

Processi creativi del collage di Rossi: comporre e disporre

BEATRICE LAMPARIELLO

Il disegno non costituisce per Rossi il semplice strumento tecnico per raffigurare edifici e progetti secondo le rappresentazioni convenzionali in pianta, sezione, alzato, assonometria, o per illustrarne dettagli e relazioni con paesaggi e città. Dopo le prime sperimentazioni pittoriche condotte tra gli anni Quaranta e Cinquanta e la messa a punto di particolari espedienti grafici all'inizio degli anni Sessanta, il disegno è destinato a diventare per Rossi lo strumento privilegiato per sondare i significati più reconditi, e talvolta inattesi, della sua architettura e per approfondire alcune delle riflessioni condotte nell'ambito di ricerche teoriche e progetti, sino ad offrire lo sfondo per l'invenzione di una nuova poetica (Savi 1976; Moschini 1979; Olmo 1986; Celant 2008; Poletti 2011, pp. 117-43; Celant e Huijts 2015; Lampariello 2017).

I primi indizi dell'interesse di Rossi per diverse forme di disegno risalgono agli anni compresi tra il 1946 e il 1950, quando inizia a produrre rappresentazioni con varie tecniche, dalla matita alla tempera, all'acquarello e all'olio, incentrate tutte su una particolare forma di natura morta che ha nelle opere di Giotto, Taddeo Gaddi, Beato Angelico, Paul Cézanne, Giorgio Morandi e Mario Sironi i suoi eterogenei riferimenti. Sullo sfondo di un modesto universo domestico, Rossi dispone caffettiere, pentole, ferri da stiro, bottiglie, bicchieri, frutta, e talvolta anche la scultura di un volto stilizzato, su tavoli e cucine economiche, al modo di quelle rappresentazioni che Morandi aveva proposto con ostinazione sin dalla fine degli anni Dieci e che nel 1946 vengono esposte a Milano¹. Gli edifici dei paesaggi periferici prendono invece la forma di prismi secondo geometrie analoghe a quelle sperimentate da Cézanne in paesaggi naturalistici

¹ La mostra personale delle opere di Morandi è organizzata nel novembre 1946 presso il Circolo delle Grazie a Milano (Pasquali 1990, p. 397; Contessi 2004; Tafuri 1986, p. 168).

e studiate da Rossi attraverso saggi critici², ma ora composte a creare vedute dal carattere sironiano. È in queste rappresentazioni che il suolo della città viene rappresentato come una superficie continua come quella dei tavoli e della cucina economica, concorrendo a trasformare le composizioni urbane in altre nature morte (Fig. 1). Privata di ogni riferimento al tracciato urbano di strade e piazze, la superficie è astratta secondo forme di rappresentazione desunte dalle opere degli artisti trecentocenteschi ammirate da Rossi durante un viaggio a Firenze tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta³.



Fig. 1: Aldo Rossi, *Senza Titolo*, 1949 (Collezione privata) © Eredi Aldo Rossi

² «C'est parce qu'il avait dit vouloir tout ramener à quelques formes géométriques - aveva scritto Raymond Cogniat in un passo di un libro, trascritto e sottolineato da Rossi su un foglio di appunti -, c'est pour avoir affirmé que le cylindre, le cône et la sphère se retrouvent dans toutes les compositions, c'est parce qu'il avait montré cette nécessité de revenir aux formes essentielles, que les cubistes purent établir tout un système plastique dont l'art de notre temps devait être profondément bouleversé» (Cogniat 1939, p. 31; Rossi, s.d.a, p.n.n.).

³ «Visitato Firenze - scrive Rossi -: vista S. Croce, Duomo, Uffizi, Accademia, S. Marco, Museo dell'Opera, Pitti, Museo Archeologico, Bargello e una mostra di moderni pittori francesi» (Rossi, s.d.a, p.n.n.).

La vocazione pittorica trova una prima applicazione in disegni tecnici di architettura tra il 1962 e il 1964. La collaborazione con Luca Meda, formatosi presso la Hochschule für Gestaltung di Ulm dove aveva frequentato, tra gli altri, corsi di disegno, caratteri tipografici, fotografia e teoria del colore⁴, e conosciuto da Rossi forse durante l'apprendistato presso lo studio di Marco Zanuso, concorre alla messa a punto di disegni in cui le raffigurazioni tecniche a riga e squadra sono combinate con dettagli e sfondi di derivazione artistica. Nelle rappresentazioni dei progetti, le ombre, le parti sezionate colorate di nero e le bianche ed eteree facciate prive della trama delle lastre lapidee di rivestimento che pure sostanziano le architetture, puntano a esaltare l'elevato grado di astrazione di forme geometriche così elementari da apparire quasi espressioni dei prismi di Cézanne. La presenza delle figure umane viene invece attentamente calibrata per conferire ai disegni di facciata effetti di profondità al modo di una qualsiasi raffigurazione pittorica⁵. Talvolta tra queste figure compare anche una bambina che corre come quella rappresentata da Giorgio De Chirico nei propri quadri e che inserisce i progetti rossiani nella tradizione delle *Piazze d'Italia*⁶. Il suolo e il cielo sono rappresentati come altre superfici astratte, trattate secondo una tecnica grafica che va vista come reazione artistica alla diffusione dei retini *Letraset*, *Letratone* o *Plastitype* nel disegno di architettura⁷. Le superfici sono cosparse di nero, proiettato da una bomboletta spray, ottenendo addensamenti chiaroscurali diversificati, non sempre perfettamente controllati⁸. Proprio questo uso particolare del colore a spruzzo conoscerà una certa diffusione nell'Italia degli anni Sessanta e diventerà la tecnica fondamentale del disegno di architettura di Rossi sino almeno agli anni Settanta. È però in occasione della costruzione delle prime importanti opere che Rossi inizia una riflessione sulle potenzialità poetiche del disegno. La

⁴ Meda frequenta il primo anno di corsi per poi rientrare a Milano nel 1958. Si vedano i documenti conservati presso l'Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia.

⁵ Si veda l'alzato del progetto di concorso bandito nel 1962 dalla Cassa di Risparmio per una fontana a Milano (Rossi e Meda 1963, p. 44).

⁶ Si veda il disegno per l'installazione alla XIII Triennale di Milano realizzata nel 1964 (Polesello 1964; Bonfanti 1970, p. 25).

⁷ Si vedano i disegni dell'installazione alla XIII Triennale di Milano e la pianta del progetto per le attrezzature sportive ad Abbiategrasso (Milano), redatto dal solo Rossi nel 1964.

