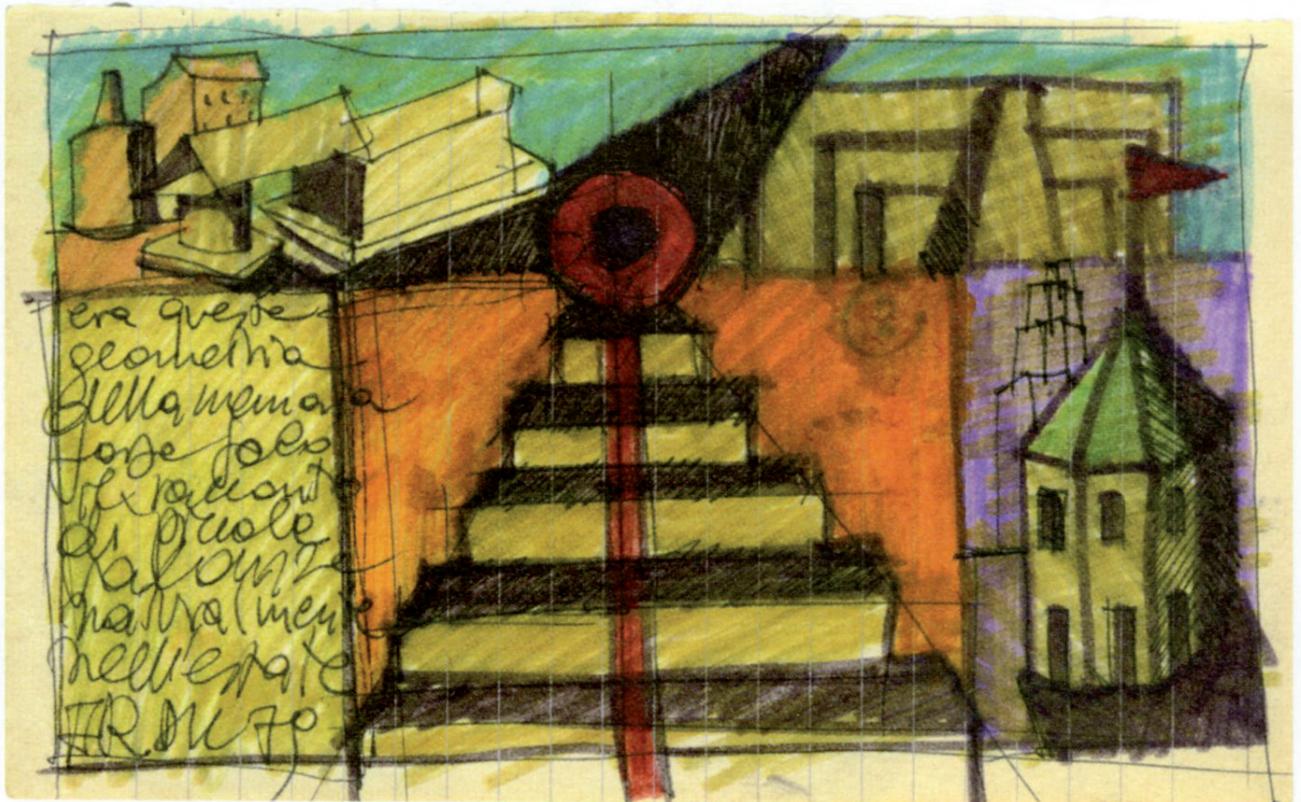
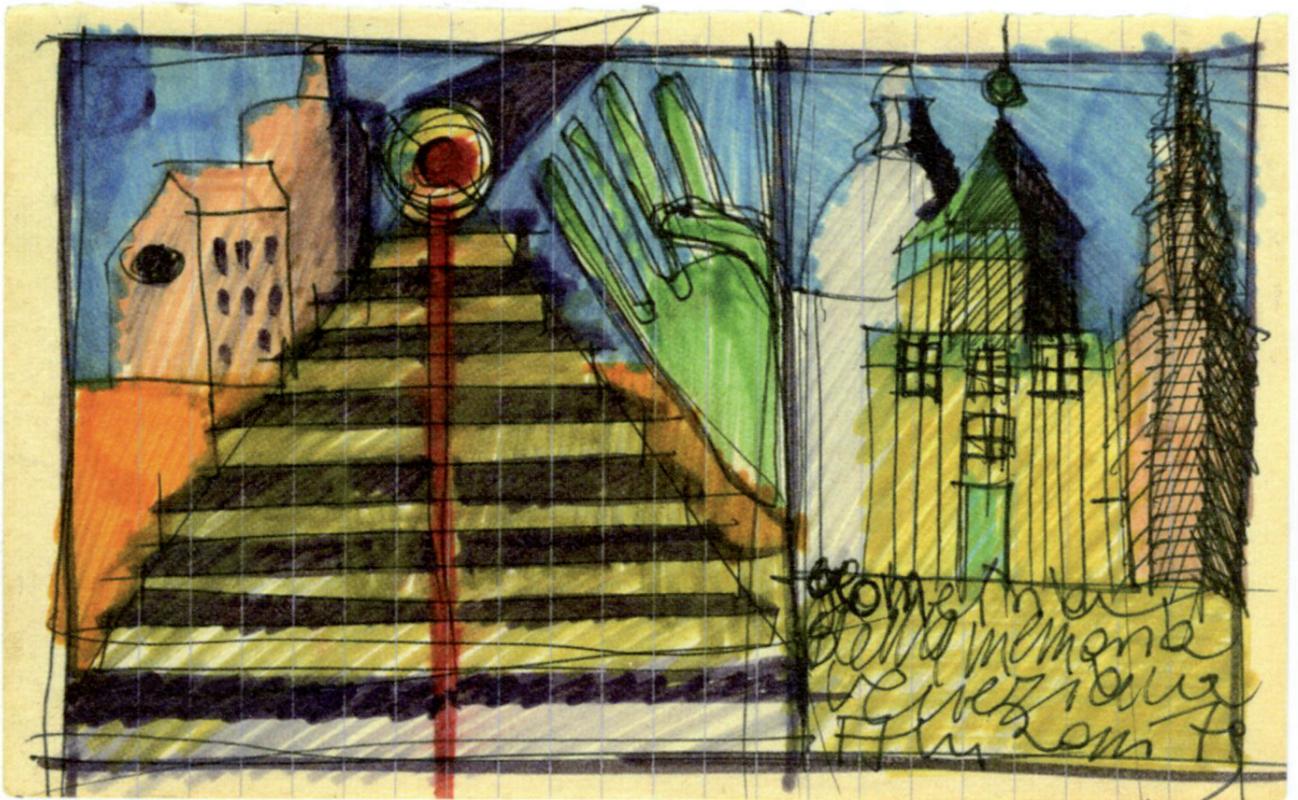
il teatro del Mondo.

FR 79



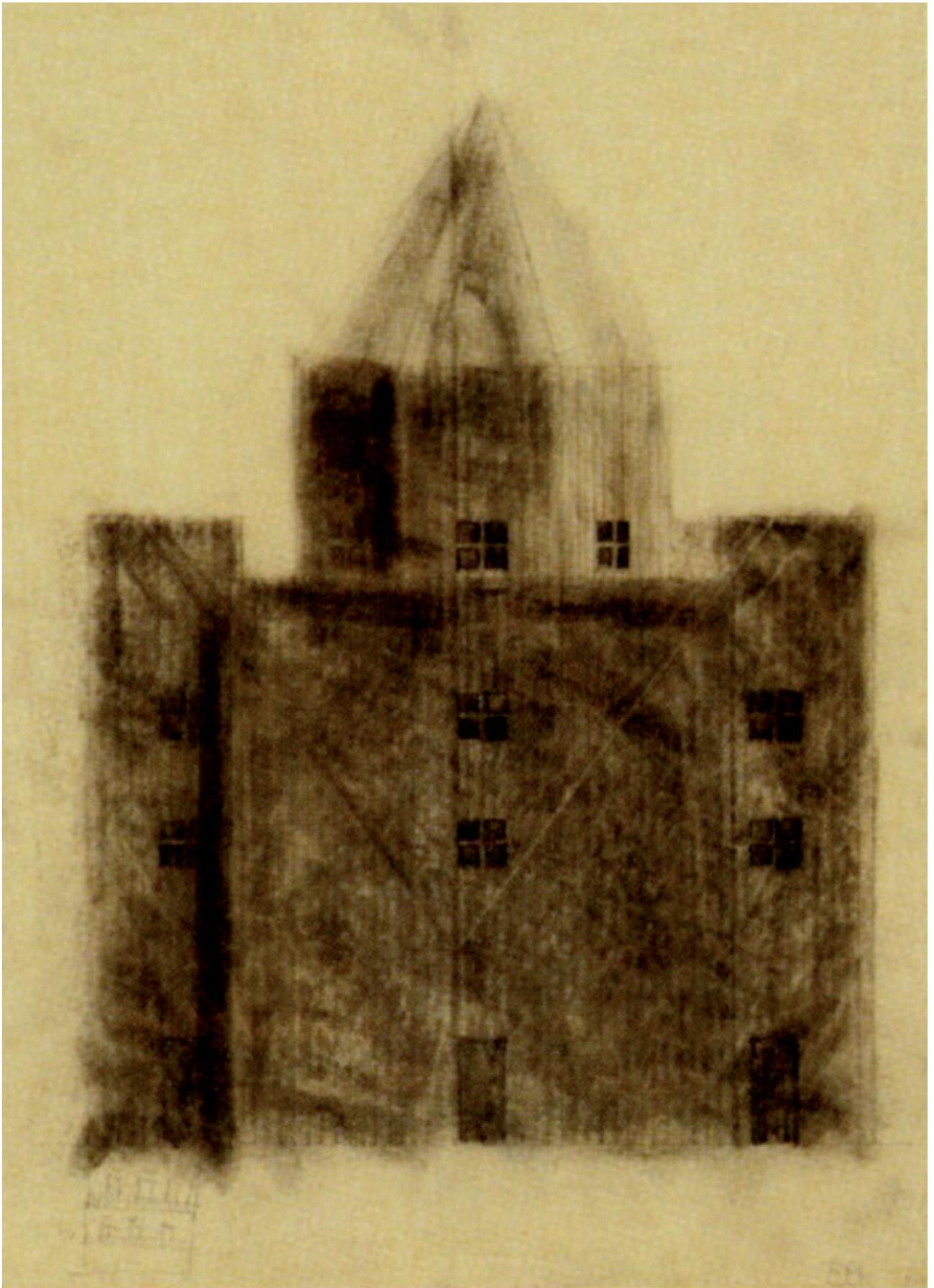














Parte superiore del Palazzo Reale

Parte inferiore del Palazzo Reale

Parte superiore del Palazzo Reale

Parte superiore del Palazzo Reale

Parte superiore del Palazzo Reale

*Autobiografia scientifica:
indice analitico dei temi e degli argomenti*

*Questo indice è stato compilato
per facilitare l'individuazione dei temi
più ricorrenti e degli argomenti peculiari
trattati nell'Autobiografia scientifica.
Al fine di evitare riferimenti ridondanti
e facilitare così la consultazione,
si è privilegiato l'uso di espressioni caratteristiche,
in alcuni casi letteralmente citate.*

