ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti 23

AZ

Dominique Perrault

Università femminile Ewha, Seoul, Corea del Sud
Biblioteca Nazionale di Francia, Parigi

tema: **assenza**

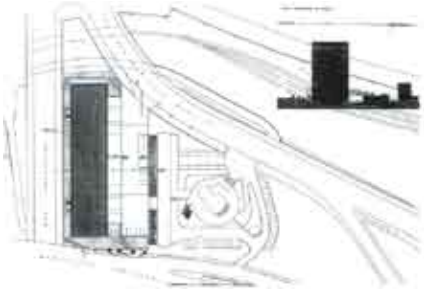
IL POLIGRAFO

dominique perrault tra "primato" dell'immagine e "assenza" dell'architettura

francesco moschini

La *Bibliotèque nationale de France*, annunciata alla Francia dal Presidente François Mitterrand il 14 luglio 1988, è partecipe sia della storia evolutiva del tipo della biblioteca nell'accezione centralista e nazionale francese, originata nell'utopia rivoluzionaria illuminista, sia della rinnovata accezione dell'architettura come icona di *grandeur* e di riflesso politico e sociale "a sua immagine" insita nella visione dei "Grands Travaux Publics" del Presidente.
Il progetto di Dominique Perrault (selezionato attraverso procedura di concorso internazionale così come avvenuto per le altre opere-manifesto della trasformazione della Capitale negli anni Settanta, Ottanta e Novanta) si inserisce nel XIII *arrondissement* parigino di Tolbiac, in prossimità della Senna, come caposaldo del piano "ZAC Rive Gauche", in quegli anni principale area di rinnovamento urbano della città, così come nel decennio precedente era toccato alla Biblioteca del Centre Georges Pompidou essere motore e icona della trasformazione dell'ottocentesca area mercatale di Les Halles.
La Biblioteca nota anche come *Très Grande Bibliothèque*, realizzata tra il 1989 e il 1996, è segnata da quattro grandi torri angolari alte circa 80 m ciascuna, che simboleggiano quattro libri aperti posti su di un'*esplanade* di circa 60.000 mq. Questo grande spazio aperto reimposta e reinventa il tema del chiostro, ora funzionale alla complessa e mastodontica macchina della Biblioteca-città della civiltà dell'informazione e della comunicazione. Ogni torre ha un nome, legato alle specificità tematiche delle collezioni librarie contenute: Tour des temps (Torre dei tempi), Tour des lois (Torre delle leggi), Tour des nombres (Torre dei numeri), Tour des lettres (Torre delle lettere).
Dotata di spazi espositivi temporanei e permanenti oltre che di due auditorium, questa architettura nata per rispondere alla missione presidenziale di costruire "una fra le maggiori o la maggiore e più moderna biblioteca del mondo [...] che dovrà coprire tutti i campi del sapere, essere a disposizione di tutti, disporre delle tecnologie più moderne di trasmissione dei dati, poter essere consultabile a distanza e entrare in relazione con altre biblioteche europee" (François Mitterrand, 14 luglio 1988), corrisponde in modo forse fin troppo diretto ed esplicito ai principi della cosiddetta *architecture parlante* di stampo rivoluzionario: la soluzione delle quattro torri angolari come libri aperti che ha determinato la fortuna del giovane e allora semisconosciuto Dominique Perrault (come accaduto in precedenza per Renzo Piano e Richard Rogers al Beaubourg e successivamente per von Spreckelsen con la Grande Arche de la Fraternité alla Défense) appare, se confrontata con la asseveratività dei progetti e delle visioni di C.N. Ledoux o di E.L. Boullée, piuttosto riconducibile a una ieraticità semplificatoria di tipo mediatico, che assurge nella scala urbana alla dimensione quasi incombente dell'edificio del potere burocratico, piuttosto che alla pretesa e trasparente leggerezza del metallo e del vetro. Ancora: la dimensione progettuale e formale è quella di un *landmark* urbano e geografico-territoriale, piuttosto che quella di un caposaldo urbano tradizionalmente legato al linguaggio e alla simbologia del tempo e della storia (come invece accaduto per la piramide di Ieoh Ming Pei al Louvre o ancora

alla già citata Grande Arche). Infatti se, come lo stesso Dominique Perrault ha dichiarato, Mitterrand "aveva una visione che consisteva nell'immaginare la trasformazione di una società marcata da edifici quindi una visione dell'architettura legata alla storia in quanto il sapere s'incarna nell'architettura", per l'architetto francese invece l'architettura ha il compito di segnare la geografia dei luoghi. E non è un caso se, al contrario dei grandi progetti architettonici di Parigi fino allora realizzati, che possano legarsi a forme archetipe, a figure geometriche come la piramide del Louvre, l'arco o il cerchio dell'Opera, la Grande Biblioteca rappresenti un progetto vuoto, astratto, che funziona su una dimensione molto più concettuale.
La biblioteca nasce quindi da un'operazione progettuale che vede nella costruzione delle "emergenze architettoniche" la soluzione più convincente e, mai come in questo caso, più coincidente con una vocazione istituzionale con cui comunicare il desiderio di identità di una città o ancor più di una nazione quale quella francese. Indubbiamente questo processo di completamento della città attraverso la realizzazione di grandi opere, oltre ad essere di tipo urbanistico e politico, non può che essere, allo stesso tempo, di tipo mediatico. Ma nel caso specifico l'attualità di tale architettura non è indirizzata in maniera indiscriminata a perseguire o ad appartenere all'immagine corrente e convenzionale della comunicazione. Il potenziale figurativo, seppure inesorabilmente declinato in uno spirito propagandistico, appartiene elegantemente al retaggio costruttivo della tradizione e, per questo, *la grandeur de la France* non può che risultare un'immagine positiva o addirittura modello di una modernità in cui l'opera dell'architetto può essere riconosciuta semplicemente per la sua forma e le sue funzioni. Al di là dei riferimenti all'architettura illuminista strettamente legati a una dimensione figurativa, vanno riconosciute le eredità della tradizione novecentesca. A partire dalle idealizzazioni e razionalizzazioni lecorbuseriane sulla città. Basti pensare alle monumentali testimonianze del "Plan Voisin" per comprendere come la Biblioteca sembri racchiudere in se stessa la forma di una città, come cioè essa appaia ingenuamente e disperatamente il tentativo più importante per chiamare a raccolta la disseminata costruzione di edifici sulle rive della Senna. Infine si può osservare come, in continuità con la *Manière de penser l'urbanisme* di Le Corbusier, la dimensione "tecnica" e "spirituale" venga finalmente codificata in una "interdipendenza" spesso negata da una sterile contrapposizione ingegneristico-strutturale e architettonico-decorativa. Ecco quindi che "tecnica" e "coscienza" diventano nella biblioteca di Perrault la metafora dell'architettura, in cui è possibile racchiudere la speranza culturale e progettuale.
L'itinerario progettuale di Dominique Perrault, così come le sue precoci realizzazioni, quali la Scuola superiore per ingegneri in elettronica e elettrotecnica, a Marne-la-Vallée (1984-1987), ma soprattutto l'Hôtel Industriel Jean-Baptiste Berlier a Parigi (1986-1990) – il primo con l'incidenza visiva del grande piano inclinato, il secondo che come un prisma cristallino condiziona l'intera area in cui si colloca in virtù delle trasmutazioni interne che la perseguita trasparenza rende evidenti – fin dalla prima metà degli anni Ottanta sembrano in qualche modo stabilire un "punto e a capo" per l'architettura, proprio perché si collocano a ridosso della parabola discendente nella politica dei "Grandi Lavori" che hanno segnato la stagione francese e parigina, in particolare dalla metà degli anni Settanta in poi. Una stagione iniziata con la macchina "espositiva" calata in maniera volutamente "spiazzante" in uno dei luoghi più storici di Parigi, come il Centre Georges Pompidou di Renzo Piano e Richard Rogers, alla lunga sequenza di presenze "straniere", come le puntiformi piramidi del nuovo accesso al Louvre di Ieoh Ming Pei, la Grande Arche di Johann Otto von Spreckelsen, le disseminazioni – memori delle Avanguardie storiche sovietiche – delle Folie di Bernard Tschumi per il parco della Villette, la fasciante immagine di Carl Ott per l'Opera de la Bastille, intesa come vero e proprio "fuoco urbano", l'avveniristica macchina di Adrien Fainsilber per la Cité des sciences et de l'industrie, fino all'esasperazione modellistica di Christian de Portzamparc, per la Cité de la Musique et de la Danse, per citare soltanto gli interventi più clamorosi. Ma proprio tutti questi interventi hanno sottolineato, attraverso l'esasperato primato formale, il senso del loro porsi come oggetti "inquieti" e "ansiosi" all'interno del panorama della città. Perrault, al contrario, privilegiando l'idea di leggerezza e di trasparenza, allora dispiegata soltanto da Jean Nouvel nell'Institut du Monde Arabe, ma rinunciando a quella preziosità e chiusura da "turris eburnea", elabora una propria idea di architettura che, facendo piazza pulita di qualsiasi ridondanza formale, sceglie proprio un versante di stringatissima asciuttezza materiale e iconografica in cui soltanto la geometria, la maglia e la forma pura, nella sua ele-