⁸ La tecnica dello spruzzo con bomboletta spray della marca Marabu sarà perfezionata alla fine degli anni Sessanta. I disegni sono disposti sul tecnigrafo leggermente inclinato e lo spruzzo viene applicato sul lato della carta da lucido su cui compare la raffigurazione del progetto (Fortis 2013).

passione per la pittura dimostrata negli anni giovanili trova, tra il 1967 e il 1968, una nuova forma di espressione nella raffigurazione della sua architettura. L'iniziale vocazione pittorica si risolve non più soltanto nel particolare trattamento di dettagli e sfondi, ma nell'invenzione di un genere di disegno di architettura che, a partire dalle convenzionali rappresentazioni in pianta, sezione, alzato e assonometria, produce composizioni dotate di una forte aura artistica, capaci di combinare immaginazione e realtà, e destinate a porre interrogativi sull'idea stessa di architettura. Allo stesso tempo è proprio attraverso la sperimentazione artistica e attraverso alcune riflessioni condotte su riferimenti pittorici, che Rossi arriva a precisare alcuni aspetti dei propri processi compositivi, sino alla fondazione di una nuova poetica, quella della «città analogica». Del resto l'arte, insieme alla letteratura e alla cinematografia, costituisce il nucleo teorico peculiare dell'impegno progettuale di Rossi.

La Piazza della Pilotta e la fontana a Segrate diventano oggetto di rappresentazioni non più dipendenti da uno studio di progetto o dalla messa a punto di varianti e dettagli⁹. Le composizioni artistiche dedicate alla Piazza e alla fontana, elaborate nel 1967, rappresentano le prime opere di un nuovo genere di disegno. Allo stesso tempo, esse segnano il punto di arrivo di quella riflessione, condotta da Rossi per tutti gli anni Sessanta, che punta a reinventare l'architettura come pura forma. «La forma ha una perfetta indifferenza distributiva», proclama Rossi portando a compimento quegli studi che aveva inaugurato con l'analisi del Palazzo della Ragione di Padova nelle diverse stesure de *L'Architettura della città* (Rossi 1970a, pp. 449-50).

Una sequenza di strisce verticali, realizzate con china e colori su carta lucida, contiene diverse rappresentazioni della Piazza della Pilotta e della fontana a Segrate. Gli sfondi sono ottenuti dallo spruzzo della bomboletta spray oppure dal colore rosso, evocazione dei blocchetti di porfido che Rossi aveva previsto per il suolo di Parma e di Segrate. Tre strisce, due dedicate alla Piazza e l'altra alla fontana, di uguale larghezza e altezza, datate e intitolate differentemente, sono incollate ciascuna su un cartoncino diverso, ma vengono fotografate e pubblicate una accanto all'altra

⁹ Il progetto di concorso per la sistemazione della Piazza della Pilotta, con la costruzione, al suo interno, del teatro Paganini e di un edificio commerciale, è redatto nel 1964. Il progetto per la sistemazione di una piazza con la costruzione di una fontana in una zona di espansione di Segrate, nella periferia di Milano, su un terreno adiacente a quello in cui Guido Canella sta realizzando il Municipio, risale al 1965 (l'incarico viene affidato a Rossi proprio grazie a Canella).

per alludere a una composizione unitaria (Gregotti 1967, p. 92). Altre quattro strisce, tutte incentrate sulla fontana e distanziate un centimetro circa l'una dall'altra, vengono invece disegnate direttamente su un foglio quadrato per ottenere una unica composizione intitolata *Il triangolo in architettura. Studio per il monumento di Segrate* (Fig. 2). La larghezza doppia di una delle quattro strisce de *Il triangolo in architettura* è necessaria per accogliere un disegno di scala doppia rispetto a quella delle altre rappresentazioni.



Fig. 2: Aldo Rossi, *Il triangolo in architettura. Studio per il monumento di Segrate*, 1967 (Collezione privata) ©Eredi Aldo Rossi

Nella sequenza delle tre strisce, mentre le prime due contengono i disegni dei progetti originari di Parma e Segrate così come presentati nelle tavole, la terza è una composizione inedita che riunisce l'alzato e la pianta dell'edificio commerciale della Piazza della Pilotta con le posizioni reciproche dei pilastri cavi quadrati contenenti le scale, modificate. L'organizzazione in strisce e la possibilità di produrre a partire da un progetto già terminato da anni nuove forme vengono sviluppate nella composizione *Il triangolo in architettura* dove ogni dettaglio della fontana di Segrate viene studiato per indagare in chiave artistica la relazione tra i suoi diversi volumi - cilindro, scalinata e prisma triangolare. Così Rossi cancella e modifica la proiezione delle ombre e introduce in corrispondenza del prisma triangolare fasce di colore bianco e altre di colore ocre che, con lunghezze diverse, rilegano le forme della fontana. Questi interventi sono tutti calibrati per costruire un equilibrio cromatico secondo una potente e personale visione estetica. Che Rossi non punti a descrivere il progetto della fontana viene confermato dalla scelta dei disegni contenuti nelle strisce, dal loro ordine e dalle loro diverse scale di rappresentazione. Mentre infatti tre strisce contengono raffigurazioni convenzionali di piante a quote diverse con anche il disegno delle ombre, la striscia più ampia, disposta non a caso in posizione centrale, è dedicata a una composizione che riunisce in sé la pianta del cilindro e l'alzato della scalinata con il prisma triangolare. Ma in questa composizione, le posizioni reciproche del cilindro e della scalinata vengono modificate rispetto a quelle del progetto originario della fontana per produrre una nuova sequenza analoga a quella elaborata per la Piazza della Pilotta, che è fondata, non su una disposizione casuale di parti, ma sulla geometria del disegno di architettura, al fine di rivelare la forza delle forme elementari e infine l'essenza stessa della fontana: quella di una nuova natura morta. Così, nonostante *Il triangolo in architettura* sia ottenuto attraverso una sequenza di rappresentazioni della tradizione, proprio la loro disposizione in quella che non è più una tavola di un qualsiasi progetto di architettura, ma una composizione dal valore artistico esemplificata dalla sua stessa striscia più ampia, dimostra la volontà di Rossi di esplorare una diversa forma di disegno. Tutta l'architettura di Rossi, costruita o progettata, si imporrà in campo internazionale proprio in forza della dimensione astratta ed enigmatica della sua rappresentazione. In questo senso anche la fotografia verrà usata strumentalmente per fissare le opere in un'atmosfera cromatica atemporale.