*La consultazione di questo indice
può risultare particolarmente utile
qualora si confrontino le voci selezionate
con quelle riportate nell'indice dei luoghi
e delle opere.*

Abbandonato: 86.
Abbandono: 41, 73, 81.
Abitare: 82.
Abitazione: 41, 46.
Accademia: 81.
Achab: 76, 92.
Addizione tra logica e biografia: 19.
Adolescenza letteraria: 92.
Affezione: 29.
Affinità: 54, 121.
Agostino: 110, 113.
Alba: 115.
Alberghi: 63.
Alberti (Leon Battista): 9, 62.
Alceo: 34, 94.
Alfonso dei Liguori: 13.
Alice non abita più qui: 51.
Allievo: 105.
Allineamento degli elementi: 84.
Alterazione della materia e della forma: 35.
Altre conversazioni (1978): 87, 104.
Amare l'ordine: 79.
Amore incompiuto: 112.
Amore per il Teatro veneziano: 104.
Amore: 76, 83, 103.
Analisi degli edifici: 112.
Analisi sui corpi di fabbrica: 35.
Analisi: 25.
Analogia/e: 8, 45, 54, 76, 90, 94, 97, 101, 102, 110, 114, 116.
Analogie formali: 31.
Analogie sterminate: 40.
Analogie tecniche: 31.
Aneddoto: 29.
Anfiteatro/i: 99, 107, 112.
Anni della giovinezza: 38.
Anomalo: 114.
Ansia della ricerca: 116.
Antica Roma: 40.
Antiche città: 52.
Antichi maestri: 43.
Antico ponte sul fiume Mincio: 73.
Antifascismo: 109.
Antonelli, Alessandro: 48, 64.
Antonello (da Messina): 23.
Antonioli: 55.
Antropologia: 101.
Apparecchio alla morte: 13.
Apparecchio dell'architettura: 70.
Apparecchio della morte o della vita: 83.
Apparecchio/i: 11, 13, 25, 70, 83, 29.
Applicazione dell'architettura: 109.
Appuntamento: 82.
Appunti: 84.
Archeologia industriale: 91.
Archi rampanti: 84.
Architetto: 30, 103.
Architettura accademica tedesca: 109.
Architettura analoga: 31.
Architettura antropomorfa: 23.
Architettura barocca spagnola latino americana: 109.
Architettura Beaux-Arts: 86.
Architettura classica: 65.
Architettura come modo di sopravvivere: 9.
Architettura come strumento: 13.

Architettura dei forti: 110.
 Architettura del periodo stalinista: 54.
 Architettura del teatro: 114.
 Architettura dell'interno: 36.
 Architettura della lighthouse: 92.
 Architettura della strada e delle cose: 37.
 Architettura della villa: 44.
 Architettura deposta: 23.
 Architettura moderna: 54, 64, 105, 109, 118
 Architettura parigina Beaux-Arts: 109.
 Architettura perfetta: 35.
 Architettura ritrovata: 29.
 Architettura romana: 65.
 Architettura sovietica: 54, 105, 119.
 Architettura tornata natura: 73.
 Architettura: 7, 8, 16, 28, 30, 36, 41, 42, 43, 44, 47, 54, 61, 62, 63, 66, 67, 70, 71, 73, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 94, 95, 97, 98, 101, 102, 104, 105, 111, 113, 114, 115, 116, 119, 120.
 Architettura-città: 91.
 Architetture coloniali: 87.
 Architetture complementari: 100.
 Architetture fantastiche: 11.
 Arconi della Schnell-Bahn di Berlino: 108.
 Argan (Giulio Carlo): 64.
 Armadio: 58.
 Armonia di cose: 113.
 Armonia: 111.
 Arredamento: 43.
 Arte figurativa: 15.
 Arte moderna: 86.
 Arte/i: 7, 11, 102.
 Artifici: 79.
 Asimmetria: 47.
 Aspetto architettonico: 104.
 Aspetto privato: 107.
 Aspetto scenografico: 105.
 Assestamento del Pantheon: 47.
 Assoluta purezza formale: 17.
 Atmosfera: 13.
 Atrio: 41.
 Attaccamento all'immagine: 83.
 Attenzione alle cose: 9.
 Attenzione alle forme: 9.
 Attesa: 34.
 Attività di architetto: 9.
 Autobiografia dei miei lavori: 68.
 Autobiografia dei progetti: 15.
 Autobiografia dell'edificio: 113.
 Autobiografia delle cose: 102.
 Autobiografia personale: 110.
 Autobiografia scientifica dei progetti: 111.
Autobiografia scientifica di Max Planck: 7.
 Autobiografia: 15, 28, 78, 81, 112, 121.
 Autobiografico: 58.
 Autonomia del ricercatore: 30.
 Autunno veneziano: 81.
 Avanguardia: 104, 119.
 Avvenimento: 12, 16, 81.
 Avvenire: 103.
 Aymonino (Carlo): 98.
 Azione decisiva: 42.
 Azione/i: 41, 42, 63, 81
 Azul de aterdecer: 44.
 Azzurro Sirena o verde: 78.
 Ballatoi operai: 55.
 Ballatoi: 101.
 Ballatoio/i: 25, 28, 56, 101.
 Bambini: 82.
 Bandiera: 58.
 Bandierina metallica: 61, 97.
 Bandierine di ferro: 61.
 Bara: 62.
 Basamento romano: 85.
 Basamento: 84, 85.
 Base teorica dell'architettura: 72.
 Bassa padana: 79.
 Baudelaire: 66, 121.
 Bazaar: 19.
 Belgrado: 22.
 Bellezza della città americana: 108.
 Bellezza di New York: 108.
 Bellezza singolare: 86.
 Bellezza: 62, 86, 94, 95.
 Bello: 94.
 Benjamin, Walter: 29.
 Berlin-Britz: 105.
 Biblioteca della scuola di Fagnano Olona: 92.
 Biografia: 81.
 Biologia: 88.
 Blocco residenziale a Belo Horizonte: 74, 76.
 Borromini (Francesco): 105.
 Bosco di colonne: 73.
 Bosco: 60.
 Bottiglie: 11.
 Boullée (Étienne-Louis): 24.
 Boullée, Etienne Louis: 24, 65, 66, 73, 74, 111.
 Bruttezza: 68.
 Buon senso: 73.
 Cà granda: 85.
 Cabina/e: 36, 55, 57, 58.
 Caffettiere smaltate: 11, 12.
 Call me Ishmael: 33.
 Cambiamenti interni: 76.
 Cambiamento/i: 8, 47, 55, 78, 87.
 Camera del poeta suicida: 111.
 Camera matrimoniale predisposta: 94.
 Campagna: 79.
 Campanile minareto: 97.
 Campanili gotici: 100.
 Campo di probabilità: 115.
 Campus: 110.
 Cantiere: 51.
 Capanna/e: 38, 40, 57.
 Capanne dei pescatori: 27.
 Capanne-cabine: 56.
 Capitale: 38, 40
 Capitali padane: 41.
 Cappelle: 36.
 Carattere fondativo della tipologia: 16.
 Carattere privato: 37.
 Carattere singolare e quasi segreto: 37.
 Caratteri distributivi degli edifici: 16.
 Cardo: 47.
 Carpaccio (Vittore): 98.
 Carro armato: 12.
 Cartografia: 102.
 Cartografo: 102.

Cartolina turistica: 54.
 Casa collettiva: 107.
 Casa confessionale: 57.
 Casa dei morti: 24, 101.
 Casa dell'infanzia: 82, 101.
 Casa della luce: 92, 97.
 Casa della morte: 82.
 Casa della rappresentazione: 101.
 Casa della vita quotidiana: 82.
 Casa della vita: 82.
 Casa dello spettacolo e del lavoro: 82.
 Casa sivigliana: 28.
 Casa sul lago: 83.
 Casa vuota: 51.
 Casa: 56, 58, 83, 107.
 CASA: 63.
 Cascina in campagna: 28.
 Case abbandonate: 31.
 Case al Nord del Portogallo: 27.
 Case bianche del New England: 92.
 Case dei monaci della Cerosa di Pavia: 56.
 Case della vecchia Milano: 28.
 Case deserte nell'argine del Po: 25.
 Case di Siviglia: 40.
 Case su palafitte: 60.
 Case vuote o abbandonate: 86, 87.
 Caserma/e: 46, 101.
 Castello di Federico: 115.
 Castello di Ludwig: 64.
Castrum lunatum: 71.
 Catalogo: 111.
 Cattedrale/i: 36, 41.
 Cattedrali barocche: 76.
 Cava: 83.
 Cavallo omerico: 11.
 Cechov: 38, 44.
 Cedimenti terrestri (1977): 86.
 Cedimenti: 86, 87.
 Celle degli eremiti: 114.
 Cemento armato: 119.
 Centralità: 100.
 Centri storici: 104.
 Cerchio non chiuso: 45.
 Chair Car: 15.
 Chandler: 44.
 Charters, José: 95.
 Chiesa di Ouro Prieto: 87.
 Chiese vuote: 101.
 Chiese: 30.
 Chimica: 88.
 Chioschi a due piani addossati al duomo di Ferrara: 108.
 Cielo e nuvole: 92.
 Cielo: 60, 97.
 Ciminiere: 108.
 Cimiteri: 25.
 Cimitero dei piaceri (Lisbona): 25.
 Cimitero di Modena (1971): 19, 21, 22, 49, 63, 82.
 Cimitero: 57, 63, 113.
 Cinco de la tarde: 115.
 Cinema: 108.
 Citazione/i: 38, 84.
 Citazioni letterarie: 69.
 Città americana: 108.
 Città antica: 36, 114.
 Città d'Europa: 27.
 Città degli incontri: 60.
 Città dei monaci: 114.
 Città dell'uomo: 119.
 Città e campagna inglese: 109.
 Città gotica: 100.
 Città moderna: 109.
 Città provvisoria: 60.
 Città ritrovata: 30.
 Città romana: 30.
 Città segrete: 114.
 Città: 8, 40, 87, 92, 94, 100, 119.
 Città-monumento: 109.
 Classicismo delle architetture: 15.
 Classificazione: 64, 66, 67.
 Club degli Incomparabili: 38.
 Coazione a ripetere: 78, 81, 84.
 Collage di opere di architettura e pezzi di film: 104.
Collage: 30.
 Colonne di ghisa verde del primo Novecento: 28.
 Colore a strisce: 58.
 Colore verde: 35.
 Colore: 35, 36, 58.
 Colosso di Rodi: 48.
 Commedia dantesca: 7.
 Commedia/e: 42, 45.
 Commediografo: 103.
 Commenti: 8.
 Compagnia: 103.
 Compimento: 113.
 Comportamenti diversi: 90.
 Concetto dell'identità: 27.
 Concetto di patria: 82.
 Concetto: 86.
 Conchiglia americana: 94.
 Conchiglia marina di Alceo: 94.
 Concitazione degli elementi racchiusi: 85.
 Concitazione: 85.
 Concludere la mia architettura e il mio lavoro: 113.
 Concorso: 68.
 Condizione dell'architettura: 74.
 Condizione di disturbo: 83.
 Condizione di felicità: 19, 81.
 Condizione di maturità: 19.
 Condizione di sviluppo: 81.
 Condizione privilegiata nel guardare: 87.
 Confessionali: 36, 57.
 Confondere la cosa stessa con la parola: 13.
 Conformazione della città: 71.
 Conformazione osteologica: 22.
 Conformismo: 79.
 Congegno: 100.
 Connessione: 89.
 Conoscenza: 88.
 Conrad (Joseph): 69, 121.
 Conservazione dell'energia: 103.
 Consueti: 114.
 Consunzione dei corpi: 104.
 Consunzione del corpo e della mente: 114.
 Consunzione: 104.
 Contadini del Don: 54.
 Contaminatio: 45, 84.
 Contaminazioni: 8.
 Continuità della casa: 45.