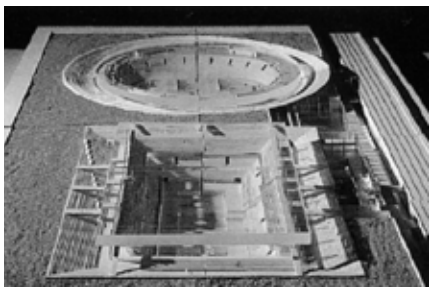
Vista aerea della Bibliothèque nationale de France, Parigi.

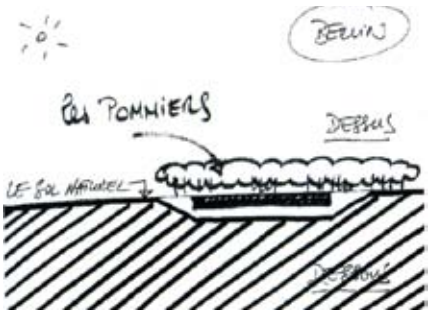
Hôtel Industriel Jean-Baptiste Berlier, Parigi, 1986-1980, pianta.

Hôtel Industriel Jean-Baptiste Berlier, Parigi, 1986-1990, viste dei fronti.

Progetto per il concorso per la Città della cultura, Santiago de Compostela, 1999.

mentarità, possono contribuire a costituire un nuovo ordine, una nuova misura e una nuova figura nel disordine e nell'accumulo caotico della città moderna. Con il progetto poi della Bibliothèque nationale de France di Parigi rende ancora più chiara la sua sfida alla distorta idea di modernità, attraverso il ricorso alla costruzione non di un tutto pieno quanto piuttosto del vuoto. Il suo stesso far riferimento ai grandi vuoti a ridosso della Senna, quali quelli di Place de la Concorde, del Champ de Mars, o degli Invalides, precisa le sue scelte di campo, di suggestione minimalista. Ma il rapporto con la miglior tradizione del minimalismo americano, da Carl André a Robert Morris a Sol LeWitt, è incentrata non certo sull'esito finale dei loro risultati formali quanto piuttosto su una condivisione di processualità del *modus operandi*: dall'idea della percorribilità, per riscoprire bellezze impreviste, alle "manieristiche" ambiguità delle forme pure declinate sempre in maniera diversa, alle rigide griglie come frutto di elaborazioni mentali, tutto sembra alludere alla "trascurabilità" dell'opera come esecuzione e manufatto, cosa peraltro già implicita nel gesto di scelta critica di Marcel Duchamp, con il suo privilegiare oggetti della produzione seriale, defunzionalizzati, cui restituisce aura solo la scelta critica e la nuova collocazione "spiazzata". Ebbene è la riconduzione a una pura operazione mentale destinata a far scomparire l'oggetto stesso quello che interessa Perrault e che lo porta, come è successo per la "morte dell'arte," a intravedere una plausibile e auspicabile "morte dell'architettura" almeno nei suoi aspetti ormai sempre più accademici e sclerotizzati. Dominique Perrault imposta così il progetto della Bibliothèque nationale sul confronto tra orizzontali e verticali, in un'artificiale sopraelevazione che riconduce alla classicità del tempio greco l'intero intervento cui si accede attraverso l'enfatizzazione del crepidoma e dello stilobate. E non è casuale, appunto, questo riferimento alla classicità greca di cui certamente viene mutuata non tanto la struttura paratattica, che sull'Acropoli di Atene permette di rileggere in termini dinamici, solo attraverso visioni angolari, la sequenza tra le diverse presenze architettoniche, dai Propilei, all'Eretteo con la Loggia delle Cariatidi, al Partendone, al Tempio di Atena Nike, quanto piuttosto la necessità di fruizione dinamica sollecitata anche dal necessario salire e poi scendere, ma soprattutto dalla dissolvenza continua tra tridimensionalità e bidimensionalità. Ed è sorprendente che proprio in Dominique Perrault, che programmaticamente sceglie di scrollarsi di dosso qualsiasi forma di reminiscenza storica e di accademismo con reiterati pigli declamatori contro ogni forma di storicismo, di sedimentata stratificazione di leggi tradizionali in nome di un ricercato "grado zero" e diverso del linguaggio, affiori invece continuamente in filigrana il senso della storia come enigmatica presenza con cui fare i conti. Emblematico in questo senso il suo progetto per il concorso per la Città della cultura a Santiago de Compostela (1999), dove l'aereo elemento prismatico, vero e proprio "signe identifiable", che incide la collina sulla sommità a dichiarare simbolicamente quanto si svolge sotto, in qualche modo rammemori la perentorietà di Palazzo Farnese a Caprarola nel suo ergersi e creare distanze tra se stesso e l'andamento sommesso del paese sottostante, o come più spesso lo stesso Perrault tenda a far "naufragare" i propri interventi nel *continuum* naturalistico in un sottile e ambiguo scambio tra naturale e artificiale che trova un preciso corrispettivo nella diluizione dell'architettura nella natura di Villa Lante a Bagnaia, con il ricorso al "doppio" delle piccole architetture che si dissolvono anch'esse in un serrato e ambiguo gioco tra naturale e artificiale. Ma anche il riferimento frequente di Perrault al tema della griglia, come nel progetto per il parco urbano nell'area Falck a Sesto San Giovanni (1998), non può che avere come riferimenti da una parte la griglia ippodamea, dall'altra la sapiente struttura di quel frammento di utopia urbana della Pienza di Enea Silvio Piccolomini, con i suoi sottili equilibri fatti di rapporti tra la vera del pozzo, la nuova facciata della chiesa e quella del palazzo, proprio a sottolineare "come" nella "griglia, il corpo geometrico è in primo luogo uno strumento metodologico che crea un ordine unificante entro cui possono trovare posto le diverse esigenze e ogni possibile cambiamento. Accanto alla qualità ordinatrice, viene così messa in risalto anche quella estetico-formale dell'immagine unitaria". Ma è altrettanto vero che l'ordine è percepibile solo materializzato in una forma architettonica, per cui la griglia si pone come elemento specifico ma al tempo stesso generale: unità e identità per giungere a forme più possibilmente ricche, complesse, varie e flessibili. Da ciò discende il frequente ricorso di Perrault al continuo espediente tra varietà e alternanza per giungere a un sottile equilibrio tra estremamente chiaro e, al contrario, situazioni indefinite, attraverso un metodo di realizzazione elastico, aperto e mutevole. La geometria è quindi per Perrault il dato fondamentale di partenza





Progetto velodromo e piscina olimpionici per Berlino, 1992-1999, modello.