Dopo la fontana di Segrate e la Piazza della Pilotta, altri progetti diventano il tema di una serie di disegni, quadri e composizioni artistiche. Proprio attraverso queste opere, Rossi crea determinati punti di osservazione, ideali per la comprensione dei significati e delle potenzialità delle sue forme elementari. Nasce così, a partire dal dicembre 1968, una vera e propria produzione artistica con composizioni dai soggetti architettonici che, nonostante certe analoghe suggestioni figurative, si distinguono sia da quelle sperimentazioni artistiche di inizio Novecento che, proprio alla metà degli anni Sessanta, vengono recuperate e reinterpretate da alcuni dei colleghi e amici di Rossi, tra i quali Guido Canella, sia dalle rappresentazioni architettoniche messe a punto durante gli stessi anni dalle neoavanguardie europee.

Le prime significative composizioni hanno come soggetto il progetto di concorso redatto nell'estate 1968 per il «palazzo comunale» di Scandicci¹⁰. La scelta del «palazzo comunale» non è casuale, se si pensa che è proprio in occasione della messa a punto di questo progetto che Rossi definisce un processo compositivo fondato sull'addizione di forme geometriche «su una superficie liscia e illimitata», analoga a quelle delle nature morte, per «far partecipare a poco a poco le architetture a nuovi eventi», come spiega lui stesso (Rossi 1968a, p. 42). Allo stesso tempo, i quadri di due tra i suoi più importanti riferimenti pittorici, De Chirico e Sironi, diventano ulteriori esempi di come case, palazzi, monumenti e ciminiere possano essere disposti su «piani» per creare, come scrive Rossi nel 1968, un «paesaggio urbano equivalente» (Rossi 1968a, p. 42). Gli edifici delle rappresentazioni di De Chirico e Sironi appaiono a Rossi forme urbane tra loro composte in un realismo così esaltato da costruire paesaggi dai tratti fantastici. Così, se si tiene conto della annotazione di Rossi sulla pittura di De Chirico e Sironi, la striscia più ampia della composizione *Il triangolo in architettura* e quella dedicata alla Piazza della Pilotta finiscono per diventare le prime espressioni di un personale «paesaggio urbano equivalente». L'aggettivo «equivalente» preannuncia un'altra e più celebre denominazione utilizzata a proposito di un'una poetica fondata sulla costruzione di forme analoghe a determinati riferimenti storici.

L'addizione sperimentata nei progetti architettonici finisce per diventare il metodo compositivo privilegiato anche delle rappresentazioni artistiche dove quelle forme appartenenti ormai a un consolidato catalogo au-

¹⁰ Il progetto è redatto da Rossi insieme a Massimo Fortis e Massimo Scolari.

tobiografico di riferimenti vengono disposte su piani diversi per costruire nuove «unità formali» (Rossi 1968b, p.n.n.). Così il «palazzo comunale» viene sezionato e scomposto per poter liberamente ricostruirne le forme in una nuova unità di cui Rossi offre vedute in alzato (Fig. 3). Il fatto che le forme vengano ricomposte in un insieme che non possiede più i caratteri dell'addizione del progetto originario dimostra l'obiettivo di arrivare a una nuova «unità». Talvolta sono aggiunti dettagli estranei al progetto di Scandicci, come alcune finestre o alcuni settori della fontana di Segrate, tra i quali viene scelto, non a caso, l'alzato della scalinata della striscia più ampia della composizione *Il triangolo in architettura*. Un settore quadrato della facciata del «palazzo comunale», giustapposto a questa stessa facciata senza ricerca di mimetismo - alcune linee replicano infatti i giunti delle lastre di pietra, ma nella parte inferiore sono introdotte le alte lastre del basamento -, diventa anch'esso una forma indipendente dal progetto originario. Un'altra «unità» viene invece ottenuta dalla giustapposizione e dall'accostamento di forme appartenenti al progetto per la Piazza della Pilotta e della fontana di Segrate. È qui che tra le forme geometriche rappresentate in alzato ne vengono incuneate altre disegnate invece in pianta e disposte in modo da diventare il limite di separazione con una facciata completamente in ombra.