Continuità della morte: 25.
 Continuità: 9, 107.
 Continuo presente: 83.
 Contrafforti: 84, 85.
 Contrattempi: 82.
 Controriforma: 57.
 Convento/i: 46, 101, 107, 114.
 Conversazione: 72.
 Cooper Union: 110.
 Copia/e: 46, 79, 120.
 Corinzio: 90.
 Cornicioni: 86.
 Corpo: 88.
 Corral del Conde: 28.
 Corrales di Siviglia: 28, 101.
 Correspondances: 66, 121.
 Corridoio/i: 45, 101.
 Corso delle stelle: 97.
 Corte/i: 23, 25, 28, 55,56.
 Corti di Milano: 101.
 Cortili: 28.
 Cose vissute e abbandonate: 13.
 Cose: 43.
Così vive un uomo: 54.
 Coste del Maine: 92.
 Costruire: 102.
 Costruttori: 42.
 Costruzione delle cose: 79.
 Costruzione di un luogo: 104.
 Costruzione interrotta: 79.
 Costruzione olandese: 119.
 Costruzione provvisoria: 100.
 Costruzione/i abbandonata/e: 24, 41.
 Costruzione: 8, 31, 76.
 Costruzioni civili: 40.
 Costruzioni dei morti: 49.
 Costruzioni: 101.
 Creatività: 47.
 Cristi: 30.
 Critica moderna o modernista: 108.
 Critica ufficiale d'architettura: 109.
 Critica: 32.
 Cronologia: 29.
 Cubo di Cuneo: 78, 81.
 Cubo di Modena: 78, 81.
 Cultura americana: 108.
 Cultura latinoamericana: 108.
 Cultura libresca: 109.
 Cultura nordamericana: 108.
 Cultura socialdemocratica: 109.
 Cupole bizantine: 100.
 Cupole in laterizio: 48.
 Curve di livello: 102.
 Dal Co (Francesco): 98.
 Dalheiros di Mira: 36.
 Dante (Alighieri): 8.
 Daumal, René: 116, 117.
 Davide di alabastro: 79.
 Davide: 79.
 De Canistris, Opicino: 116.
 Decumano: 47.
 Definizione architettonica: 34.
 Deformazione/i: 31, 32, 87, 88.
 Delfi: 17, 115.
 Delta padano: 98.
 Delusioni: 82.
 Demenza dell'architettura contemporanea: 105.
Deposizione di Colmar: 69.
 Deposizione: 23, 66, 118.
 Desacralizzazione della forma del tempo: 44.
 Descrivere un progetto: 72.
 Descrizione dell'architettura: 72.
 Descrizione di alcuni dei miei progetti: 72.
 Descrizione e rilievo delle forme antiche: 9.
 Descrizione parallela: 121..
 Descrizione: 62, 71, 72, 76, 84.
 Desiderio del presente: 103.
 Desiderio è morto: 83.
 Desiderio: 83.
 Destino: 86.
 Devozione dei vivi: 82.
 Diario: 84.
Die nicht Versöhnt: 94.
 Differenza del luogo: 74.
 Differenza del tempo: 74.
 Dimensionamento di un tavolo: 13.
 Dimensionamento di una casa: 13.
 Dimensione del tempo e dello spazio: 114.
 Dimensione delle porte: 85.
 Dimensione minima del vivere: 56.
 Dimensione: 34, 43, 101.
 Dimenticanza di una fotografia: 98.
 Dimenticanza: 32, 55.
 Dimenticare l'architettura: 43, 60, 69, 78.
 Dio: 118.
 Disattenzione: 103.
 Disciplina: 46, 79.
 Discorsi da osteria: 62.
 Discreta organizzazione: 82.
 Discreto disordine: 121.
 Disegnare: 72.
 Disegni di Stendhal: 15.
 Disegno del Monte Carmelo: 71.
 Disegno industriale: 65.
 Disegno-scrittura: 116.
 Disinganno: 62.
 Disordine affrettato: 32, 119.
 Disordine delle cose: 32, 104.
 Disordine discreto: 79.
 Disordine: 116.
 Disponibilità ad essere vissuto: 21.
 Dissoluzione della disciplina: 73.
 Distacco dalle cose: 22.
 Divertissement viennese: 109.
 Doccioni: 84.
 Docks: 108.
 Dolore delle ossa: 22.
 Dolore: 22, 94.
Don Giovanni mozartiano: 84.
 Dorico: 90.
 Duomo di Milano: 84.
 Duomo: 36, 85, 86.
 Dürer: 62.
 Edicole addossate alle chiese: 36.
 Edicole di vendita: 36.
 Edifici di Broadway: 86.
 Edifici milanesi: 23.
 Edifici pubblici: 36.

Edificio al Quartiere Gallaratese (Milano): 12, 48.
 Edificio della Dogana: 95.
 Edificio infantile: 74.
 Edificio pubblico dell'antichità: 19.
 Edificio termale dell'antichità: 19.
 Educazione all'architettura: 114.
 Educazione architettonica: 69.
 Educazione dell'infanzia: 15.
 Educazione figurativa dell'infanzia: 11.
 Educazione formale: 32.
 Educazione: 8, 17, 108
 Elementi stilistici: 85.
 Elemento liminare: 95.
 Elemento personale: 86.
 Elettori del Brandeburgo: 38.
 Emozione: 17, 83, 86.
 Empire State Building: 48.
 Energia: 8, 9.
 Enumerazione delle cose viste: 33.
 Equilibrio: 86.
 Errore della misura: 102.
 Errore: 117.
 Errori del cantiere: 51.
 Esame di topografia: 70.
 Esclusione: 78.
 Esecuzione: 79, 81.
 Esercitazione perfetta: 83.
 Esperienza d'architettura: 85.
 Esperienza diretta: 109.
 Esperienza: 34, 81, 120
 Esperimento neoilluminista: 24.
 Esperimento: 42.
 Espressione fermata nel tempo: 9.
 Espressione: 25.
Essential Immunology: 88.
 Essere invisibile: 22.
 Essere osservati: 92, 97.
 Estate del 1977: 34.
 Estate: 7, 33.
 Estetismo modernista: 119.
 Età della vita: 101.
 Evento: 13.
 Evoluzione: 7, 32, 76.
 Evolversi del tempo: 52.
 Fabbrica abbandonata: 49, 51.
 Fabbriche: 36.
 Fabbrica del Dòm: 85, 86.
 Facciata: 85, 87.
 Familiarità: 56.
 Fantasia: 28, 34, 46, 49, 63, 88, 103.
 Fantastico: 76.
 Fari del Maine: 76.
 Fari del Massachusetts: 76.
 Faro/i: 92, 97.
 Fascista: 35.
 Fatti psicologici: 88.
 Fatti urbani: 30.
 Fatto formativo: 84.
 Favorita di Mantova: 79.
 Felicità del disegno: 52.
 Felicità: 8, 12, 19, 34, 35, 46, 92, 113
 Fellini: 104.
 Fera: 28, 30, 56.
 Ferrara: 78.
 Feste di paese: 41.
 Festività religiose: 85.
 Festività: 91.
 Figlio: 66.
 Figura della fortuna: 113.
 Figura di gesso: 9.
 Figura umana: 99.
 Filarete: 61.
 Film: 32, 43.
 Fine della lezione: 115.
 Fine: 17, 117.
 Finestra e dell'artista e di un uomo qualsiasi: 62.
 Finestra: 62, 82.
 Finzione: 37, 41, 42.
 Fiori di cera: 82.
 Fisica moderna: 7.
 Fissazione: 55, 89.
 Fissità del lugo: 76.
 Fissità iniziale: 78.
 Fissità: 7, 15, 76, 81.
 Forma assolutamente originale: 70.
 Forma del reale: 33.
 Forma della luna: 71.
 Forma di un anfiteatro: 8.
 Forma e funzione: 29.
 Forma finale della piazza: 70.
 Forma liturgica dell'architettura: 19.
 Forma lunata: 71.
 Forma osteologica: 19, 23.
 Forma precisa: 9.
 Forma/e: 8, 11, 34, 35, 42, 65, 69, 83, 101.
 Formazione americana: 110.
 Formazione architettonica: 67.
 Formazione passata e recente: 74.
 Formazione: 7, 92.
 Forme dell'abitazione: 101.
 Forme dell'energia: 67.
 Forme e spazi di Roma: 9.
 Forte: 72.
 Fortuna veneziana: 97.
 Foto di Fagnano Olona: 81.
 Foto di gruppo: 82.
 Foto ingiallite: 82.
 Fotografia/e: 12, 21.
Four Lane Road: 15.
 Frammenti affettuosi: 25.
 Frammenti ricomposti: 17.
 Frammento/i: 11, 17, 25, 34, 38.
 Fratture da ricomporre: 22.
 Frequenza del paesaggio: 51.
 Funzionalismo: 67.
 Funzionalisti: 13, 63.
 Funzione perfetta: 64.
 Funzione/i: 8, 13, 65, 69, 101, 107.
Gabbiano: 44.
 Galleria/e: 99, 100, 101.
 Gaudí: 48, 64, 73, 90.
 Genet, Jean: 114.
 Geografia dei miei progetti: 54.
 Geografia dell'educazione: 54.
 Geografia della città: 114.
 Geografia della mia esperienza: 110.
 Geografia urbana: 27.
 Geografia: 40.