Progetto velodromo e piscina olimpionici per Berlino, 1992-1999, schizzo.

che solo permette alle singole fasi di convivere una accanto all'altra senza sorta di limitazione, quasi a individuare una condizione unitaria all'interno di un processo di evoluzione. Allora anche i momenti dell'itinerario progettuale non saranno circoscritti, prefissati o idealizzati, ma al contrario la processualità e l'opera definitiva si apparentano proprio perché la fase realizzativa è mantenuta in una condizione di limbo parallelamente al progetto. Le distanze di Dominique Perrault, i suoi stessi dubbi sull'essenza dell'architettura, debbono perciò riferirsi alle stratificate condizioni e limitazioni della disciplina stessa, da cui discende il suo continuo ricorso agli innesti, alle inseminazioni artificiali, per scardinarne le convenzioni e per giungere attraverso la purezza dell'immagine alla dimensione emozionale dell'architettura stessa, originata dal cangiantismo delle proprietà fisiche degli elementi architettonici, con i loro colori, la loro materia e gli effetti di luce particolarmente accentuati dal frequente ricorso di Perrault al semperiano "principio di rivestimento", con le sue attenzioni alle separazioni tra struttura e involucro. E anche quando Perrault si sforza di minimizzare la dimensione "monumentale" del progetto riducendola ad "un-presque-rien-et-un-je-ne-sais-quoi", sino a far l'elogio dell'assenza dell'architettura – come nel progetto per Berlino (1992-1999), dove velodromo e piscina olimpionici sono "sprofondati" in una cavea, sino a darsi come pura piastra naturale in un parco realizzato come "frutteto", verso l'idea di non progetto –, egli allude sempre all'idea dell'oggetto architettonico nella sua capacità, non di aver forma, ma di saper svelare gli elementi fondativi e costitutivi di un certo luogo, proprio perché la "creazione" non può che porsi come "mutamento" del contesto in nome di una costante integrazione tra oggetto e luogo. L'architettura è per Perrault momento di ricostruzione di un luogo, di ritrovata armonizzazione, attraverso operazioni di rafforzamento, riduzione, cambiamento e fusione, che si può risolvere sia con la purezza degli elementi primari, i solidi platonici lecorbuseriani della *leçon de Rome* con i suoi "volumes simples" di *Vers une architecture*, ma anche con la complessità delle "superiori emozioni di ordine matematico" colte dallo smisuratamente grande, dal fuori scala, di Boullée, giù fino alla vertigine dimensionale della laconica Armée du salut di Le Corbusier, non lontana dalla stessa Bibliothèque nationale, appena intaccata dalle distorsioni delle terminazioni in alto e dall'enfasi comunicativa dell'accesso.

Due ulteriori aspetti emergono dall'analisi attenta della Bibliothèque nationale di Perrault, aspetti che divengono riflessioni progettuali nel testo *La seconda natura dell'architettura*, scritto dallo stesso architetto come momento di "coagulazione" teorica del fare. Il primo è il ruolo attivo dell'"assenza" come condizione necessaria per innescare la tensione alla ricerca, a partire da una realtà che si rifiuta di definirsi attraverso forme materiali precostituite, riallacciandosi al processo di autocostruzione del mondo, come atto critico e individuale tipico della cultura della Neo-avanguardia europea, e in particolar modo francese. Lo stesso Perrault infatti afferma: "Non è l'oggetto (unico, emblematico) che definisce la comprensione dell'architettura. Quello che definisce un orizzonte sensibile, l'aspetto fenomenico dell'avvicinarsi all'edificio, è nell'effetto di assenza. La questione della visibilità dei libri, le partizioni, le differenti organizzazioni, non corrispondono più a una distribuzione spaziale conforme a un programma contenuto in una volumetria arbitraria, l'arbitraria unità di un edificio che dovrebbe essere la rappresentazione della sua funzione. Quello che caratterizza la Bibliothèque nationale è che non ci sono muri che aiutino a definire la sua identità. Qualcosa affine all'esperienza vissuta deve dare forma a questo edificio, l'unità di una comprensione che privilegia la scoperta individuale, l'esperienza personale. Per un programma misurato sull'apprendimento, sulla conoscenza, questo è una sorta di omaggio che, negando la rappresentazione accademica della verità, enfatizza una concezione dell'apprendimento come scoperta". Il secondo aspetto, evoluzione e conseguenza del primo, è la capacità di questa architettura di divenire metafora della trasfigurazione mentale insita in ogni percorso conoscitivo, trasfigurazione materializzata nella successiva e costante metamorfosi di spazi segreti, che alludono a specifiche situazioni spaziali e funzionali, la cui aspettativa è volontariamente contraddetta. La Bibliothèque nationale de France per stessa ammissione di Dominique Perrault "non è quello che si vede, e quando ne facciamo esperienza, appare differente, evoca un'idea di scoperta che è quello che dovrebbe essere una biblioteca. Non usciamo da una biblioteca nella stessa maniera in cui siamo entrati; non usciamo da una biblioteca senza essere stati toccati. E nemmeno usciamo da questo edificio, senza essere stati toccati".

luca porqueddu

tracce contemporanee

Guido, i' vorrei che tu Carlo ed io…

Guido Canella, Carlo Aymonino, Aldo Rossi
alla A.A.M. Architettura Arte Moderna di Roma