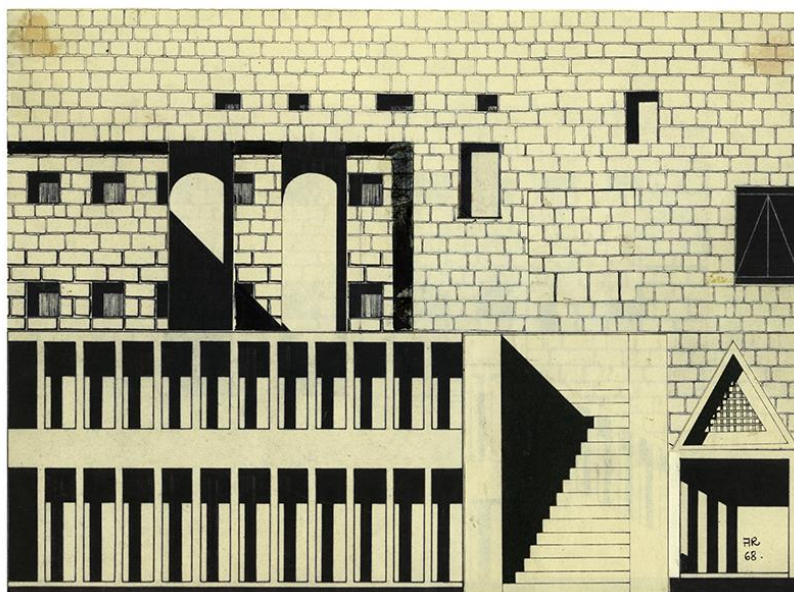


Fig. 3: Aldo Rossi, *Senza Titolo*, 1968 (Collezione privata) © Eredi Aldo Rossi

Dei suoi progetti redatti tra il 1964 e il 1968, Rossi recupera le elaborazioni grafiche su lucido, ne realizza delle copie eliografiche e ne taglia delle parti che dispone poi in una nuova «unità», talvolta colorandole. Il fatto che le parti non siano mai tagliate in modo casuale, ma sempre seguendo le linee della composizione del progetto originario, è emblematico di un procedimento che contiene, già nell'operazione del taglio, l'idea di ricomporre le parti in un nuovo ordine geometrico. «La logica del sistema ordina il casuale - spiega Rossi a proposito di queste composizioni -. Tale logica permette anche l'ordinamento irrazionale di parti tolte da un insieme razionale» (Rossi 1968b, p.n.n.). Così, quella che Rossi sta mettendo a punto è una particolare forma di collage che non produce disgiunzioni tra le parti, come le operazioni artistiche di inizio Novecento. Allo stesso modo, quel collage non ha un valore simbolico, né un'apparenza fumettistica e festosa, e non intende neppure conferire veridicità a futuristiche visioni urbane e territoriali, come nelle sperimentazioni grafiche condotte proprio negli stessi anni da Hans Hollein, Archigram e Yona Friedman, tra gli altri. Il collage di Rossi rappresenta invece un'altra declinazione del processo additivo e conferma quella sua interpretazione della città e dell'architettura quali combinazioni di parti intese come forme, ovvero come dati «fisici rilevabili» (Rossi 1963, pp. 1-29) - «sorta di collages architecturales ad elementi prefissati» è la definizione che Rossi fornisce delle proprie composizioni (Rossi 1968b, p.n.n.). È proprio attraverso questo particolare collage che Rossi può liberare quelle forme da ogni connotazione funzionale e da quei luoghi per le quali erano state immaginate, sottraendole da ogni specifica contingenza e dall'inesorabile scorrere del tempo a cui la costruzione necessariamente le sottomette e restituendo loro invece l'originario carattere universale e atemporale. Il collage di Rossi sta chiaramente diventando lo strumento privilegiato per studiare la «vita delle forme» (Focillon 1934)¹¹ e quella loro capacità di caricarsi di significati di volta in volta diversi verso un loro reimpiego, in architettura, in sempre nuove «unità». «Deposito delle forme» è, non a caso, un'altra emblematica definizione che Rossi fornirà a proposito dei suoi collage (Rossi 1970b, p. 17).

Tra le varie composizioni elaborate nel 1968, una assume il valore di manifesto di quell'idea di città e architettura fatte di parti che Rossi ha iniziato a delineare in progetti e ricerche teoriche. Diversamente dalle

¹¹ Il libro di Focillon rappresenta un importante riferimento per Rossi per la redazione de *L'Architettura della città* (Rossi 1966).

altre composizioni, questa è fondata sul solo collage di piante di edifici, composte in un montaggio autobiografico in cui si trovano alcuni dei capisaldi allusivi alle riflessioni teoriche di Rossi (Fig. 4).

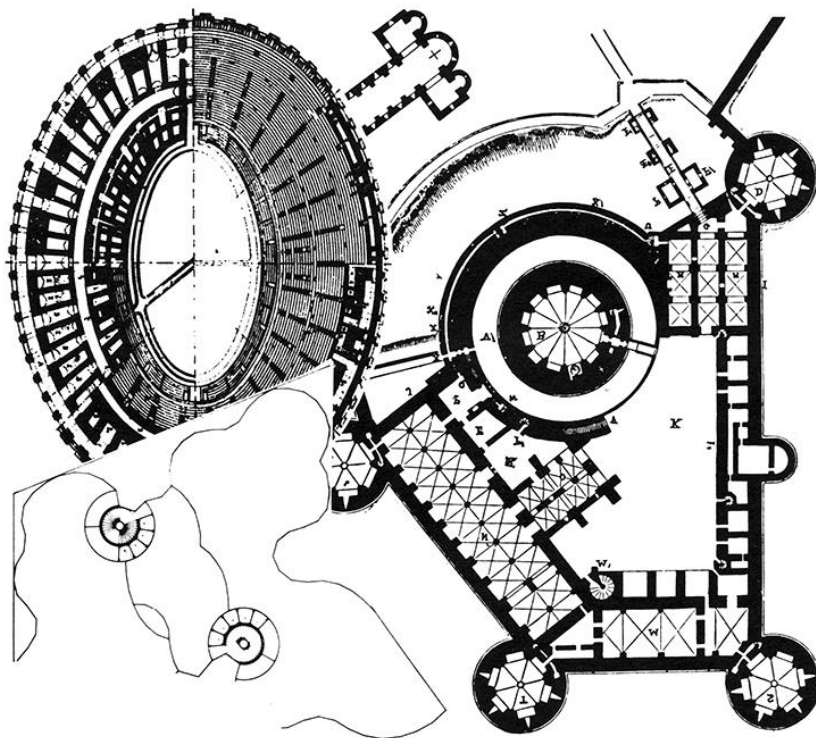


Fig. 4: Aldo Rossi, *Senza Titolo*, [1968] (Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, in *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari 1968, pp. 122-137, p. 133)
© Eredi Aldo Rossi

Il collage è ottenuto dall'accostamento e dalla giustapposizione su una superficie bianca astratta che cancella ogni traccia di strade e piazze, delle piante di quei monumenti che Rossi aveva riconosciuto quali «elementi primari» della città, espressioni di valori civili in cui un'intera società si rispecchia: l'anfiteatro di Nîmes, il castello di Coucy con ai piedi una cappella romana, secondo la rappresentazione redatta da Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc nel *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du*

XI^e au XVI^e siècle¹², e il secondo progetto di grattacielo in vetro a Berlino di Ludwig Mies van der Rohe. Proprio la scelta di questo progetto rispetto ad altri realizzati da Mies van der Rohe, sicuramente più vicini alle forme più care a Rossi¹³, rivela il tema della composizione: un'indagine sulle relazioni stabilite dal semicerchio, dal cerchio, dall'ellisse sino all'opposizione concavo-convesso del grattacielo, del fossato e delle torri del castello, della cappella romana e dell'anfiteatro.

La composizione di segni del collage di piante accumula in un unico quadro formale alcuni oggetti della memoria secondo operazioni di recupero e reimpiego che sono destinate ad avere un'ampia diffusione nel corso degli anni Settanta. Costituito da forme appartenenti alla storia dell'architettura e quindi riconoscibili, ma ora ricomposte secondo una poetica intimistica in un'unità che trascende tempo, funzione e luogo, il collage diventa un «gioco sapiente» che produce una realtà estraniante destinata alla contemplazione intellettuale di una ristretta cerchia di architetti. Lontano dal voler fornire una prefigurazione di un mondo futuro, il collage solleva interrogativi sulla stessa disciplina dell'architettura. L'architettura viene elevata ormai a questione culturale che non può prescindere dalla conoscenza di un castello medievale che ha un epicentro interpretativo in un grande teorico dell'architettura del XIX secolo, di un anfiteatro antico e di un grattacielo, secondo quelle operazioni di «comprensione del passato» e «conoscenza del nuovo» che Rossi aveva iniziato a mettere a punto sin dagli anni Cinquanta (Aulenti, Buzzi Ceriani, Canella, Gregotti, Rossi e Tintori 1957, p. 7). Del resto, il collage è pubblicato nel 1968, a corredo iconografico di una lezione tenuta da Rossi a Venezia nel 1966 e relativa alla «teoria della progettazione architettonica» (Rossi 1968c).