Geografo: 87.
 Geometria rigida e storica: 120.
 Geometria: 70.
 Germania: 64.
 Gesuiti: 57.
 Giacometti (Alberto): 61.
 Giardini di Ferrara: 21.
 Giardini di Siviglia: 21.
 Giardini pubblici di Ferrara: 78.
 Giardini pubblici di Siviglia: 78.
 Gidion, Sigfried: 64.
 Gioco dell'oca: 21.
 Gioco: 34.
 Gioia dell'avvenire: 103.
 Gioie: 82.
 Giornata di nebbia: 79.
 Giorno di festa: 19.
 Giorno di Natale: 19.
 Giorno felice: 19.
 Giovinezza: 35.
 Giudecca: 97.
 Globe Theatre shakespeariano: 99.
 Globe: 99.
 Goethe: 38, 82.
 Golinelli (professor): 70.
 Grado diverso di libertà: 84.
 Grafia dei disegni: 98.
 Grafia: 16, 60, 61, 71, 72.
 Grafomania: 60, 61.
 Granada: 28.
 Grande casa dei morti: 63.
 Grande cucina a S.: 11.
 Grande fabbrica: 85.
 Grande tavolo di granito: 83.
 Grandi cucine della campagna: 27.
 Grandi fabbriche: 108.
 Grandi navi: 111.
 Grandi spazi d'America: 56.
 Grandi spiagge: 58, 60.
 Grandi trattatisti: 61.
 Grotius: 64.
 Groviglio sociale, etnico ed economico: 91.
 Guardare la città: 119.
 Guardare: 78, 87.
 Guarini (Guarino): 112.
 Guasti della debolezza umana: 51.
 Guglie: 85.
Hälfte des Lebens: 61.
 Helfenstein, Heinrich: 19, 21, 61, 65, 72.
 Hemingway (Ernest Miller): 87.
Henry Brulard: 15.
 Highways: 91.
Historia lausiaca: 114.
 Hofer (professor): 71.
 Hofer, Paul: 60.
 Hölderlin (Johann Christian Friedrich): 61, 65, 73.
 Hopper, Edward: 15.
I non riconciliati: 42.
I ricongiunti: 42.
 Idea del non compiuto: 86.
 Idea di analogia: 115.
 Identificazioni di materie diverse: 23.
 Idiota: 35.
 Idiozia: 34.
 Ignoranza: 13.
Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese (1956): 52.
Il monte analogo: 116.
Il Natale dei rimasti: 24.
 Illuminismo: 66.
 Illusioni socialdemocratiche: 119.
 Illustrazione: 118.
 Imitazione/i: 31, 42, 72, 120.
 Immaginazione: 16, 28, 32, 112, 113.
 Immagini delle carte: 94.
 Immunologia: 88.
 Imperizia: 52.
 Impressione dell'estate: 56.
 Impressione letteraria: 101.
 Impressioni nuove: 109.
 Imprevedibile: 13, 121.
 Imprevedibilità: 30.
 Imprevisto: 81, 121.
 Incerto: 82.
 Incidente d'auto: 22.
 Incomprensibilità: 68.
 Indagine: 86.
 Indifferenza alla forma: 32.
 Indifferenza all'ordine: 32, 19.
 Indios: 57.
 Infanzia borghese: 28, 55.
 Infanzia sul lago: 42.
 Infanzia: 9, 22, 37.
 Inganno delle proporzioni: 41.
 Ingegnere/i: 42, 64, 87.
 Ingegneria del corpo: 117.
 Inizio e fine di ogni viaggio: 95.
 Inizio: 41, 117.
 Inquietudine dello spirito: 115.
 Inside: 94.
 Institute: 91.
 Insufficienza della denominazione stilistica: 84.
 Intelligenza dell'osteria: 78.
 Intelligenza: 79.
 Intenzione estetica: 108.
 Interesse per l'architettura: 9, 110.
 Interesse per la morte: 19.
 Intermedio: 118.
 Interni olandesi: 98.
 Interni vittoriani: 46.
 Interno: 45.
 Interno-esterno dell'architettura: 11.
 Interno-esterno: 12.
 Interpretazione dell'America: 109.
 Intervento del Pellegrini: 85.
 Intimità disfatte: 101.
 Intimità: 46.
 Intuizione della città analoga: 74.
 Invecchiamento delle cose: 27.
 Invenzione del teatro: 40.
 Invenzione fantastica: 108.
 Invenzione tipologica: 88.
 Invenzione: 35.
 Invenzioni teatrali: 67.
 Involucro: 108.
 Ironia: 37.
 Irrazionale: 74, 76.
 Irrazionalità: 74.

Isoipse: 102.
 Ispanista: 108.
 Istituzioni caritatevoli: 23.
 Izmir: 98.
 Juan de la Cruz: 71, 116.
 Jung (Carl Gustav): 102.
 Klee; Paul: 60.
 Klirren: 61.
 Kraus: 65.
 Kunsthaus: 19.
 La Rochelle, Drieu: 118.
 Labile: 72.
 Labirinto costruttivo: 21.
 Laboratorio: 40.
 Lavoro: 121.
Le cabine dell'Elba (1973): 27, 35, 55, 56.
 Le Corbusier: 64.
 Legame ai luoghi: 51.
 Legami analogici: 28.
 Leggi della statica: 73.
 Letteratura: 108.
 Liberazione: 49.
 Libertà della tipologia: 107.
 Libertà: 15, 16, 79, 81, 82, 113.
 Libeskind (Daniel): 98.
 Libri dell'Ottocento: 64.
 Libri di immunologia: 88.
 Libro di medicina: 88.
 Libro: 13.
 Light house: 33, 92, 97.
Limitatio: 47.
 Limite della casa: 86.
 Limite tra ordine e disordine: 70.
 Limite: 70.
 Limiti disciplinari dell'architettura: 11.
 Limmat: 100.
 Linea: 61.
 Liquidazione del problema giovanile della morte: 49.
 Liquidazione della giovinezza: 19.
 Liquidazione della morte: 34.
 Locomotiva: 12.
 Locus: 43.
 Logica storica dell'architettura: 61.
 Logica: 116.
 Longhena (Baldassare): 110.
 Lontananza del lago: 69.
 Loos, Adolf: 61, 62, 63, 65, 107, 108, 109, 119, 121.
 Lord Jim: 69, 112.
 Luce di un ritratto: 98.
 Luce/i: 9, 13, 27, 43, 66, 97, 98, 104, 111.
 Luci del Carpaccio: 98.
 Luci della ribalta: 72.
 Luci impreviste del freddo e del caldo: 82.
 Luoghi della morte: 25.
 Luoghi determinanti: 114.
 Luogo d'affezione: 55.
 Luogo del possibile: 89.
 Luogo dell'avvenimento: 89.
 Luogo dell'incontro tra sostanza e significati diversi: 94.
 Luogo dove si svolge la vita: 111.
 Luogo fisso: 82.
 Luogo palladiano: 44.
 Luogo utile: 42.
 Luogo/luoghi: 40, 41, 43, 51, 72, 74, 81, 89, 103, 111, 114.
 Macchina del tempo: 113.
 Macchina dell'architettura: 113.
 Macchina milanese: 98.
 Macchina teatrale: 41, 98.
 Macchina: 97, 100, 105.
 Maestri del medioevo: 9.
 Magazzini: 108.
 Magia dell'inizio: 41.
 Malattia: 23, 88.
 Mancanza di evoluzione: 52.
 Mancanza di speranza: 78, 81.
 Manieristi del '500: 61.
 Manieristi rinascimentali: 36.
 Manufatto: 12.
 Marcello, Benedetto: 92.
 Mare: 34, 91, 92, 95, 97.
 Margarethe: 61.
 Massima libertà: 79.
 Matematica: 116.
 Materia: 34.
 Materiale di una campana: 8.
 Materiale fittile: 11.
 Materiale: 8, 79.
 Mazzariol (Giuseppe): 98.
 Meccanismi: 17.
 Meccanismo ripetitivo: 40.
 Mediazione osteologia: 49.
 Medicina: 88.
 Meditazione osteologica: 49.
 Meditazione stolta: 78.
 Meditazione sull'architettura: 25.
 Melville: 32.
 Memoria/e: 7, 30, 32, 34, 38, 41, 45, 57, 73, 88, 89, 98.
 Mentalità illuministica della cultura dei Politecnici: 105.
 Mente: 88.
 Meraviglia: 34, 94.
 Mercati fine secolo: 36.
 Mercuzio: 61.
 Messa grande: 94.
 Mestiere: 7, 8, 13, 27, 82.
 Metafisica degli oggetti: 24.
 Metro di legno ripiegato dei muratori: 70.
 Metropolitana: 52.
 Mezcla: 48.
Miciurin: 54.
 Microclima: 89.
 Milano del Valera: 23.
 Minareti: 98.
 Mineralogia: 27.
 Miseria dell'architettura: 31.
 Missili di Huston: 48.
 Misteri di Delfi: 115.
 Mistero del teatro: 79.
 Misura lineare: 70.
 Misura romana: 47.
 Misura: 112.
 Misurare gli edifici: 112.
 Mitologia: 115.
 Modelli: 42, 121.
 Modo di non consistenza: 78.
 Moltitudine di elementi della cattedrale: 85.
 Momento del fare: 92.
 Momento di felicità: 91.