Sono rare le occasioni in cui le vicende personali conquistano di diritto il rango di storia collettiva. E ancor più rara è la possibilità che questo avvenga senza riduzioni semplicistiche, necessarie sì alla determinazione di categorie chiare e sintetiche, ma che, inevitabilmente, cancellano tutto un mondo fatto di specifiche identità avvalorate da altrettante contraddizioni. Spesso, infatti, la costituzione di sistemi di "coerenze ideali" riduce l'irripetibile complessità degli eventi a discapito di quelle parentesi solo apparentemente subordinate. Così la storia, allontanata dalla realtà, diviene immagine di una verità non ricercata; un programmato insieme di fatti destinato a chi, accontentandosi della superficialità dei fenomeni, non sente la necessità di indagare più a fondo la fitta rete delle relazioni private.
Guido, i' vorrei che tu Carlo ed io…, presentata alla A.A.M. Architettura Arte Moderna, mette in crisi proprio questa visione della storia come riduzione della molteplicità degli eventi a sintesi convergente. In continuità con le numerose iniziative curate da Francesco Moschini attorno alle figure di Aldo Rossi, Guido Canella e Carlo Aymonino nel corso di più di trenta anni, questa mostra, attualmente itinerante in varie Facoltà di Architettura italiane, non racconta i fatti dall'esterno, ma fa sì che l'unica voce a parlare sia quella delle tracce stesse della storia. Proprio per questo, il discorso espositivo prende forma dall'affastellamento dei dati materiali, dall'insieme delle testimonianze tangibili lasciate dai tre architetti quale pegno di fiducia nei confronti del tempo. Puro frutto e al tempo stesso causa degli eventi, esse affermano la rinnovata coincidenza tra processo di ricostruzione della storia e quello della sua stessa formazione, per cui ogni momento, ogni relazione, ogni "prodotto" è, nella sua criticità e ambivalenza, unico e irripetibile. Parafrasare un celebre sonetto dantesco per dare il titolo alla mostra non è dunque un atto casuale, sembra piuttosto un espediente che il curatore Francesco Moschini utilizza con lo scopo di evidenziare l'insostituibilità del "particolare" come esigenza etica e culturale. Punto comune alla storia e alla poesia (la prima legata all'irriproducibilità della specifica testimonianza per la costituzione del trascorso reale, e la seconda all'imprescindibile valenza formale, semantica e visiva della parola come strumento per porre una decisiva distanza dalla prosa), il particolare riscatta metaforicamente il valore della vicenda privata (quella di Guido, Lapo e Dante, come quella di Canella, Aymonino e Rossi) su quella pubblica, e ribadisce il rapporto di necessità, spesso celato, che lega la seconda alla prima attraverso sottili vincoli di dipendenza. In tre sale monografiche poste in successione trovano dunque spazio il pensiero e l'impegno culturale di una generazione di architetti intellettuali che forma la propria identità a partire dal rinnovato rapporto tra teoria e progetto, tra finalità e azione, tra didattica e professione, in virtù di una profonda comunione di intenti. Per questo, affiancate alla ricca collezione di disegni autografi, le pubblicazioni complete dei singoli autori ripercorrono l'evoluzione tematica e problematica del loro lavoro negli anni. Libri, saggi, riviste, opere monografiche (tratte dal fondo Francesco Moschini, struttura del D.A.U. - Dipartimento di Architettura e Urbanistica del Politecnico di Bari), a contatto con numerosi disegni, confermano proprio la voluta indissolubilità tra struttura del pensiero e sintassi del progetto; secondariamente mettono in evidenza quelle tematiche specifiche, come il rapporto tra architettura e città o tra tipologia edilizia e forma urbana, che a partire dalla metà degli anni Sessanta coinvolgono gran parte della cultura architettonica italiana. In questo modo l'esposizione tira le fila di un percorso scalare, che nel passaggio dal particolare al generale non subisce generalizzazioni o perdite di contenuti, e che pur riconoscendo l'interesse su tematiche comuni, mantiene ben distinte le singole personalità degli architetti in virtù di reali e necessarie differenze. Primo di tre ambiti monografici, quello dedicato a Guido Canella indaga la specifica ricerca dell'architetto a partire da una ricca collezione di scritti e disegni autografi. Dal progetto per il Municipio di Segrate, datato 1962, a quello per i nuovi uffici municipali dell'area dell'ex gasometro di Bari, del 1998, la sua opera ricerca una nuova forma di contatto tra architettura e città, che trova fertile terreno di indagine nella progettazione dell'edificio pubblico come elemento strategico dello sviluppo urbano. Al centro direzionale, o comunque alla grande infrastruttura territoriale, viene affidato il compito di determinare il nuovo significato formale e funzionale della città, fatta di accostamenti e concatenazioni di parti molteplici e spesso stridenti. La disarmonia del linguaggio dell'architettura, esaltata dalla rappresentazione nel disegno, non è altro, per Canella, che la manifestazione coerente di una difficoltà concreta: conciliare all'interno della progettazione architettonica la complessità e gli im-

previsti alla base del fenomeno urbano. Strani organismi, tra il biologico e il robotico, le sue architetture, disegnate o costruite, colonizzano la città con una carica aggressiva analoga a quella che il processo insediativo riversa sul territorio e sul preesistente. Si stabiliscono così nuove dinamiche di concentrazione e di sedimentazione che mirano a un duplice obiettivo solo in parte contraddittorio: semplificare i problemi funzionali della città, e aumentare la complessità della sua immagine architettonica. In questo modo alla gestione degli spazi e delle percorrenze si unisce la volontà di inserire nel progetto architettonico quel grado di resistenza che è alla base della genesi urbana, a rappresentare un'azione mimetica tutta rivolta all'incremento dei significati. Se, per Guido Canella, il legame tra architettura e città trova senso nella simultaneità spaziale delle funzioni sociali, nella sala dedicata a Carlo Aymonino questa connessione avviene attraverso la compresenza temporale dei materiali provenienti dalla storia. L'idea di una storia fatta di tracce e frammenti, da ricomporre e rileggere attraverso la dimensione del ricordo, conferisce al palinsesto urbano nuovi contenuti architettonici e semantici. In parte affini a quelli precedenti, ma notevolmente arricchiti dall'atto del comporre, i significati emanati dai lacerti della civiltà divengono la base generativa di numerosi progetti romani degli anni Ottanta. Esposta nella seconda sala la serie di disegni elaborati per il progetto del Colosso altro non è che la dimostrazione della possibilità di ri-significare il centro storico proprio a partire dal frammento della storia. Al frammento, infatti, è concessa la possibilità di costituire inattesi sistemi di relazioni, sia tra reperto e architettura, sia soprattutto tra l'architettura come *parte* e la città come accumulazione di tracce parziali e differenti. Il Colosseo, l'Arco di Costantino, il Tempio di Venere e l'ormai scomparsa statua di Nerone conquistano vecchi e nuovi sistemi di significati dall'unione di spazio, tempo e narrazione. La materia della storia, non più vista come oggetto di contemplazione archeologica, si trasforma in materiale perennemente manipolabile, i cui significati, depotenziati dagli eventi, trovano espressione nel passaggio dal frammento al monumento. È una visione evolutiva quella alla base del pensiero di Carlo Aymonino; una prospettiva mutevole e ibrida in necessaria tensione rispetto alla sospensione segnica di Aldo Rossi. A porre una decisiva distanza dal contingente, nell'ambiente riservato all'opera dell'architetto milanese, tutte le tematiche precedentemente affrontate sembrano rilette a seguito di un'accurata distillazione che filtra la storia e i suoi contenuti. I disegni di architettura, i testi, le foto di Gabriele Basilico, ricostituiscono un mondo che non trova più senso nell'accumulazione e ricomposizione dei frammenti; al contrario, centro della ricerca è il processo epurativo della forma capace di porre fine al suo incessante mutare. La geometria platonica, realtà ideale incontaminata e immutabile, sostituisce qui l'interesse per l'alterazione e la ricomposizione del materiale prodotto dalla storia. Sempre fedele a questo statuto, la forma geometrica astratta materializza un segno il cui significato è indipendente da implicazioni funzionali, e, al tempo stesso, risulta capace di distinguersi dalla provvisorietà simbolica e temporale che caratterizza la maggior parte dei fenomeni urbani. Da qui si istaura il rapporto tra teoria e progetto, sottolineato dal confronto diretto dei disegni e dei testi. La successione di progetti, posti a stretto contatto con pubblicazioni come *L'Architettura della Città*, identificano un'analoga visione della problematica urbana in cui la strutturazione della *città per parti,* la distinzione tra *monumento* e *aree residenza*, il concetto di *permanenza della forma* divengono nuove chiavi di lettura/scrittura della pratica e della teoria architettonica.

Costante nelle diverse sezioni, l'identità *teoria – progetto* raccorda le tematiche e i nodi problematici comuni ai tre architetti, e rileva, nel rispetto delle specifiche differenze, una forte analogia di intenti e di strumenti. Lo stretto rapporto tra architettura e città, l'autonomia teorica del progetto, la profonda coincidenza del disegno con la forma del pensiero architettonico, acutamente rilevata da Franco Purini, sono tutti temi che interessano tanto l'elaborazione di un progetto come quello per il Municipio di Segrate di Guido Canella quanto quello per Il Gallaratese di Milano. Ponendosi come ulteriore tassello di un percorso attorno alle figure di Aldo Rossi e di Carlo Aymonino, (percorso aperto da Francesco Moschini nel 1979 con la mostra *Aldo Rossi "progetti e disegni"*, proseguito con *Scena e progetto* nel 1980, fino a *L'azzurro del cielo. Omaggio ad Aldo Rossi* del 2009) e come momento di riflessione sull'opera di Guido Canella, l'esposizione, coordinata da Valentina Ricciuti e Gabriel Vaduva, struttura temi comuni ai tre architetti senza declassare il valore fondamentale della differenza, senza

In alto e al centro
Sala dedicata a Guida Canella
(courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna Roma, foto G. Ortenzi).