È sullo sfondo dei collage di parti di architetture e delle loro piante che Rossi torna a considerare sotto un'altra ottica un quadro di Canaletto da lui già ammirato nel 1964 presso la Galleria Nazionale di Parma. L'inedita combinazione di capricci e collage sta generando una poetica in grado di trasformare le intuizioni contenute nelle composizioni artistiche in fondamenti teorici di un processo creativo impostato sui concetti di «autonomia» delle parti, che Rossi aveva scoperto alla fine degli anni Cinquanta attraverso la lettura dei saggi di Emil Kaufmann (Rossi, s.d.b), e di

¹² Rispetto all'immagine pubblicata nel *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, la pianta utilizzata da Rossi risulta specchiata.

¹³ Rossi aveva pubblicato nel 1959 un articolo sul Seagram building, definendolo «uno dei monumenti più splendidi di New York» (Rossi 1959).

«analogia». Tale poetica sarà enunciata nel 1969, in un contributo intitolato *L'architettura della ragione come architettura di tendenza* e redatto in occasione di una mostra dedicata all'architettura veneta del XVIII secolo e organizzata, tra gli altri, da Manlio Brusatin (Rossi 1969).

Nel quadro di Canaletto è raffigurato un paesaggio veneziano ideale di opere di Andrea Palladio, dal Palazzo Chiericati al ponte di Rialto e alla Basilica vicentina. Il quadro rappresenta per Rossi una dimostrazione della validità della composizione di edifici diversi attraverso accostamenti liberi che vogliono evitare ogni forma di utopia, ma che sono comunque capaci di generare una «Venezia analoga», o «Venezia analogica», secondo le diverse definizioni fornite da Rossi (Rossi 1969, pp. 7-8). Altro modello è la Roma rappresentata da Giovanni Battista Piranesi in cui i monumenti diventano il «materiale con cui si "inventa" la città e l'architettura» (Rossi 1969, p. 10). Si sta delineando, attraverso composizioni artistiche, progetti e scritti, un procedimento compositivo che approderà, tra la fine del 1969 e l'inizio del 1970, alla «città analoga» e, nel 1976, alla realizzazione del suo manifesto retroattivo¹⁴. A questo metodo Rossi pensa anche di dedicare un libro che inizia a redigere nel settembre 1970, ma che non terminerà mai¹⁵. La definizione di «analogia», ripresa dalla corrispondenza tra Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, si riferisce al «pensiero analogico», inteso quale «fantastico», «sensibile», «figurato e muto», «un ruminare materiali del passato», in opposizione al «pensiero logico» (Rossi 1975, p. 1)¹⁶. È chiaro come nei collage, l'«immaginazione» e gli aspetti autobiografici che Rossi aveva cercato di combinare con i «principi razionali», secondo quel «razionalismo esaltato» di cui scrive nel 1967 (Rossi 1967), appaiano preminenti nella fondazione di un nuovo procedimento creativo. Non è un caso che, proprio a partire dall'inizio degli anni Settanta, Rossi inizi a redigere delle «note au-

¹⁴ «[...] l'ipotesi della città analoga con cui intendevo riferirmi alle questioni teoriche della progettazione in architettura; cioè a un procedimento compositivo che è imperniato su alcuni fatti fondamentali della realtà urbana e intorno a cui si costruisce altri fatti nel quadro del sistema analogico» (Rossi 1970c). La rappresentazione della «città analoga» viene elaborata da Rossi insieme a Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart in occasione della Biennale di Venezia del 1976.

¹⁵ «Questo libro è un progetto d'architettura - scrive Rossi nell'introduzione de *La città analoga* -. La sua materia avrebbe potuto dar luogo a un romanzo, a un film a qualsiasi altra opera la cui tecnica è complessa» (Rossi 1970-1971). La pubblicazione del libro sarebbe stata curata da Laterza (Laterza 1975).

¹⁶ Il riferimento alla corrispondenza tra Freud e Jung sarebbe da ricondurre agli studi che Vittorio Savi compie nella prima metà degli anni Settanta sull'opera di Rossi (Savi 1998).

tobiografiche», nel tentativo di spiegare come «i segni della vita diventino prepotenti» in qualsiasi attività o mestiere (Rossi 1971-1975).

Alla luce delle opere di Canaletto e Piranesi, il metodo sperimentato da Rossi nel collage di piante del 1968 viene rielaborato per comporre una «città analogica» con le sue architetture. Nasce in questo modo, all'inizio degli anni Settanta, un altro collage intitolato *Città con scavi di un circo romano*, ottenuto sempre dalla combinazione di piante e che raffigura una parte di città. Sullo sfondo di un tessuto di isolati e strade, disegnato appositamente da Rossi per l'ambientazione della propria composizione, sono disposte le piante di progetti rossiani (il «palazzo comunale» di Scandicci, la piazza di Segrate con la fontana e il quartiere di San Rocco a Monza¹⁷) e un settore della pianta dell'anfiteatro di Nîmes. L'orientamento diversificato delle ombre di cui ogni progetto di Rossi è dotato testimonia la ricerca non di una coerenza grafica rappresentativa di un'ideale realtà, ma di un disegno che possieda una forza in se stesso. La presenza di un rilievo archeologico a cui il quartiere di San Rocco si sovrappone sta invece a raffigurare il tessuto storico, o «trama primordiale ed eterna» (Rossi 1966a, p. 13), di cui Rossi scrive quale fondamento della struttura dell'architettura della città e che lui stesso aveva avuto occasione di ammirare durante un viaggio a Pompei e Paestum nel 1966 (Rossi 1966b).