Momento: 81.
 Monasteri nel deserto: 114.
 Mondo borghese: 27.
 Mondo dei mongoli: 98.
 Mondo dell'immaginazione o anche dell'insensato: 95.
Mondo nuovo: 110.
 Mondo onirico o etico: 70.
 Moneo, Rafael: 98.
 Monte Carmelo: 116.
 Monumenti: 107.
 Monumento di Cuneo: 116.
 Monumento di Segrate: 22, 70, 116.
 Monumento: 114.
 Morbelli, Angelo: 24.
 Morfologia dello scheletro: 22.
 Morfologia urbana: 25, 27.
 Morte: 8, 13, 22, 51, 101, 113, 118.
 Mortificazione: 66.
 Motivazioni: 8.
 Movimenti della laguna: 97.
 Movimenti: 23.
 Movimento moderno: 105, 109, 118.
 MUNICIPIO: 63.
 Muratori: 42.
 Muro di pietra: 95.
 Muro: 70, 71.
 Musei contemporanei: 67.
 Musei di paleontologia: 11.
 Musei di storia naturale: 66.
 Musei: 12, 30, 67.
 Musica dell'opera: 41.
 Musica: 72.
 Mutazioni della vita: 86.
 Natura: 31.
 Naturalezza: 15.
 Naturalismo degli oggetti: 120.
 Naturalismo delle persone e degli oggetti: 15.
 Nave: 97.
 Nebbia persistente: 41.
 Nebbia: 41, 43, 79.
 Nebbie padane: 25.
 Necessità: 67.
 Nervi, Pier Luigi: 119.
 Nessi della vita dell'uomo: 94.
 Nessi: 45.
 Niente di una notte allegra: 78.
 Nietzsche (Friedrich Wilhelm): 68.
 Non compiuto: 86.
 Non finito: 81.
 Non riconciliati: 94.
 Non senso: 79.
 Normandia: 34.
 Normativa: 79.
 Note autobiografiche: 19.
 Notte di mezza estate: 94.
 Objet of affection: 108.
 Occasioni: 38.
 Occhio archeologico e antropologico: 101.
 Occhio archeologico: 86.
 Oggetti d'affezione: 21.
 Oggetti della storia: 76.
 Oggetto preciso: 98.
 Oggetto/i: 11, 13, 27, 29, 103.
 Olimpia: 17.
 Olsen, Charles: 32.
 Ombra/e: 9, 13, 27, 66, 104.
 Opera anomala: 104.
 Opera condivisa: 65.
 Opera gotica: 84.
 Opera purista: 68.
 Opera: 41, 81.
 Operazioni archeologiche: 117.
 Operazioni chirurgiche: 117.
 Opere costruite: 81.
 Opere d'architettura: 84.
 Ora dell'arena: 40.
 Ora dell'orario ferroviario: 115.
 Ora di sospensione: 115.
 Ora: 40, 115.
 Orario ferroviario delle ferrovie svizzere: 115.
 Ordine autentico: 51.
 Ordine: 27, 87, 79.
 Organizzazione: 82.
 Originale: 79.
 Origine dei materiali: 34, 35.
 Orologio/i: 40, 82, 97.
 Oscillazioni: 97.
 Ospedale di Odessa: 54.
 Ossa: 103.
 Osservare dall'interno: 92.
 Osservare: 87, 97.
 Osservatorio celeste: 11.
 Osservazione delle cose: 32.
 Osservazione/i: 62, 92, 97, 110.
 Ossessione/i: 38, 46, 71.
 Osterie: 108.
 Ostia: 16.
 Ostinazione: 9, 31, 49, 120.
 Outside: 94.
 Pace: 113.
 Pacifico: 28.
 Padiglioni dei giardini: 44.
 Padova: 41.
 Paesaggio di rovine: 118.
 Paesaggio manzoniano: 27.
 Paesaggio umbertino: 119.
 Paesaggio: 51.
 Palazzo abbandonato: 79.
 Palazzo comunale di Muggiò: 68.
 Palazzo comunale di Scandicci: 68.
 Palazzo della Regione a Trieste (1974): 19, 68, 89.
 Palazzo: 63, 107.
 Palco/palchi: 37, 41, 88, 107.
 Palcoscenico: 42, 98, 99.
 Paleontologia: 66.
 Palermo: 37, 48.
 Palladio (Vescovo): 114.
 Palladio (Andrea): 43, 98, 105, 110, 111.
 Palme: 21, 40, 78.
 Paramenti rosso e azzurri: 85.
 Parma: 41, 51.
Paseos por Córdoba: 29.
 Passato: 103.
 Passeggiata sulla copertura del Duomo: 85.
 Passione per l'archeologia: 71.
 Passione per l'architettura: 22.
 Passione per la tecnica: 48.
 Passione/i: 42, 47.

Passioni civili: 90.
 Pathos: 23.
 Patria: 82.
 Patrick: 62.
 Paura: 100.
 Pavia: 41, 116.
 Pax romana: 28.
 Pensioni: 63.
 Pentole: 11.
 Pequod: 92.
 Percorsi: 41.
 Perdita dell'identità: 27, 55.
 Periodo Beaux-Arts: 108.
 Permanere: 76.
 Persona/e: 43, 72, 103.
 Personaggi: 41.
 Personalità: 107.
 Piacere: 62.
 Picasso (Pablo): 120.
 Piccola analoga costruzione del confessionale: 57.
 Piccola/e casa/e: 43, 57.
 Piccole città: 41.
 Piccolo cimitero: 58.
 Piermarini (Giuseppe): 97.
 Piers: 91.
 Pietra/e: 9, 83.
 Pietre di Venezia: 110.
 Pinnacoli del Duomo di Modena: 100.
Pio Albergo Trivulzio: 24.
 Piramidi: 48.
 Plagio: 120.
 Planck, Max: 7, 8.
 Platone: 117.
 Politecnico: 64.
 Poltrone: 41.
 Porto: 91.
 Portoghesi (Paolo): 98.
 Positivismo ottocentesco: 95.
 Positivisti: 64.
 Possibilità di vivere: 72.
 Povertà di mezzi: 105.
 Pozzo di Orvieto: 48.
 Precipizio: 46.
 Predisposizione: 94.
 Pregiudizio: 13.
 Presente: 83.
 Presenza delle cose: 22.
 Presenza delle ossa: 22.
 Prestigio del teatro: 40, 41, 42, 99.
 Prevedibile: 118.
 Previsione: 82.
 Principe Amleto: 42, 45.
 Principio della descrizione: 84.
 Principio di conservazione dell'energia: 7, 8.
 Principio: 17.
 Privato: 58, 86.
 Problema della misura: 70.
 Processo analogico: 31.
Professione reporter: 55.
 Profeta Elia: 118.
 Progettare: 73, 102.
 Progetti accademici: 83.
 Progetti compiuti: 83.
 Progetti di concorso: 68.
 Progetti: 78, 81, 101, 121.
 Progetto con interno: 101.
 Progetto di affezione: 37.
 Progetto di Chieti: 34, 35.
 Progetto di città: 90.
 Progetto di Fagnano Olona: 85.
 Progetto di Modena: 24, 34.
 Progetto di villa con interno (1978): 43, 46, 73, 83.
 Progetto per il centro direzionale di Firenze: 79.
 Progetto per il concorso del Chicago Tribune: 109.
 Progetto per il monumento della Resistenza di Cuneo (1960): 68.
 Progetto per il ponte della Triennale: 70.
 Progetto per il Teatro di Parma: 83.
 Progetto per l'unità residenziale San Rocco: 47.
 Progetto per Solothurn: 61.
 Progetto triestino del 1974: 56.
 Progredire dentro e sopra la città: 85.
 Progressivo: 13, 69.
 Proletariato urbano: 28.
 Prospettiva di Serlio: 110.
 Provenza: 114.
 Psicologia letteraria: 88.
 Psicologia: 88.
 Psicologo: 87.
 Purismo: 8, 68, 116.
 Puro affinamento tecnico: 83.
 Quadri: 85.
 Quadro psicologico: 79.
 Qualità: 111.
 Questioni di qualità: 111.
 Questioni tipologiche della casa: 40.
 Racconto: 25, 49.
 Rapporto con il corpo: 57.
 Rapporto dell'uomo con la città: 89.
 Rapporto tempo e architettura: 9.
 Rapporto tra l'interno e l'esterno dell'architettura: 37.
 Rapporto tra l'osservazione e la memoria: 33.
 Rapporto tra singolo e universale: 37.
 Rappresentazione formale della felicità: 34.
 Rappresentazione: 12, 49.
 Razionalismo convenzionale: 66.
 Razionalismo esaltato: 66.
 Razionalismo: 27, 74, 116.
 Reale in architettura: 33.
 Realismo socialista: 52.
 Realismo: 67, 68.
 Realizzazione-confusione: 70.
 Realtà topografica: 29.
 Realtà: 71.
 Registi: 81.
 Regole fondamentali dell'architettura e del teatro: 81.
 Regole matematiche: 112.
 Regole: 79.
 Relazione di cose: 29.
 Relazione/i: 83, 87.
 Relazioni con le città: 89.
 Relazioni con le persone: 89.
 Relazioni interne: 30.
 Relazioni tra le cose: 29.
 Religione cristiana: 118.
 Relitto del tempo: 17.
 Reperti archeologici: 11.
 Repubblica: 117.

Residenza: 82.
 Resistenza del materiale: 72.
 Restauri: 79.
 Retablo delle chiese spagnole: 99.
 Retablo: 41, 87, 88.
 Reticolo romano: 47, 101.
 Revival formalista: 119.
 Ricerca autobiografica: 8.
 Ricerca del luogo o locus del Palladio: 111.
 Ricerca dell'imprevisto: 33.
 Ricerca della felicità: 9, 19, 89, 13.
 Ricerca scientifica della propria opera: 54.
 Ricerca scientifica: 8.
 Ricerca: 11, 30, 89.
 Ricordo/i: 27, 33, 34, 45, 89.
 Ricostruzione: 19.
 Riduzione dimensionale: 57.
 Rifare la stessa cosa: 81.
 Rifare: 112.
 Riferimenti: 110.
 Riflesso dell'architettura: 111.
 Rifondare la disciplina: 118.
 Rigore ingegneresco: 101.
 Ripetere le cose: 78.
 Ripetitivo: 37.
 Ripetizione delle scene: 83.
 Ripetizione: 8, 30, 41, 49, 78, 86, 99.
 Rito greco: 94.
 Rito: 47, 81, 83, 94.
 Roccia del Carso: 91.
 Roccia: 92.
 Rogers, Ernesto N.: 65.
 Roitt, Ivan: 88.
 Romanticismo degli esclusi: 23.
 Romanzo: 25, 32.
 Rosa Rosanna o Rossana: 36, 69.
 Rosanna: 35.
 Rosso Fiorentino: 23.
 Roussel, Raymond: 38, 55, 56, 63.
 Rovine: 86, 115, 119.
 Rudere: 31.
 Ruderer di un ponte visconteo: 31.
 Ryle (Gilbert): 116.
 Sabbioni (professor): 51.
 Sacralità dell'architettura: 108.
 Saggio di architettura: 104.
 Salvezza: 58.
 San Carlo Borromeo: 57.
 San Carlone di Arona: 11, 48.
 Sánchez Mejias, Ignacio: 40.
 Sansovino (Jacopo): 98.
 Sapere: 121.
 Scala di Stendhal: 107.
 Scale: 41.
 Scelta del luogo: 44.
 Scena centrale: 99.
 Scena dell'azione liturgica: 99.
 Scena fissa del teatro di Orange: 114.
 Scena fissa delle vicende dell'uomo: 114.
 Scena fissa e mobile: 92.
 Scena fissa: 41, 72, 99.
 Scene: 42.
 Sceneggiatura: 45, 98, 104.
 Scenografia/e: 40, 67, 98.
 Scenografico: 105.
 Scheletro dell'architettura: 16.
 Scheletro: 11, 100.
 Schinkel (Karl Friedrich): 65, 105.
 Schönberg (Arnold): 65.
 Scientifico: 38.
 Scienza/e: 42, 78, 102.
 Scoperta: 83.
 Scritto/i: 7, 33, 71, 121.
 Scrittura: 16, 60, 61, 72.
 Scrivere i progetti: 55.
Scuola d'Atene: 66.
 Scuola/e: 101, 113.
 SCUOLA: 63.
 Sedimentazioni di oggetti: 23.
 Segno grafico: 71.
 Segno: 60.
 Seicento spagnolo: 12.
 Self e non-self: 88.
 Semplicità: 101.
Senilità: 104.
 Sensazioni antiche: 109.
 Senso del teatro: 94.
 Senso della costruzione: 16.
 Senso positivista: 35.
 Senso urbano: 85.
 Senso: 104.
 Sera di mezza estate: 103.
 Serlio (Sebastiano): 110.
 Serrano, Juan: 29.
 Settimana Santa di Siviglia: 30.
 Settimana Santa: 28.
 Sezione delle case distrutte dalla guerra: 100.
 Sezione verticale: 86.
 Sezioni non compiute: 86.
 Sezioni normali del fianco: 85.
 Sfalsamento: 101.
 Shakespeare (William): 61.
 Sigfrido: 63.
 Significati: 29.
 Silenzio del teatro: 101.
 Silenzio esagerato di una estate in città: 31.
 Silenzio: 13, 45, 110.
 Simbolo dell'architettura: 17.
 Simbolo di potenza o religioso: 108.
 Simbolo: 89.
 Sinistra manzoniana: 23.
 Sipario: 98.
 Sistematizzazione: 121.
 Siviglia: 16, 28, 30, 37, 40, 56, 58, 78, 101, 115.
 Smisurata ricerca delle cose: 46.
 Solitudine: 103.
 Sonja: 66.
 Sopruso del fisico: 90.
 Sopruso della mente: 90.
 Sopruso: 90.
 Sospensione: 13, 21, 61, 100.
 Sotterranei di Palermo: 48.
 Sovrapposizioni: 23, 86.
 Spazio complessivo del teatro: 37.
 Spazio misurato: 79.
 Spazio/i: 41, 70, 114, 115.
 Specchio: 113.
 Specifico: 88.