In basso
Sala dedicata a Carlo Aymonino,
(courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna Roma, foto G. Ortenzi).

restringere gli eventi a forme stereotipate e riduttive. A partire dall'insieme delle relazioni personali ricerca un modello più profondo di conoscenza fondato sulla continua contrattazione dei binomi particolare-generale e privato-pubblico. Da questa ridiscussione sugli eventi e sulla storia, alla A.A.M. Architettura Arte Moderna, prende inizio un dialogo immaginario, il dialogo incrociato di tre architetti che, senza altre parole se non quelle rappresentate da vivide tracce, costruiscono nel loro presente i significati della città passata e futura.

In alto

Sala dedicata a Carlo Aymonino,
(courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna Roma, foto G. Ortenzi).

In basso

Sala dedicata a Aldo Rossi,
(courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna Roma, foto G. Ortenzi).

lorenzo pietropaolo

la città *per parti.* aldo rossi e il progetto urbano

note a margine delle mostre
per aldo rossi. dieci anni dopo,
roma, accademia di san luca
l'azzurro del cielo. omaggio ad aldo rossi,
milano, politecnico bovisa,
a cura di francesco moschini

Le radici e i significati della ricerca progettuale di Aldo Rossi sono al centro del recente progetto culturale promosso dalla A.A.M. Architettura Arte Moderna, che, curato da Francesco Moschini, ha preso forma in due mostre dedicate all'architetto milanese, allestite a un anno di distanza rispettivamente a Roma, presso l'Accademia di San Luca, e a Milano, presso lo Spazio mostre del Politecnico di Milano al campus di Bovisa, e attualmente itineranti in varie sedi universitarie italiane.
La mostra romana, dal titolo *Per Aldo Rossi. Dieci anni dopo*, ideata e promossa dal Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca, Guido Canella, con Carlo Aymonino e Paolo Portoghesi, ha proposto un'attenta e partecipata riflessione corale sull'opera di Aldo Rossi a dieci anni dalla sua scomparsa.
All'accorta selezione di disegni e modelli di opere e progetti dal 1964 al 1997 (provenienti dall'archivio personale dell'architetto milanese, ora parte integrante delle collezioni PARC - MAXXI) si aggiungono riflessioni e testimonianze che, sulle sue opere, sui suoi progetti, sulla sua complessa personalità, esprimono per l'occasione architetti, artisti e storici, intellettuali e amici di tutto il mondo che a vario titolo hanno incrociato con lui brevi o lunghi – comunque intensi – percorsi.
L'esposizione, allestita dagli architetti Roberto Ianigro e Valentina Ricciuti (Medir_architetti), mostra in retrospettiva l'intero percorso dell'autore, ben oltre lo scintillio del successo internazionale che ha a lungo accompagnato Rossi in vita, specie a partire dagli anni Ottanta: esaltando l'iconicità della poetica rossiana, evidente nei numerosi disegni autografi esposti, ne restituisce senza retorica il riverbero che essa ha prodotto nella cultura architettonica contemporanea.
Il canto e il controcanto che la mostra ha istituito tra le opere esposte da una parte – sei modelli lignei (tra cui quelli del Teatro Carlo Felice di Genova, del progetto per il Deutsches Historisches Museum di Berlino e del complesso alberghiero a Fukuoka in Giappone) e cinquanta tra disegni, tempere e acquarelli – e le testimonianze dall'altra, è ben restituito dal catalogo, edito da Gangemi.
In forma di portfolio, esso intreccia la riproduzione di diciannove schizzi *dell'autore* con altrettante riflessioni e memorie *sull'autore*, corredate da un saggio critico di Francesco Moschini che enuclea le radici del procedimento compositivo analogico di Rossi, evidenziando il carattere resistente e inattuale, antimoderno e antigrazioso, del suo procedere per simboli, per parti e per frammenti relittuali alla costruzione di un sistema architettonico e urbano di volta in volta definito in sé e autosufficiente.
La mostra milanese, intitolata *L'azzurro del cielo. Omaggio ad Aldo Rossi* dal motto scelto da Rossi stesso nel 1971 per il progetto di concorso per il Cimitero di Modena, è stata invece allestita in quel Politecnico dove Rossi ha iniziato il suo insegnamento. Questo secondo atto del progetto curatoriale moschiniano ha inteso mettere in luce l'identità lombarda dell'autore, ritrovando in particolare nei suoi legami con la storia e la cultura architettonica milanese le radici di un'antica e autentica vocazione internazionale del suo lavoro. Attraverso i materiali autografi selezionati dalle Collezioni PARC - MAXXI, l'esposizione ha consentito il confronto in un unico ambiente di importanti progetti per il Nord Italia (tra i quali il Cimitero di San Cataldo a Modena del 1971-1976, il Teatro del Mondo per la Biennale di Venezia del 1979, il Palazzo dei Congressi di Milano del 1982-1989, la Scuola di Fagnano Olona a Varese del 1972, l'Unità d'abitazione al quartiere Gallaratese del 1969-1972, l'Aeroporto internazionale di Linate del 1991-1992) con piccole architetture museali (Vassivière e Maastricht del 1990) o con i progetti pensati per diverse occasioni internazionali (dall'unità residenziale a Setúbal in Portogallo alla Torre di Buenos Aires del 1984, dal Campus di Miami del 1986 alle Case unifamiliari in Pennsylvania del 1988, dal Complesso Residenziale e di Uffici di Schlachthuis all'Aia del 1988 ai progetti per la Walt Disney di Parigi del 1988 e di Orlando del 1991), e in particolare con i progetti e le realizzazioni di Rossi in Germania (tra cui il Concorso per la Leipzigerplatz del 1990, il complesso residenziale in Schützenstrasse del 1992 e il Deutsches Historisches Museum del 1988-1989).
A raccogliere e approfondire le intuizioni della proposta curatoriale ha contribuito in questa occasione il seminario svoltosi a Milano-Bovisa, con la partecipazione tra gli altri dello stesso Francesco Moschini, di Daniele Vitale, Guido Canella, Antonio Monestiroli, Luciano Semerani, Jesé Charters, Fabio Reinhart, Salvador Tarragò.
L'identità lombarda di Rossi che traspare dalla mostra è ben lontana da una rivendicazione di appartenenza localistica: è il portato allo stesso tempo

razionale e sentimentale di una cultura materiale e operosa che ha segnato il paesaggio dei laghi pedemontani, la pianura irrigua o la costruzione delle città come dei sacri monti borromaici; di un'etica dell'assenza anziché dell'apparenza che si manifesta nel decoro urbano definettiano che mai ostenta; di un'appartenenza intima e malinconica ai luoghi domestici che porta con sé la spinta a vivere le geografie dell'altrove per scomparirvi.
È lo stesso Rossi a raccontare il suo sentire dell'operosità lombarda quando ricorda che "il professor Sabbioni [...] mi sconsigliava di andare avanti a voler fare l'architetto: diceva che i miei disegni sembravano quelli di un muratore o di un costruttore di campagna, capace di gettare una pietra per indicare il punto approssimativo in cui andava collocata una finestra. Il commento fece ridere i miei compagni, ma riempì me di gioia [...]"[1].
O ancora, a disvelare la tensione dell'essere contemporaneamente "qui e in nessun luogo", quando scrive: "Credo che nella mia formazione abbiano molta importanza i viaggi. Ancora oggi passeggiare per una città straniera è una delle maggiori fonti di piacere per l'interesse che ho per le cose e nello stesso tempo nel sentirmi staccato dalle cose. Anche in luoghi lontani mi sono sempre confuso tra la gente: spesso nei luoghi più diversi la gente mi chiede indicazioni sulle strade o altro. In un certo senso mi piacerebbe essere invisibile"[2].
Si tratta dunque di una identità quale fonte biografica e culturale di cui si nutre l'artista e che emerge con forza tra le opere in mostra, per esempio nell'architettura della scuola elementare di Fagnano Olona, con la sua corte introversa, con la sua memoria di piante centrali bramantesche e filaretiane e di opifici industriali ottocenteschi.