Una volta chiarito dal punto di vista teorico e grafico il procedimento fondato sulla «città analogica», Rossi inaugura la produzione di un'enorme quantità di composizioni realizzate con tecniche diverse, dalla penna ai pennarelli, ai pantoni, sino ai pastelli a olio, e su supporti diversi, dalla carta da disegno ai ritagli di giornale (Rossi 1971a, 1972). Generalmente Rossi indaga le potenzialità artistiche del disegno in alzato nel quale la posizione su piani diversi delle varie parti di architettura viene intuita grazie alla presenza delle ombre. Il suolo delle città, che nei quadri giovanili era una superficie privata di qualsiasi riferimento al tracciato urbano di strade e piazze, non viene neppure rappresentato (Fig. 5). Edifici e loro parti poggiano sul bordo inferiore della composizione, oppure la linea di terra vienealzata tagliando il disegno. Anche il cielo è spesso nascosto da oggetti disposti a costituire una cortina muraria senza sfondo. Il processo di addizione che caratterizza le composizioni artistiche di Rossi non va disgiunto dalla prima decisiva interpretazione critica della

¹⁷ Il progetto di concorso per il quartiere San Rocco, a Monza, viene redatto insieme a Giorgio Grassi nel 1966.

sua opera scritta da Ezio Bonfanti e pubblicata nel 1970 (Bonfanti 1970). Proprio Bonfanti individua nel processo creativo di Rossi un principio di aggregazione di «pezzi» (colonne in forma di astratti cilindri, pilastri che possono estendersi fino a diventare setti murari, veri e propri muri, strutture reticolari in funzione di ponti, vari tipi di coperture) e di «parti» (volumi di geometrie elementari quali il cubo, il cono e il cilindro). Rossi trova proprio nel testo di Bonfanti un chiarimento fondamentale del proprio procedimento creativo.

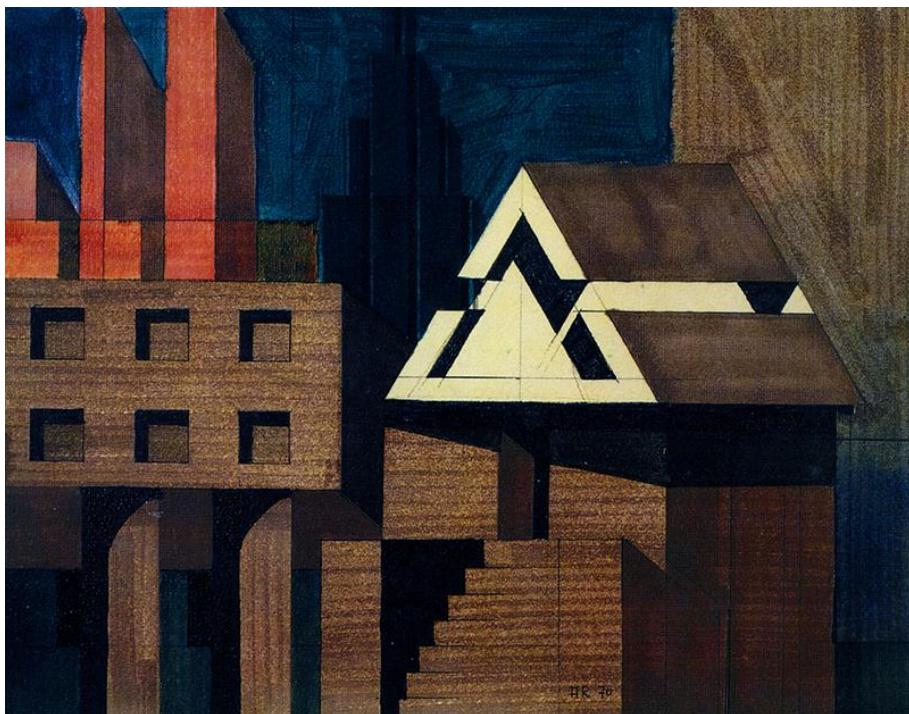


Fig. 5: Aldo Rossi, *Senza Titolo*, 1970 (Carlo Olmo (a cura di), *Aldo Rossi. Disegni di architettura 1967-1985*, Mazzotta, Milano 1986, p. 16) © Eredi Aldo Rossi

Dopo i collage di ritagli di copie eliografiche, Rossi approda a una nuova forma di composizione non più fondata su quei ritagli, ma affidata invece al disegno di parti direttamente recuperate dalla memoria, mediate dalla ragione e quindi deformate e reinventate. Così, nonostante l'apparenza di una addizione di parti giustapposte e accostate, le composizioni elaborate all'inizio degli anni Settanta non sono più collage. Non sono neppure capricci poiché l'architettura che vi è rappresentata non è fatta di

edifici riconoscibili nella loro configurazione originaria, ma da alcune loro selezionate parti disposte in una inedita composizione. E, infine, non sono neanche varianti da «città analoga» perché di quella città Rossi mina uno dei fondamenti, eliminando il tracciato di strade e piazze. Le forme geometriche e le parti autonome di architetture con prismi triangolari, torri a gradoni, ciminiere e portici sono disegnate con ostinazione quasi morandiana in modo da offrire particolari vedute di quelli che sono nuovi «paesaggi urbani equivalenti». Talvolta le parti sono vere e proprie citazioni, tra le quali compaiono la cattedrale di Alby, i monumenti di Venezia come la Porta dell'Arsenale, torri riprese da quadri di De Chirico (Rossi 1971a, pp.n.n.), alcuni monumenti di Paestum, scelti forse per le loro proporzioni non convenzionali, addirittura sgraziate e massive nel caso delle colonne che appaiono così simili alle colonne rossiane, e i rilievi di Heinrich von Geymüller dei palazzi monumentali fiorentini, secondo un'operazione del tutto analoga a quella che Rossi aveva sperimentato nel progetto per il «palazzo comunale» di Scandicci con l'introduzione del percorso della villa a Charlottenhof di Karl Friedrich Schinkel. «[...] la citazione è un elemento che serve a risolvere o un equilibrio formale o a cercare un altro significato i cui riferimenti non stanno più in un sistema preconstituito di forme», spiega Rossi (Rossi 1969, p. 12). In questa serie di composizioni iniziano anche a comparire parti della statua di San Carlo Borromeo, ammirata ad Arona, in proporzioni colossali, sovrastanti anche metaforicamente l'architettura. La mano benedice del santo indica una direzione come quella della donna nel frontespizio dell'*Essai sur l'architecture*. Il suo corpo è squarciato per poterne vedere la torre muraria con rampe di scale che ne formano la struttura. Nessuna dialettica è indicata tra quella struttura e quel corpo ridotto a involucro puro, espressione lirica di un'idea assoluta di forma che non può essere neppure contaminata dalla materia e dalle tecniche che pure la sostanziano (Rossi 1972a, pp.n.n.). Non vi è dubbio che la statua di San Carlo stia assumendo per Rossi il valore di simbolo stesso della sua idea di architettura.