Speranza: 73, 103.
 Spettacolo: 58, 92.
 Spiaggia/e: 34, 92.
 Spogliatoio: 58.
Sposi promessi (Gli): 42.
Sprachlos: 61.
 Stagioni marine: 35.
 Stagioni particolari della vita: 66.
 Stagioni: 43, 82, 101.
 Stanchezza o spossatezza fisica dell'estate: 36.
 Statue: 85.
 Stazione del paese: 63.
 Stendhal: 16, 15, 89.
 Stile d'architettura: 74.
 Stile: 90, 105, 109.
 Stilobati: 85.
 Storia civile: 28, 29, 52, 89.
 Storia contemporanea: 9.
 Storia dell'uomo: 107.
 Storia della città nuova: 29.
 Storia personale: 89.
 Storia sacra: 9.
 Storia urbana: 27.
 Storia: 9, 27, 63, 81, 64, 120.
 Strada del progetto di Modena: 85.
 Strada: 82.
 Strapiombo di una camera leggendaria: 70.
 Strapiombo: 34.
 Strumenti architettonici: 30.
 Strumento del metro: 70.
 Strumento/i: 11, 42, 70.
 Struttura della città: 29.
 Strutture parallele: 100.
 Strutture semplici, provvisorie: 38.
 Studenti di Mosca: 54.
 Studio: 84, 109.
 Stupidità autentica o riscoperta: 34.
 Stupidità del restauro: 78.
 Stupidità: 52, 78, 79.
 Suburbi americani: 56.
 Sud sempre amato: 115.
 Surrealismo: 35.
 Sushkin, Wassilj: 54.
 Svevo (Italo): 104.
 Svizzera: 49.
 Tafuri, Manfredo: 92, 98.
 Tarragó, Salvador: 48.
 Tavolo da lavoro dell'artigiano: 42.
 Teatrale: 37.
 Teatri padani: 99.
 Teatri vuoti: 30, 41,
 Teatrini bergamaschi: 42.
 Teatro anatomico di Padova: 38, 99.
 Teatro come memoria: 99.
 Teatro degli Incomparabili: 38.
 Teatro del Mondo: 81, 99.
 Teatro del Settecento: 37, 107.
 Teatro dell'infanzia: 99.
 Teatro della memoria: 99.
 Teatro della vita: 82.
 Teatro di Roussel: 98, 99.
 Teatro galleggiante della Biennale del 1979/80: 91.
 Teatro lombardo: 114.
 Teatro provvisorio: 38.
 Teatro romano: 99.
 Teatro scientifico di Mantova: 38.
 Teatro simile ad una casa: 97.
 Teatro/i: 12, 23, 30, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 58, 62, 63, 67, 72, 78, 82, 95, 97, 101, 113, 114, 120
 TEATRO: 63
 Teatro-scuola: 82.
 Tecnica/tecniche: 46, 81, 83, 102, 104, 105, 112, 120, 121.
 Tecniche o arti: 8.
 Tecnologia elementare: 98.
 Tempi: 81.
 Tempio dell'Alberti: 36.
 Tempio della Fortuna virile: 85.
 Tempio Malatestiano di Rimini: 76.
 Tempio previsto dal Pellegrini: 85.
 Tempo atmosferico: 8.
 Tempo cronologico: 8, 66.
 Tempo dell'architettura: 27.
 Tempo dell'infanzia: 82.
 Tempo della Fera: 40.
 Tempo di amori: 58.
 Tempo di incontri: 58.
 Tempo di noia: 58.
 Tempo di un amore di mezza estate: 38.
Tempo di una vicenda: 104.
 Tempo di vacanze: 38, 58.
 Tempo disastroso che si riprende le cose: 27.
 Tempo misurato dagli orologi: 40.
 Tempo: 24, 28, 29, 36, 40, 43, 62, 74, 76, 79, 82, 83, 107, 108, 111, 114, 115.
 Temporale d'estate: 72.
 Teoria dell'abbandono: 73.
 Teoria sull'architettura e la città: 84.
 Terra padana: 41.
 Terra: 60, 92
 Terrazze delle vedove: 94.
 Terrazzo del Teatro veneziano: 95.
 Testate palladiane: 91.
 Testo: 81.
 Tetto a cuspide: 100.
 The american academical village: 110.
The concept of mind: 101.
Theatre of the World: 99.
 Timpano: 41, 58, 98.
 Tipi d'abitazione: 16.
 Tipi imprevisi: 86.
 Tipologia a corte: 35.
 Tipologia del corral: 28.
 Tipologia delle abitazioni: 29.
 Tipologia romana: 71.
 Tipologia senza tempo: 25.
 Tipologia/e: 27, 99.
 Tomba del fornaio: 24, 49.
 Tombe di Micene: 48.
 Topografia: 27, 102.
 Torre del teatro: 97.
 Torri del Cremlino: 97, 98.
 Torri di avvistamento di legno: 98.
 Torri di Solothurn: 61.
 Torri: 92.
 Torricini o minareti: 100.
 Tracciato della città araba: 115.
 Tradimento: 103.

Traduzione architettonica: 36.
 Trakl (Georg): 65.
 Trasformazione degli anfiteatri: 17.
 Trasformazione: 8, 9, 87, 107, 109.
 Trasmettere: 102.
 Trasmissione del pensiero: 120.
 Trattatista rinascimentale: 110.
 Trattatisti: 9, 84, 95, 112.
 Trattato d'architettura: 60, 107.
 Trattato rinascimentale: 25.
 Trattato/i: 33, 43, 79, 111.
 Triangolazione/i: 70, 116.
 Trieste: 71, 89, 90, 91, 104.
 Tumulo: 62, 63, 103.
 Tutto questo è perduto: 40.
 Ultima azione: 73.
 Ultima cena: 15.
 Ultima città conosciuta: 113.
 Ultima relazione umana: 113.
 Ultimo/i progetto/i: 13, 73, 113.
 Unione Sovietica: 52, 54.
 Unità residenziale al quartiere Gallaratese (1969-70):
 101.
 Università sulle colline di Lenin: 52.
 Università: 21.
 Uomo: 118.
 Utensile/i: 12, 32, 42,
 Vacanza: 82.
 Valore del tempo: 67.
 Valsolda: 57.
 Van der Rohe, Mies: 107, 119.
 Variazione grafica: 16.
 Variazioni: 82.
 Vecchio oratorio: 62.
 Vecchio ospedale psichiatrico (Trieste): 90.
 Verde acido: 36.
 Vergenes: 30.
 Verona: 114.
 Verticalità: 84.
 Viaggio d'amore: 82.
 Viaggio/i: 51, 103.
 Vicenda teatrale: 38, 43.
 Vicenda: 58, 67, 72, 115.
 Vicende dell'uomo: 104.
 Vidler, Tony: 99.
 Villa agricola imperiale: 28.
 Villa di Varese: 74.
 Villa padiglione di Schinkel nel parco di Charlottenburg:
 44.
 Villa piccolo borghese: 35
 Villa romantica e piccolo borghese: 44.
 Villa sul Ticino: 81.
 Villa: 43, 46, 56, 57, 101.
 Villaggio lasciato sui monti: 79.
 Villaggio: 56, 110.
 Ville abbandonate sul lago: 43.
 Ville sul lago: 27.
 Viollet-le-Duc: 64.
 Visconti: 104.
 Vita associata: 101.
 Vita collettiva: 46.
 Vita del progetto scritto o disegnato: 81
 Vita del progetto: 81
 Vita del Settecento: 107.
 Vita dell'edificio: 21, 51.
 Vita dell'uomo: 101, 104.
Vita di Sant'Antonio: 114.
 Vita o il silenzio del teatro: 101.
 Vita: 9, 13, 30, 33, 43, 62, 82, 83, 87, 92, 101, 104, 113.
 Vite dei santi: 115.
 Vitruvio (Marco Pollione): 112.
 Vivere: 82.
 Vocazione: 76.
 Volto: 72.
 von Erlach, Fischer: 65.
 Vuoto: 34.
 Wall Street: 110.
 Warehouses: 91.
 Weltbürger: 82.
 West Side Highway: 91.
 Wittgenstein (Ludwig): 65.
 Yates, Frances: 99.
 Zona liminare: 92.

*Autobiografia scientifica:
indice analitico dei luoghi*

*Questo indice è stato compilato
per facilitare l'individuazione dei luoghi
più ricorrenti richiamati nell'Autobiografia scientifica.*

*La consultazione di questo indice
può risultare particolarmente utile
qualora si confrontino le voci selezionate
con quelle riportate nell'indice dei temi
e degli argomenti e delle opere.*

Abbazia di San Galgano: 73.
Academical village di Jefferson: 110.
Acquedotto di Córdoba: 48.
Adriatico: 34, 58.
Albergo Sirena: 35, 46, 69.
Alhambra di Granada: 28.
America: 25, 61, 65, 67, 92, 108, 109.
Andalusia: 28, 29.
Anfiteatri di Arles; Nîmes, Verona: 114.
Argentina: 110.
Arles: 114.
Arona: 11, 48.
Augusta: 85.
Avanzi romani di Budapest: 17.
Barcellona: 37, 73.
Belo Horizonte: 74.
Berlino: 86, 105, 118.
Berna: 61.
Borgo Ticino (1973): 27, 60, 68.
Brantmauer di Berlino: 86.
Brasile: 41, 43, 48, 87, 110.
Bretagna: 95.
Broadway: 86.
Buenos Aires: 109.
Cabe Espichel: 97.
California: 44.
Canal Grande: 17.
Canale della Giudecca: 99.
Casa detta «dell'italiano»: 111.
Case della vecchia Milano: 28.
Case deserte nell'argine del Po: 25.
Castello di Federico: 115.
Castello di Ludwig: 64.
Cerosa di Pavia: 56.
Charlottenburg: 44, 64
Chieti: 34, 35, 90.
Chioschi a due piani addossati al duomo di Ferrara: 108.
Cimitero dei piaceri (Lisbona): 25.
Cimitero di Modena (1971): 19, 21, 22, 49, 63, 82.
Città dell'Andalusia: 28.
Città della Feria di Siviglia: 58.
Città olandesi, normanne, d'Oriente: 100.
Città romane della Svizzera interna: 71.
Colmar: 61, 71.
Colonna del Filarete: 17.
Convento de las Pelayas
(Santiago de Compostela): 12.
Convento di Santa Clara
(Santiago de Compostela): 23.
Córdoba: 28, 29.
Corral del Conde: 28.
Corrales di Siviglia: 28, 101.
Corridoi del collegio: 27.
Corte dell'albergo Sirena: 101.
Coste del Maine: 92.
Cuneo (1960): 68, 78, 81, 116.
Delfi: 17, 115.
Duomo di Milano: 84.
Europa: 105, 111.
Fagnano Olona: 81, 85, 92.
Ferrara: 21.
Firenze: 79.
Fortuna veneziana: 97.
Francia: 63.