Dal progetto curatoriale nel suo complesso emergono con forza numerosi altri elementi che connotano la figura di Rossi e che contribuiscono a restituire con chiarezza la coerenza e la continuità di pensiero e di linguaggio che attraversa il suo intero percorso professionale e di ricerca: la riconoscibile autorialità del tratto e del disegno; l'ossessione per gli oggetti e l'iconicità archetipica degli elementi figurativi (in sintesi il cosiddetto "elementarismo" rossiano, di cui Guido Canella nel suo contributo alla mostra romana rintraccia il senso più intimo, quando afferma: "Sono convinto che l'architettura non ammetta nichilismo, caricatura, ironia [...]. Semmai può spingersi all'acido dell'ideologia, all'estremismo del dissenso, all'astanza della neutralità, perfino al visionario tragicomico [...]; ma talora anche al candore dell'affabulazione, quando scende i gradini delle stagioni e delle età per ritrovare nell'infanzia l'origine della storia, come si può trovare, credo, nel giovane Aldo, e forse in tutta la sua opera"[3]; la sistematicità della ricerca e della costruzione teorica connotata da un profondo interesse per lo spazio urbano e le sue forme; la capacità tutta compositiva di percorrere in ciascun luogo il sottile confine dimensionale, spaziale e temporale, sospeso tra architettura e città.
Se l'avvicinarsi all'universo rossiano implica anche – e forse più che per altri autori – la necessità di rimuovere la pellicola uniformante che la fama internazionale e mediatica ha steso sulla sua figura (Rossi è diventato, a un certo punto del suo percorso progettuale, forse il primo di una riconosciuta cerchia mondiale di architetti-icona, chiamato anche a *griffare* oggetti di design e di uso quotidiano), il progetto curatoriale della A.A.M. Architettura Arte Moderna ha il merito di riproporre al dibattito odierno i temi rossiani dell'architettura e del progetto urbano non tanto in una pretesa prospettiva di ultimativo giudizio storico (appaiono troppo pochi dieci anni dalla sua scomparsa per determinare la necessaria distanza critica in questo senso), quanto come raccolta di materiale *vivo*, utile per l'interpretazione operativa dei temi presenti dell'architettura della città contemporanea.
Rossi ne emerge ancora una volta come uno degli architetti italiani che per primi si sono incamminati oltre l'*elaborazione del disinganno* prodotta dalla ricerca propria della cultura architettonica italiana a partire dagli anni Sessanta, cui egli stesso aveva fortemente contribuito. Si tratta della ricerca di una dimensione teorica del progetto che – rileggendo la tradizione razionalista europea alla luce dell'introduzione di nuove antitesi tra "moderno e tradizione, tra forma e archetipo, tra tecnica e *poiesis*"[4] – si configura come momento conclusivo delle esperienze del Movimento Moderno riconosciute come ormai compiute, aprendo così una profonda crisi dell'*effettualità* del fare progettuale.
La mostra milanese poi, rintracciando con evidenza la ragione lombarda del suo comporre, riconosce nella capacità tutta rossiana di *inventare* i luoghi la complessità di un'architettura allo stesso tempo distante da effimeri internazionalismi come da accomodanti mimetismi con i contesti.

Il "caso" Aldo Rossi di cui parla Manfredo Tafuri[5] è dunque l'originale percorso di un architetto capace di reintrodurre figure e temi primari, già cari a Boullée e Loos, e rimossi dal neorealismo del secondo dopoguerra, come di concepire architetture che rifuggono il frastuono mondano della città, ma che, esiliate dal luogo urbano, manifestano al contempo, nel loro laconico e sacrale silenzio, la volontà di radicarsi nella città come *locus* della memoria autobiografica e collettiva. "Il triangolo, il cubo, il cono: ossessive, queste figure scarnificate ricompaiono, sempre e di nuovo, nei progetti rossiani; ma non finalizzate a una astratta ricerca elementarista, bensì per accerchiare, con giri sempre più stretti, la scaturigine della forma"[6].
Il disegno – di cui coerentemente ambedue le mostre riconoscono ed esaltano il valore poetico – assume in Rossi la connotazione di luogo *altro* e sospeso, in cui la prefigurazione dell'architettura si manifesta come procedimento artistico originario, e non solamente come lascito nostalgico delle *mancate verità* indicate da Walter Benjamin.
La riflessione progettante delle visioni architettoniche rossiane della città – un cortocircuito mai meccanico, e anzi spesso emozionale, tra spazio, tempo e memoria – è testimoniata in particolare nella mostra romana dal progetto utopico della "Città analoga" del 1976, esposto alla Biennale di Venezia, e dalla ricostruzione delle Terme Antoniniane presentata nel 1978 alla mostra "Roma interrotta".
Se l'analogia è per Rossi un procedimento progettuale dove gli elementi sono prefissati e formalmente definiti, ma in cui il significato che scaturisce al termine dell'operazione compositiva è il distillato autentico e imprevisto della ricerca, la "Città analoga", nella sua rappresentazione antiprospettica e frammentata, è l'icona non di una città ideale, ma di una possibile stratigrafia della memoria che precisa uno specifico immaginario dell'autore.
Il disegno come spazio della prefigurazione è per Rossi il luogo della mediazione tra una sorta di *cabinet* di immagini (oggetti, edifici, parti di città, ma anche quadri, libri, film) e il progetto.
Il disegno è però anche rappresentazione della mente dell'architetto, attraverso cui le immagini si organizzano, si relazionano e, interagendo, si modificano: si delinea così un meccanismo di invenzione come imitazione, attraverso cui l'autore, più che inventare, ricorda. Anche il rapporto con il contesto, come rappresentato emblematicamente nella mostra romana dal progetto per "Roma interrotta", non è mai diretto e mimetico, ma è invece risultante di una scelta intima e istintiva, benché profondamente supportata da ponderate ragioni conoscitive e analitiche.
Il disegno non è quindi un complemento al progetto né un asettico strumento di rappresentazione della realtà, bensì esso definisce per Rossi una realtà parallela, in cui trova rappresentazione la consapevolezza della rottura dell'ordine naturale dell'architettura e del dramma tutto contemporaneo del tentativo di riconquistarlo.
Lo spazio del disegno è, come molti spazi urbani di Rossi, uno spazio teatrale, una macchina scenografica in cui si succedono innumerevoli ripetizioni dello stesso spettacolo, ogni volta suscettibile di variazioni e aperto all'irrompere dell'imprevisto e dell'eccezione. La valenza urbana delle architetture di Rossi sembra manifestarsi allo stesso modo, attraverso la capacità di individuare e definire, mediante una oculata regia compositiva, di volta in volta e al contempo, il tema, la scena e gli attori del dramma spaziale.
Si tratta di un fare progettuale che procede per addizione di semplici pezzi, che nell'articolazione del dramma e del suo *avere luogo* non sono più semplicemente se stessi.
È ciò che accade nel tema osteologico del cimitero di San Cataldo a Modena (1971-1978), in cui la città dei morti è rappresentata nella sua analogia disegnata come un gioco dell'oca.
O ancora in altri organismi architettonici in forma di città memori degli spazi metafisici di Sironi, come il Municipio di Borgoricco, realizzato in un quadrante della centuriazione padovana e a sua volta intriso della memoria contadina e della costruzione cinquecentesca e neoclassica della campagna veneta.
È il caso dello straordinario "oggetto a reazione poetica" che riassume come un manifesto costruito l'universo architettonico rossiano: il Teatro del Mondo, disegnato nel 1979 e ormeggiato in relazione con la Punta della Dogana a Venezia, in occasione della Biennale del 1980, entra in risonanza con la città lagunare e in particolare con la scena del bacino marciano, generando di volta in volta variazioni di senso nella scena stessa mediante il suo errare sulla zattera galleggiante di supporto.