Quando le citazioni non sono ridisegnate, ma si presentano nuovamente sotto forma di ritagli di disegni o di fotografie di monumenti di origini diverse, Rossi punta comunque alla costruzione di «paesaggi urbani equivalenti» fatti di nuove «unità formali» che ora combinano parti di progetti rossiani con altri di Palazzo Strozzi o del tempio di Nettuno di Paestum. Non è un caso che il titolo di una di queste composizioni con le colonne di Scandicci poggiate su settori della facciata di Palazzo Strozzi e un pri-

sma con finestre quadrangolari coronato da un cornicione dello stesso Palazzo - *Studio per l'unità residenziale Monte Amiata* -, sia proprio incentrato sulla messa a punto di una nuova «unità formale» per un palazzo residenziale, quello del quartiere «Gallaratese 2»¹⁸. È sempre in questa composizione che quel «triangolo in architettura» che Rossi aveva utilizzato sin dall'inizio degli anni Sessanta quale oggetto essenziale e astratto, trasfigurandolo poi in percorso, diventa una evocazione di un timpano. La scelta di disporre le proprie parti di architettura su edifici storici per la generazione di nuove «unità formali» è significativa della volontà di Rossi di procedere verso un nuovo "rinascimento" del linguaggio architettonico attraverso l'assorbimento della tradizione, secondo un'interpretazione messa a punto sin dagli anni Cinquanta.

Quel legame con la storia intessuto dagli architetti italiani negli anni Cinquanta con la torre Velasca a Milano, la cosiddetta Casa delle Zattere a Venezia o il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova, e che Manfredo Tafuri inizia a rendere problematico e critico nel saggio *Teorie e storia dell'architettura* (1968), si apre, in progetti e composizioni di Rossi, ad un principio di contaminazione dell'architettura spinto sino alla citazione. La potente astrazione delle sue prime opere si colora ora di una storicità radicata nell'architettura più significativa delle città. Così, se il razionalismo si era spogliato di ogni memoria storicistica per diventare pura astrazione, il «razionalismo esaltato» di Rossi compie un percorso opposto. La storia con i suoi monumenti è ormai un patrimonio da cui desumere e rielaborare «elementi della progettazione» (Rossi 1968c, p. 132; Rossi 1969, pp. 12-3). «La storia dell'arch.[itettura] costituisce il materiale dell'arch.[itettura]. La sua conoscenza è necessaria in modo analitico fino alla formulazione di un grande progetto unitario nel tempo», precisa Rossi (Rossi 1971b, p. 75). Del resto, sin dagli anni Cinquanta e sullo sfondo dell'insegnamento di Ernesto Nathan Rogers, Rossi aveva messo a punto un'interpretazione della storia quale «movimento» dove non esistono «salti» o «rottture», ma solo una fluida continuità (Rossi, s.d.c).

Il principio di contaminazione che informa i «paesaggi urbani equivalenti» finisce per investire anche i disegni tecnici dei progetti. Nella definizione delle rappresentazioni, alcuni degli studenti conosciuti nell'ambito dell'insegnamento presso il Politecnico di Milano, da Massimo Fortis a Massimo Scolari sino ad Arduino Cantafora e Gianni Braghieri, svolgono

¹⁸ Il progetto per l'edificio residenziale viene redatto da Rossi a partire dal 1969 e la sua costruzione viene terminata nel 1974.

un ruolo importante. Nel disegno della fontana di Segrate e dei monumenti di Sannazzaro de' Burgondi¹⁹ vengono applicate delle parti della riproduzione fotografica dell'opera ottocentesca di Carl Wilhelm Kolbe, *Die heimkehrende Herde*. Di questa stessa opera altre parti sono ricalcate a mano da Cantafora nella rappresentazione prospettica della villa Bay, a Borgo Ticino, per ottenere una perfetta adesione tra disegno tecnico della villa e veduta pittoresca del paesaggio²⁰. Allo stesso modo, per lo sfondo della fotografia del modello della villa Bay viene aggiunto il cielo della veduta del Foro Bonaparte di Giovanni Antonio Antolini, secondo la raffigurazione di Alessandro Sanquirico. Grazie al bosco di Kolbe e al cielo di Sanquirico, il disegno di Rossi diventa una costruzione analoga dove le architetture contemporanee si innalzano su paesaggi tratti da pitture e disegni selezionati tra quelli dell'inizio Ottocento. Gli edifici vengono disposti su un suolo rappresentato quale ennesima «superficie liscia e illimitata» e sullo sfondo di un cielo trattato con la tecnica grafica della bomboletta spray, oppure coperto da uno strato uniforme di colore grigio o bianco. Analoghi interventi vengono messi a punto anche su fotografie di opere costruite, come quella della fontana di Segrate, nella quale le anonime palazzine che attorniano l'opera di Rossi vengono cancellate sotto un'uniforme superficie di colore grigio. Così Rossi trasforma le ambientazioni realistiche dei propri progetti in raffigurazioni ideali e astratte, trasfigurando le rappresentazioni di architettura in «paesaggi urbani equivalenti».

Altri riferimenti pittorici della tradizione metafisica e giottesca vengono combinati da Rossi nella raffigurazione tecnica di importanti opere costruite quali il palazzo residenziale del quartiere «Gallaratese 2» e l'ampliamento del cimitero San Cataldo a Modena²¹. Nelle vedute prospettiche dall'alto del cimitero, le ombre vengono proiettate verso l'osservatore, secondo modi di De Chirico studiati da Braghieri (Trentin 2007, p. 16). La stessa pianta del cimitero diventa lo sfondo di una nuova «unità formale» con parti del progetto disegnate secondo rappresentazioni diverse e incasellate in una trama urbana analoga a quella che proprio nello stesso periodo Braghieri sta mettendo a punto per la raffigurazione del proprio progetto di laurea. Ma a conferma delle potenzialità

¹⁹ Il progetto di concorso di idee per la «sistemazione urbanistico-architettonica di un'area centrale» di Sannazzaro de' Burgondi (Pavia) viene redatto da Rossi nell'estate 1967.

²⁰ Il progetto della villa Bay viene elaborato da Rossi insieme a Braghieri nel 1973.