Francoforte: 105, 119.
 Friburgo: 61, 71.
 Galizia: 95.
 Gallaratese: 12, 48, 55, 60
 Galleria milanese: 9, 41, 43.
 Galleria/e: 99, 100, 101.
 Galveston: 27.
 Giardini pubblici di Ferrara: 78.
 Giardini pubblici di Siviglia: 78.
 Golfo del Messico: 27.
 Hudson: 91.
 Huston: 60.
 Invernadero di Barcellona: 21.
 Isola d'Elba: 55.
 Istanbul: 22.
 Lago dell'infanzia: 111.
 Lago di Como: 11, 44.
 Lago/laghi: 15, 69.
 Laguna veneziana: 78.
 Laguna: 95, 97.
 Lichthof dell'Università di Zurigo: 19, 21.
 Linea del Carso: 91.
 Lisbona: 25.
 Lombardia: 47, 109.
 Lucera: 114.
 Maine: 76, 92, 97.
 Mantova: 9, 79.
 Massachusetts: 76.
 Mediterraneo: 28, 44.
 Mercati francesi: 37.
 Mercato di Rialto a Venezia: 37.
 Mercato/i: 37, 46.
 Mezquita di Córdoba: 28.
 Milano: 12, 27, 41, 48, 55, 101.
 Mincio: 31.
 Mira: 36.
 Modena: 24, 34, 51, 78, 81, 82, 85.
 Mole Antonelliana: 48.
 Moli del Ticino: 60.
 Mondo del lago e del fiume: 27.
 Mondo del lago: 34.
 Mondo del Sud: 28.
 Mondo lombardo: 23.
 Mondo mitteleuropeo: 65.
 Mondo padano: 78.
 Mondo turco: 23.
 Mosca: 52, 54.
 Moschea di Bursa: 74.
 Moschea verde di Bursa: 22.
 Muggiò: 68.
 Muraglia cinese: 48.
 Nevers: 71.
 New England: 44, 71, 92, 94.
 New York: 15, 86, 91, 108, 109.
 Nîmes: 85, 114.
 Oceano bianco del Maine: 97.
 Oceano: 95.
 Odessa: 54.
 Orange: 114.
 Ospedale: 46, 117.
 Osteria della Maddalena: 34, 46, 69.
 Ouro Prieto: 87.
 Palmenhaus: 21.
 Parma: 83.
 Parque Güell di Barcellona: 48, 73, 90.
 Partenone: 74.
 Periferia milanese: 104.
 Pescara (1966): 58.
 Piacenza: 41.
 Piazza della Pilotta a Parma: 37.
 Piazza Leonardo da Vinci: 70.
 Piers di Manhattan: 60.
 Pola: 85.
 Politecnico di Milano: 51, 70, 116.
 Politecnico di Zurigo: 60, 72, 100
 Politecnico milanese: 65.
 Ponte dell'Accademia: 98.
 Ponte di Rialto: 98.
 Ponte sul Mincio: 74.
 Porta di Brandeburgo: 118.
 Portogallo: 27, 36, 95, 97.
 Pozzo di Orvieto: 48.
 Prado: 23.
 Puglia: 114.
 Punta della Frauenkirche: 100.
 Quartiere San Rocco a Monza: 68.
 Quartieri operai di Berlino: 105.
 Reggio: 41.
 Rimini: 9.
 Rio Paranà: 44, 111.
 Russia: 52, 54.
 Sacri Monti: 9, 15, 48, 83, 116, 120.
 Sacro Monte di S.: 15, 49.
 San Galgano: 73, 74.
 San Rocco (1966): 101.
 Sant' Andrea di Mantova: 9, 76, 79.
 Santa Clara a Santiago de Compostela: 95.
 Santa Margherita ligure: 66.
 Santiago de Compostela: 12, 74.
 Scandicci: 68.
 Segrate: 22, 70, 116.
 Sevilla: 21, 29, 30, 40, 29.
 Skyline di New York: 91.
 Slavonski Brod: 22, 23.
 Solothurn: 61.
 Sotterranei di Palermo: 48.
 Stati Uniti: 109.
 Teatro anatomico di Padova: 38, 99.
 Teatro scientifico di Mantova: 38.
 Tempio dell'Alberti: 36.
 Tempio della Fortuna virile: 85.
 Tempio Malatestiano di Rimini: 76.
 Terrazzo del Teatro veneziano: 95.
 Territorio della campagna: 109.
 Texas: 27, 34.
 Tomba del fornaio: 24, 49.
 Tombe di Micene: 48.
 Torri del Cremlino: 97, 98.
 Torri di Solothurn: 61.
 Torri gemelle del World Trade Center: 48.
 Toscana: 73.
 Trieste (1974): 19, 68, 89
 Unità residenziale al quartiere Gallaratese (1969-70): 101.
 Università sulle colline di Lenin: 52.
 Varallo Pombia: 60.
 Venezia del Carpaccio: 98, 100
 Venezia di legno: 98.
 Venezia pre-monumentale: 98.

Venezia: 41, 79, 89, 91, 95, 98, 104, 109.
Versilia: 34.
Vicolo del Duca: 17.
Villa agricola imperiale: 28.
Villa di Varese: 74.
Villa padiglione di Schinkel nel parco di Charlottenburg:
44.
Villa sul Ticino: 81.
Villaggi del New England: 110.
Villaggio africano: 56.
Villaggio delle Alpi: 56.
Ville abbandonate sul lago: 43.
Ville sul lago: 27.
Vucciria di Palermo: 37.
Zagabria: 22.
Zurigo: 61, 65, 71, 100.

*Autobiografia scientifica:
indice analitico delle opere*

*Questo indice è stato compilato
per facilitare l'individuazione delle opere
più ricorrenti citate nell'Autobiografia scientifica.*

*La consultazione di questo indice
può risultare particolarmente utile
qualora si confrontino le voci selezionate
con quelle riportate nell'indice dei temi
e degli argomenti e dei luoghi.*

Architettura delle ombre di Boullée: 66, 111.
Autobiografia scientifica: 52, 74, 108, 110.
Cabine dell'Elba: 40, 57, 58.
Casa dello studente a Chieti (1976): 19, 40, 55, 56, 68, 86, 90.
Casa dello studente a Trieste (1974): 89, 90.
Cimitero di Modena (1971): 19, 21, 22, 49, 63, 82.
Città analoga: 74, 78, 98.
Cubo di Cuneo: 78, 81.
Cubo di Modena: 78, 81.
Dimenticare l'architettura: 113.
Disegni newyorkesi: 86.
Disegno/i: 7, 13, 15, 16, 25, 60, 61, 72, 74, 86, 94, 104
Edificio al Quartiere Gallaratese (Milano): 12, 48.
Fagnano Olona: 81, 85, 92.
Foto di Fagnano Olona: 81.
Gallaratese: 55, 60
Il tempo di una vicenda: 104.
Impressions d'Afrique: 55, 56.
L'architecture assassinée: 27.
L'architettura della città: 8, 25, 28, 64, 100, 107, 109.
L'azzurro del cielo: 24.
La coscienza di poter dirigere la natura (1954): 52, 54.
La finestra del poeta a N.Y.: 92.
Le cabine dell'Elba (1973): 27, 35, 55, 56.
Ornamento e delitto: 104, 107.
Palazzo comunale di Muggiò: 68.
Palazzo comunale di Scandicci: 68.
Palazzo della Regione a Trieste (1974): 19, 68, 89
Piazza della Pilotta a Parma: 37.
Progetto con interno: 101.
Progetto di Chieti: 34, 35.
Progetto di Fagnano Olona: 85.
Progetto di Modena: 24, 34.
Progetto di villa con interno (1978): 43, 46, 73, 83.
Progetto per il centro direzionale di Firenze: 79.
Progetto per il monumento della Resistenza di Cuneo (1960): 68.
Progetto per il ponte della Triennale: 70.
Progetto per il Teatro di Parma: 83.
Progetto per l'unità residenziale San Rocco: 47.
Progetto per Solothurn: 61.
Progetto teatrale: 42.
Progetto triestino del 1974: 56.
Progetto/i: 15, 19, 30, 31, 32, 34, 44, 45, 55, 63, 64, 76, 83, 84, 102, 103, 112.
Quaderni azzurri (1971): 49, 84.
Quaderno di Colmar: 61.
Quartiere San Rocco a Monza: 68.
Solothurn: 71.
Strada del progetto di Modena: 85.
Teatrino/i: 37, 38, 40, 43.
Teatrino scientifico (1979): 37, 40, 42, 58, 94, 98, 99.
Teatro del Mondo: 81, 99.
Teatro galleggiante della Biennale del 1979/80: 91.
Teatro Paganini di Parma: 37, 68.
Teatro sull'acqua: 92.
Teatro veneziano: 98, 99, 101.
Triennale di Milano del 1973: 104.
Unità residenziale al quartiere Gallaratese (1969-70): 101.
Villa sul Ticino: 81.