È il caso ancora del lungo edificio-stoà che Rossi realizza al Gallaratese a Milano (1969-1970): esso rappresenta il punto di svolta che porta l'architetto intellettuale de *L'architettura della città* a misurarsi con la costruzione del progetto urbano, sperimentando qui gran parte dei temi che ne segneranno l'intera opera. Lo testimonia Carlo Aymonino nel suo contributo alla mostra romana: "Aldo confermò, rafforzandola, la sua poetica; anzi il Gallaratese fu il salto di scala che gli permise di misurarsi con temi urbani che diventarono la sua passione. È stata sicuramente una occasione irripetibile"[7].
La complessità della città, che questa parte non può che mimare dalla sua posizione periferica, è generata proprio dalla *spaziomachia* che l'edificio di Rossi instaura con l'accumulazione di masse composte per avanzamenti, arretramenti e svuotamenti delle architetture aymoniniane. A questa scena il *pezzo* rossiano si contrappone con la calma e scandita ripetizione razionale degli elementi costitutivi il lungo portico, incrinata da appropriati accorgimenti scenografici, quali l'introduzione delle colonne a ordine gigante e il raddoppio ritmico dei setti, di cui soltanto la metà è portante.
Il vasto riconoscimento internazionale dell'opera di Rossi a partire dagli anni Ottanta apre poi all'autore nuove prospettive che ne arricchiscono e in parte mutano il lessico. Le opere che Rossi realizza nei "nuovi mondi" – e ampiamente documentate nella mostra milanese – appaiono in prima apparenza spaesate, incapaci di dichiarare le proprie ragioni e fortemente a-contestuali.
È tuttavia proprio Rossi ad avvertirci che "il demone dell'analogia" è ancora all'opera e che "solo un lettore distratto può ignorare le sottili relazioni che legano l'opera d'arte alla vita che circonda l'artista, e al mondo fisico che circonda l'opera stessa"[8].

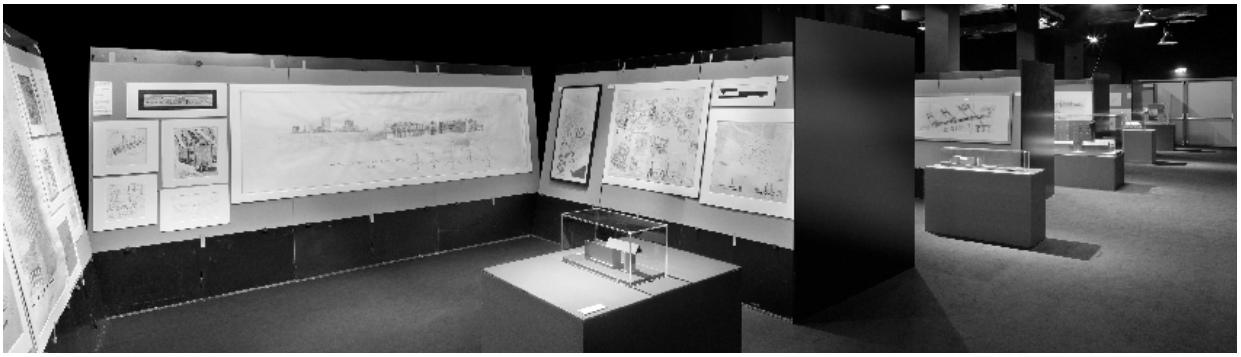
Il loggiato cieco e i vicoli interni di Fukuoka (1987); il quartetto di fari costieri "atterrati" a Galveston (1987-1990); il tema della piazza del complesso degli uffici per la Disney Development Company a Orlando (1991), sospeso tra il riferimento agli spazi centrali delle città di fondazione americane e il campo dei miracoli pisano: tutte queste architetture sembrano aver perso parte della tensione propria delle opere di Rossi verso la generazione di fatti urbani, eppure esse accentuano il carattere di finzione scenica della sua architettura senza mai cadere nell'effimero post-moderno, ma richiudendosi in un ancora più serrato e autosufficiente dialogo con il linguaggio autogenerato dell'autore.
L'architettura di Rossi sembra dunque isolarsi nella sua logica compositiva come se l'intorno contestuale non esistesse, eppure nel contempo impreziosendosi in un rapporto di reciproco riconoscimento. Ripercorrendo le opere selezionate per le due mostre, non appare dunque casuale che la ricerca rossiana dell'architettura come manufatto concreto sul quale la città si struttura, come fatto urbano che comprende il processo stesso di generazione della città, attivandone la specifica dialettica tra permanenza e trasformazione, abbia trovato un culmine espressivo nei suoi progetti berlinesi.
Berlino, infatti, sul finire del XX secolo si configura come la *città per parti* per eccellenza. Come descritta da Rossi nella sua relazione al progetto per Potsdamerplatz e Leipzigerplatz del 1990, Berlino è nella sua costituzione per frammenti che convivono giustapposti, e che sono spesso il residuo di disegni unitari naufragati, una città rossiana per antonomasia.
"Berlino è una città singolare [...] tanto singolare che è stata divisa da un muro senza che questo apparisse particolarmente strano; forse nessuna città al mondo avrebbe potuto assimilare il "muro" alla propria storia. Bisogna risalire alle mitiche città orientali [...] perché appunto come elemento mitico noi vedevamo e ricorderemo il "muro". E per questo la bellezza di Berlino è così singolare: perché è intimamente legata al suo destino. [...] E la città? Che sia chiusa da un muro o attraversata da un muro essa si ricompone nelle sue parti; *Entwürfe und Denkmäler*; progetti e monumenti [...] perché non vi è un solo progetto e un solo monumento; solo la ricerca che tende a interpretare il destino della città"[9].
Le architetture degli edifici di abitazione nella Südliche Friedrichstadt realizzati nel 1981 per l'IBA registrano magistralmente questa affinità elettiva: in essi Rossi reinterpreta il tema del blocco e degli Höfe, ricomponendo la facciata continua lungo la strada come elemento primario della città compatta, costruita per viali e portici, e declinando il tema della permeabilità tra esterno e interno attraverso l'uso di aperture e spacchi.
L'edificio residenziale e a uffici in Schützenstrasse a Berlino (1992) assume poi i tratti di un vero e proprio manifesto costruito del carattere al con-