Bibliografia

- James S. Ackerman, *Palladio*, Einaudi, Torino 1997.
- «d'Architettura», XIV, 2004, 23, aprile 2004.
- Henry Adams, *The education of Henry Adams. An autobiography*, Houghton Mifflin, Boston 1961 (trad. it. *L'educazione di Henry Adams*, Adelphi, Milano 1964).
- Vittorio Alfieri, *Vita*, Einaudi, Torino 1981.
- Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia Editrice, Firenze 19853.
- Dante Alighieri, *Vita nuova*, Ricciardi, Milano-Napoli 1980.
- C. Aymonino, V. Gregotti, V. Pastor, G. Polesello, A. Rossi, L. Semerani, G. Valle, *Progetto realizzato*, collana "Polis" n. 22, Marsilio Editori, Venezia 1980.
- Keith H. Basso, *Wisdom sits in places: landscape and language among the western Apaches*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1996.
- Eugenio Battisti, G. Saccaro Battisti, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Arcadia, Milano 1984.
- Eugenio Battisti, *Schemi geometrici, artifici retorici, oggetti di meraviglia nel trattato quattrocentesco sulla memoria di Giovanni Fontana*, in AA.VV., *La cultura della memoria*, a cura di L. Bulzoni e P. Corsi, Il Mulino, Bologna 1992.
- Walter Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1962.
- Edoardo Boncinelli, *Tempo delle cose, tempo della vita, tempo dell'anima*, Editori Laterza, Bari 2003.
- Ezio Bonfanti, *Scritti di architettura*, a cura di Luca Scacchetti, Clup, Milano 1981.
- Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1968.
- Alide Cagidemetro, *Verso il West. L'autobiografia dei pionieri americani*, Neri Pozza, Vicenza 1983.
- Italo Calvino, *Collezione di sabbia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1994.
- Italo Calvino, *Le città invisibili*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993.
- Italo Calvino, *Lezioni americane Sei proposte per il prossimo millennio*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993.
- Gerolamo Cardano, *De propria vita liber*, (trad. it., *Della mia vita* a cura di A. Ingegno, Serra e Riva, Milano 1982).
- Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, Brockhaus, Paris-Wiesbaden 1960-62 (trad. it., *Storia della mia vita*, a cura di P. Chiara, Mondadori, Milano 1964-65).
- Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1966.
- Gabriello Chiabrera, *Vita di Gabriello Chiabrera scritta da lui medesimo*, in *Opere*, a cura di M. Turchi, UTET, Torino 1984.
- Samuel Taylor Coleridge, *Collected letters*, a cura di E. L. Griggs, Clarendon Press, Oxford 1966.
- Gianni Contessi, *Architetti-pittori e pittori-architetti. Da Giotto all'età contemporanea*, Edizioni Dedalo, Bari 1985.
- Gianni Contessi, *Scritture disegnate Arte, architetture e didattica da Piranesi a Ruskin*, Edizioni Dedalo, Bari 2000.
- Gianni Contessi, *Vite al limite Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko*, Christian Mariotti Edizioni, Milano 2004.
- Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, *DELI Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, Zanichelli Editore, Bologna 2004.
- Franco D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia Forme Problemi*, Bulzoni Editore, Roma 2003.
- René Daumal, *Il Monte Analogo*, Adelphi, Milano 1968.
- Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.
- Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Casa Editrice Felice Le Monnier, Firenze 1990.
- Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta*, Editori Laterza, Bari 1993.
- Umberto Eco, *La struttura assente La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 2004.
- Thomas Stearns Eliot, *Quattro Quartetti*, traduzione di Roberto Sanesi, Book Editore, Bologna 2002.
- Fernando Espuelas, *Il Vuoto Riflessioni sullo spazio in architettura*, traduzione e cura di Alberto Melotto, Christian Mariotti Edizioni, Milano 2004.
- Michel Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino 2004.
- Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna 1982.
- Gianni Braghieri *Architettura, rappresentazione, fotografia*, a cura di Annalisa Trentin, CLUEB, Bologna 2007.
- Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano 1997.
- Eugenio Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Laterza, Bari 1990.

- Edward Gibbon, *Memoirs of my life*, a cura di B. Radice, Penguin Books, Harmondsworth 1984 (trad. it., *Memorie della mia vita e degli scritti*, s.e., Macerata 1915).
- Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2006.
- Giovanni della Croce, *Salita del Monte Carmelo*, Fazi Editore, Roma 2006.
- Carlo Goldoni, *Mémoires*, in *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1973 (trad. it. *Memorie*, Einaudi, Torino 1967).
- Ernest H. Gombrich, *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino.
- René Guénon, *Il Re del mondo*, Adelphi, Milano 2005.
- René Guénon, *L'esoterismo di Dante*, Adelphi, Milano 2001.
- Marziano Guglielminetti, *L'autobiografia: aggiornamenti critici*, in *La memoria i lumi la storia* (Materiali della Società italiana di Studi sul secolo XVIII), Roma 1987.
- James Hillman, *Il codice dell'anima Carattere, vocazione, destino*, Adelphi, Milano 1997.
- James Hillman, *La forza del carattere*, Adelphi Edizioni, Milano 2000.
- Il "bel" Medioevo di Jacques Le Goff Antologia*, a cura di Francesco Siriana, Einaudi, Torino 2008.
- Il Disegno dell'architettura italiana nel XX secolo*, a cura di Carlo Mezzetti, Edizioni Kappa, Roma 2003.
- Il progetto domestico La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, a cura di Georges Teyssot, Electa, XVII Triennale di Milano 1986.
- Søren Kierkegaard, *La Ripetizione*, Editore Rizzoli, Milano 1996.
- George Kubler, *La forma del tempo La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 2002.
- L'immagine maestra opere di Arduino Cantàfora e dei suoi atelier*, a cura di Bruno Perdetti, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2007.
- L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, a cura di Cristina Acidini e Gabriele Morelli, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 11 marzo 2006 – 23 luglio 2006, Mandragora/Maschietto editore, Firenze 2006.
- La lezione di Aldo Rossi*, a cura di Annalisa Trentin, Bononia University Press, Bologna 2008.
- La Sacra Bibbia Traduzione dei testi originali*, Edizioni Paoline, Roma 1968.
- Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, Nuova Universale Einaudi, Torino 1997.
- Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, a cura di Riccardo Palma e Carlo Rovagnati, UTET, Torino 2004.
- Carlos Martí Arís, *La cèntina e l'arco Pensiero, teoria, progetto in architettura*, a cura di Simona Pierini, Christian Mariotti Edizioni, Milano 2007.
- Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 1994.
- Carlos Martí Arís, *Silenzi eloquenti Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, a cura di Simona Pierini, Christian Mariotti Edizioni, Milano 2002.
- Enzo Melandri, *La linea e il circolo Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004.
- Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 2001.
- Czeslav Milosz, *Rodzinnia Europa* (trad. it., *La mia Europa*, Adelphi, Milano 1985).
- Michel Montaigne (de), *Essais*, a cura di P. Michel, Gallimard, Paris 1965, (trad. it., Mondadori Saggi, Milano 1970).
- Ludovico Antonio Muratori, *Scritti autobiografici*, a cura di T. Corbelli, Vignola 1950.
- Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, in *Werke*, vol V, Kröner, Leipzig 1930 (trad. it., *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 1969).
- Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 2006.
- Christian Norberg-Schulz, *Genius loci Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1986.
- Georges Perec, *La vita istruzioni per l'uso*, BUR Rizzoli, Milano 2005.
- Max Planck, *Autobiografia scientifica*, Einaudi, Torino 1956.
- Max Planck, *La conoscenza del mondo fisico*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- Platone, *Apologia di Socrate*, in *Opere complete*, (trad. it. di M. Valgimigli, Laterza, Bari 1982).
- Adriano Prosperi, *Diari femminili e discernimento degli spiriti: le mistiche della prima età moderna in Italia*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 1994.
- Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto – La fugitiva*, (trad. it. di Giovanni Roboni), Oscar Mondadori, Milano 1987.

- Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris 1954 (trad. it. di G. Caproni, Einaudi, Torino 1978).
- Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, a cura di Luca Molinari, Skira, Ginevra-Milano 1997.
- Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di Cesare de Seta, Christian Mariotti Edizioni, Milano 2006.
- Ernesto Nathan Rogers, *Lettere di Ernesto a Ernesto e viceversa*, Archinto, Milano 2000.
- Aldo Rossi, *Aldo Rossi. Architetture padane*, Edizioni Panini, Modena 1984.
- Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999.
- Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di Francesco Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999.
- Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.
- Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, a cura di Rosaldo Bonicalzi, CLUP, Milano 1988.
- Aldo Rossi disegni 1990 – 1997*, a cura di Marco Brandolisio, Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer, Michele Tadini, Federico Motta Editore, Milano 1999.
- ALDO ROSSI disegni*, a cura di Germano Celant, Skira editrice, Ginevra-Milano 2008.
- Aldo Rossi e Venezia. Il teatro e la città*, a cura di Gino Malacarne e Patrizia Montini Zimolo, Edizioni UNICOPLI, Milano, 2002.
- Aldo Rossi inediti ARCHITETTURA 18*, a cura di Gianni Braghieri, Francesco Saverio Fera, Giovanni Leoni, Gino Malacarne, IL VICOLO divisione libri, Cesena 2005.
- Aldo Rossi Teatro del Mondo. Modello*, a cura di Umberto Barbieri e Giovanni Bertolotto, Alinea Editrice, Firenze 2004.
- Aldo Rossi tutte le opere*, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 2003.
- Aldo Rossi*, a cura di Gianni Braghieri, Serie di Architettura, Nicola Zanichelli Editore, Bologna 1989.
- Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 1987.
- Aldo Rossi. Disegni di architettura 1967-1985*, catalogo della mostra (Torino Accademia Albertina 31 gennaio – 16 marzo 1986), Mazzotta, Milano 1986.
- Aldo Rossi. Opere recenti*, catalogo della mostra a Modena e Perugia del 1983, Modena 1983.
- Joseph Roth, *Le città bianche*, Adelphi, Milano 1987.
- Jean-Jaques Rousseau, *Les confessions*, Paris, Gallimard, 1973 (trad. it. Le confessioni, Einaudi, Torino 1978).
- Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (trad. it. in Raymond Roussel, Locus solus, Torino 1975).
- Joseph Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, Oscar Studio Mondadori, Milano 1972.
- Sant'Agostino, *Le Confessioni*, introduzione di Christine Mohrmann, (trad. it. di Carlo Vitali, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2006).
- Alberto Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Adelphi, 2007.
- Hans Schimdt, *Contributi all'architettura 1924-1964*, Franco Angeli Editore, Milano 1994.
- Robert Schneider, *Le voci del mondo*, Einaudi, Torino 1994.
- Gabriella Spizzuoco, *C. Emilio Gadda Italo Calvino Scritti di architettura*, Universale di Architettura, Collana diretta da Bruno Zevi, Testo & Immagine, Milano 1997.
- George Steiner, *Grammatiche della creazione*, Garzanti, Milano 2003.
- George Steiner, *La lezione dei maestri*, Garzanti, Milano 2004.
- Stendhal, *Vita di Henry Brulard Ricordi d'egotismo*, Adelphi Edizioni, Milano 1997.
- John Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino 1970.
- Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Torino 1980.
- Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 2002.
- Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Storia universale dell'architettura, Electa, Milano 1976.
- Alexis Tocqueville (de), *De la démocratie en Amérique*, in *Oeuvres complètes*, a cura di J. P. Mayer, Gallimard, Parigi 1961 (trad. it., *La democrazia in America*, Cappelli, Bologna 1953).
- Rudolf e Margot Wittkower, *Nati sotto Saturno La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino 1996.
- Woody Allen, *Perché amo Bergman*, in «La Stampa», 15 ottobre 1988.

William Wordsworth, *The prelude, or Groth of a poet's mind*, a cura di Ernest de Selincourt, Clarendon Press, Oxford 1926 (trad. It., *Il preludio, ovvero poema sulla crescita della mente di un poeta*, a cura di M. Bacigalupo, Mondadori, Milano 1990).

Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Giulio Einaudi, Torino 1972.