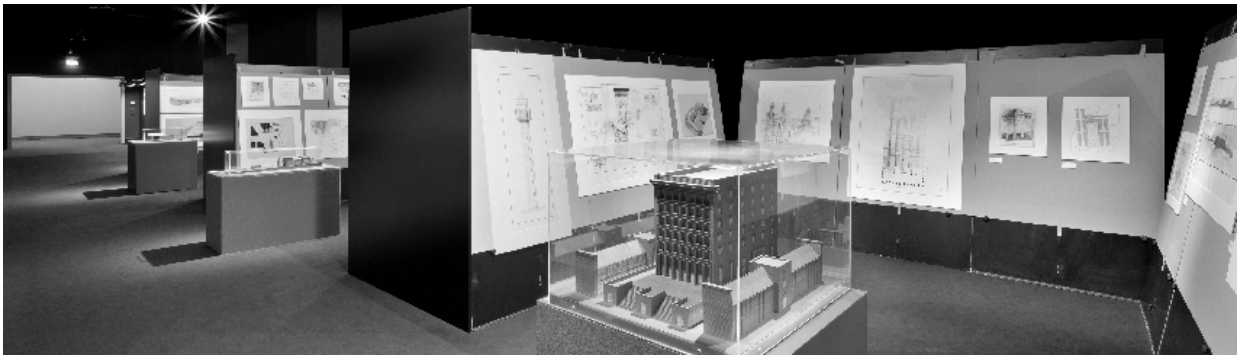
tempo molteplice e unitario che ha la città per Rossi: l'isolato è declinato infatti come una sorta di abaco di tipologie edilizie di epoche diverse, una parata di facciate, di elementi architettonici e di variazioni cromatiche che restituisce, in una dichiarata e ricercata caricaturalità scenica, la stratificazione urbana, concepita come variazione e ripetizione infinite di forme architettoniche.
L'intera opera rossiana, se da un lato sembra infatti testimoniare il primato della forma – con il suo portato emozionale e figurativo – sulla funzione, in quanto capace di conferire al fatto urbano valori e significati specifici, dall'altro afferma la forma stessa come irriducibile a semplice revival pre-moderno o a puro gesto: la forma dell'architettura è frutto di una sorta di stato di *razionalismo esaltato* che cerca costantemente la *ragione da dare alle forme*.
"Credo che il tecnico e/o l'artista debba offrire delle alternative allo sviluppo della città per fare in modo che queste alternative siano discusse, capite, e quindi accettate o respinte dalla gente che vive la città. È finita l'epoca dei modelli urbani e insieme ad essi è finita anche l'epoca delle tecniche urbane, dell'autodescrizione, della funzione spacciata per soluzione"[10].
Ora che l'architettura ha trovato un posto nell'ottimismo precario del linguaggio globale delle forme dominato dai nuovi media e dalla gestualità comunicativa, proponendosi come veste accattivante delle dinamiche di repentina trasformazione economica della città e delle sue parti, la solitudine rossiana appare al contempo un *memento* e un limite difficile da proporsi nella sua inattualità, tanto più alla luce della sua irripetibile dimensione biografica e autoriale.

D'altra parte, il luccichìo di trasparenze spesso *iper-tech* di molti *landmark* architettonici contemporanei sembra segnare il passaggio da un'architettura della città a un sempre più spinto *design* urbano, tanto nuovo quanto spesso condannato dalla stessa esigenza di novità a un repentino decadimento, e per questo alla ricerca di legittimazioni cognitive e speculative a posteriori.
Cadute definitivamente le illusioni di un disegno generale e unitario della città, di cui rimangono solo frammenti dovuti alla cattiva amministrazione o a una costruzione speculativa e affaristica, appare sempre più necessario che l'architettura ritrovi la sua capacità di informare *caso per caso* lo spazio urbano, specie intervenendo in quelle parti di città che mostrano caratteri storici e morfologici propri, ma che per vari motivi sono rimaste avulse dalla città (i vuoti e le residualità urbane, le marginalità centrali o periferiche), come Rossi riesce a delineare nel suo progetto per la zona di Fiera-Catena a Mantova (1982).
Spesso queste parti costituiscono riserve preziose per una coerente crescita urbana, intesa non più come sviluppo estensivo, anacronistico rispetto all'attuale crisi dei modelli socio-economici che l'hanno sostenuta in questi termini nel recente passato, ma come riappropriazione di forme e di significati, che necessita di un *improbus labor*, lontano per sua stessa definizione dalla gestualità orecchiabile di molta produzione architettonica attuale.
La tradizione architettonica italiana contemporanea, che trova in Aldo Rossi una tra le espressioni più convincenti, in questa prospettiva può tornare a contribuire originalmente al dibattito architettonico internazionale, a patto che sappia riproporsi la questione dell'autonomia disciplinare dell'architettura e del contributo determinante che essa può fornire alla significazione della struttura spaziale della città *parte per parte*.
A dieci anni dalla scomparsa di Aldo Rossi, il progetto espositivo "in due atti" proposto dalla A.A.M. Architettura Arte Moderna e curato da Francesco Moschini comprova e riannoda questi fili, guardando *dentro*, e non *between* o *beyond*, l'architettura.

Note

[1] A. Rossi, riportato in *Tesi di laurea per un centro culturale e per un teatro a Milano*, in *Aldo Rossi. Tutte le opere*, a cura di A. Ferlenga, Electa, Milano 1999, p. 28.
[2] A. Rossi, *Note autobiografiche sulla formazione ecc.*, dicembre 1971, *ivi*, p. 24.
[3] G. Canella, *Il candore dell'affabulazione*, in *Per Aldo Rossi. Dieci anni dopo*, a cura di F. Moschini, Gangemi, Roma 2008.
[4] F. Moschini, *Il gioco delle parti*, in *Per Aldo Rossi. Dieci anni dopo*, cit.
[5] M. Tafuri, *Il "caso" Aldo Rossi*, in *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp. 166-171.
[6] *Ivi*, p. 168.
[7] C. Aymonino, *L'esperienza del Gallaratese*, in *Per Aldo Rossi. Dieci anni dopo*, cit.
[8] A. Rossi, *Complesso alberghiero e ristorante "il Palazzo" a Fukuoka*, in *Aldo Rossi. Tutte le opere*, cit., p. 175.
[9] A. Rossi, *Progetto per Potsdamerplatz e Leipzigerplatz 1990*, *ivi*, p. 262.
[10] A. Rossi, *La città analoga*, in *Aldo Rossi. Tutte le opere*, cit., p. 72.





Nella pagina precedente
Aldo Rossi, Politecnico di Milano
(courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna
Roma, foto S. Tupuntoli).

In questa pagina
Aldo Rossi, Accademia Nazionale
di San Luca, Roma
(courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna
Roma, foto S. Tupuntoli).

tema: **assenza**

margherita petranzan, assenze presenti

francesco moschini, dominique perrault tra "primato" dell' immagine e "assenza" dell' architettura

francesco taormina, l' assenza e l' equibrio impossibile del divenire. note sull' architettura di dominique perrault

davide ruzzon, biblioteca nazionale di francia: l' esperienza del conoscere e la realtà

arslane benamar, bibliotheque nationale de france francois mitterand. sinestesia

marco borsotti, assenza di definizione di limite. verso un' architettura inclusa ed interna

francesco lazzarini, umberto rizzato, aldo peressa, cappella fanti, fino mornasco

massimo donà, assenza

alberto giordani, l' assenza dell' altrove

romano gasparotti, profeti dell' assenza

brunetto de batté, paesaggio continuo

giovanna santinolli, silenzi

marco biraghi, europa/america vs rest of the world

patrizia valle, european heritage awards 2010. celebrating excellence

luca porqueddu, valentino zeichen a valle giulia

luca porqueddu, tracce contemporanee

lorenzo pietropaolo, la città *per parti*. aldo rossi e il progetto urbano

gianfranco toso, scritture veneziane

dura europos. ventunesima edizione del premio internazionale carlo scarpa per il giardino

patrizia montini, gianni fabbri, mostra "una metropolitana sub-lagunare per venezia. tracciati e studi di stazioni"

lina malfona, workshop "potenza, luogo dell' innovazione"

alberto giorgio cassani, gioielli in termini di città. gli oggetti preziosi di alberto zorzi; maschere e misteri. la vita scellerata di giovan battista piranesi; architettura e povertà. il tramonto dell' architetto?; pensare per immagini. le magistrali lezioni di luigi ghirri

marco scotini, stefano boccalini, pachtworks urbani

francesca brandes, [etimologie]

gabriella patti, disvelamenti

alberto bertoni, poesie in morte della madre

paolo valesio, codex atlanticus, 12

€ 25,00

ISBN 978-88-7115-739-9