²¹ Il progetto di concorso per l'ampliamento del cimitero di Modena viene elaborato da Rossi insieme a Braghieri nel novembre 1971.

delle forme di caricarsi di sempre nuovi e inattesi significati e valori, la pianta del cimitero arriva a comporre quello che Rossi riconosce quale «gioco dell'oca» (Rossi 1972b, p.n.n.), ultima variante dei giocattoli di Alberto Savinio. La facciata del «Gallaratese 2», invece, tracciata secondo le regole dell'assonometria, è in realtà una raffigurazione architettonica in chiave artistica - «falsa facciata» è la definizione che Rossi fornirà del disegno (Ferlenga 1987, p. 46). A questo effetto concorre l'assenza nel disegno della copertura. Come i disegni per Segrate, Sannazzaro de' Burgondi e Borgo Ticino, anche quello per il «Gallaratese 2» è dotato di un elevato grado di astrazione grazie all'assenza di quei grandiosi e rossi corpi di fabbrica modernisti di Carlo Aymonino che nella realtà fanno da sfondo al candido edificio rossiano. Sarà proprio questo disegno a diventare, nel 1972, la base di una nuova composizione costituita da una sovrapposizione di strisce orizzontali, estrema conseguenza de *Il triangolo in architettura* ormai trasfigurato in un altro «paesaggio urbano equivalente» (Fig. 6).

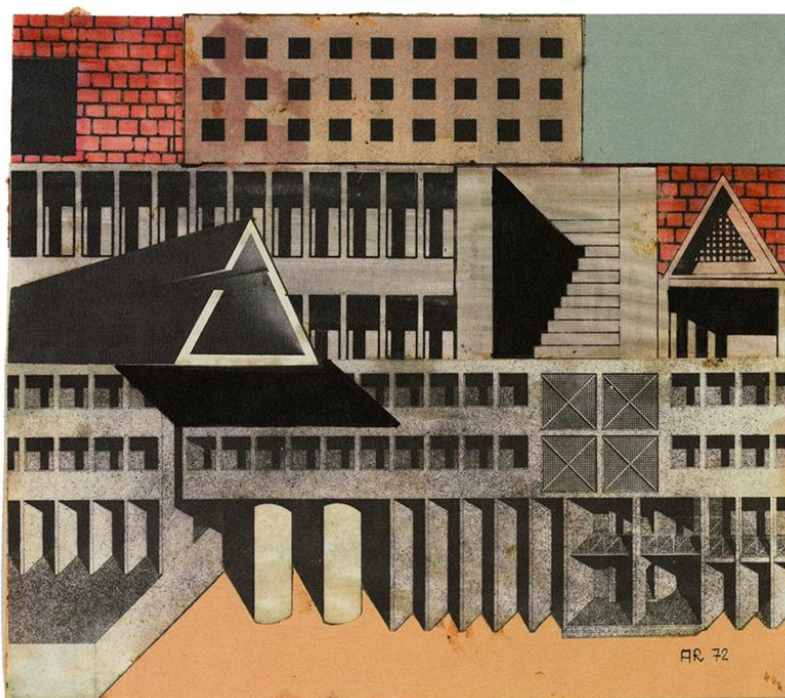


Fig. 6: Aldo Rossi, *Studio per l'unità residenziale Monte Amiata*, 1972
(Collezione privata) © Eredi Aldo Rossi

È il disegno ormai a rendere esplicito più di qualsiasi saggio, libro o progetto l'essenza dell'architettura di Rossi, il suo essere composta da parti che, proprio in virtù del loro continuo recupero dai «depositi delle forme» e reimpiego in composizioni artistiche ed edifici sempre diversi, diventano per Rossi «pezzi rotti», ideali «reperti archeologici» di un'unità ormai perduta, come quelli ammirati a Pompei e Paestum (Rossi 1971c). Questi «cocci» diventano per Rossi le parole essenziali di un personale poema di architettura, disposti di volta in volta su «superfici lisce e illimitate» secondo un'arte combinatoria votata alla costruzione di un dispositivo narrativo dotato di diversi livelli interpretativi legati alla città, alla biografia del suo creatore, all'arte, alla letteratura, alla cinematografia, al Movimento Moderno e alle sue radici, e il cui soggetto è la ricerca di un'identità dell'architettura stessa.

Bibliografia

Aulenti, G., Buzzi Ceriani, F., Canella, G., Gregotti, V., Rossi, A. e Tintori, S. (1957), *Relazione presentata all'M.S.A. per la discussione sulla rivista Casabella*, 22 maggio, pp. 1-7 (Aldo Rossi Papers, box 6/63, Getty Research Institute, Los Angeles).

Bonfanti, E. (1970), *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in "Controspazio", ottobre, no. 10, pp. 19-42.

Celant, G. (a cura di) (2008), *Drawings*, Skira, Milano.

Celant, G. e Huijts, S. (a cura di) (2015), *Aldo Rossi, Opera Grafica. Incisioni, Litografie, Serigrafie*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Cogniat, R. (1939), *Cézanne*, P. Tisné, Paris, cit. in Rossi, A. (s.d.), note manoscritte (Fondazione Aldo Rossi, Milano).

Contessi, G. (2004), *Vite al limite. Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko*, Marinotti, Milano.

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

Focillon, H. (1934), *Vie des formes*, Leroux, Paris.

Fortis, M. (2013), conversazione con Beatrice Lampariello, 12 aprile.

Gregotti, V. (1967), *New Directions in Italian Architecture*, George Braziller, New York.

Lampariello, B. (2017), *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla «città analoga»*, Quodlibet, Macerata.

Laterza, V. (1975), lettera ad Aldo Rossi, 16 aprile (Aldo Rossi Papers, box 12, Getty Research Institute, Los Angeles).

Moschini, F. (a cura di) (1979), *Aldo Rossi. Progetti e disegni, 1962-1979*, Centro Di, Firenze.

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

- Pasquali, M. (a cura di) (1990), *Giorgio Morandi 1890-1990*, Electa, Milano.
- Polesello, G. (1964), *Questa Triennale e l'architettura scoperta*, in "Casabella continuità", [s.vol.], agosto, no. 290, pp. 33-42.
- Poletti, G. (2011), *L'Autobiografia scientifica di Aldo Rossi. Un'indagine critica tra scrittura e progetto di architettura*, Mondadori, Milano.
- Rossi, A. (1959), *Il Seagram Building*, in "Casabella continuità", [s.vol.], gennaio, no. 223, pp. 7-11.
- Rossi, A. (1963), *Manuale d'urbanistica*, giugno, pp. 1-29 (Aldo Rossi Papers, box 6/57, Getty Research Institute, Los Angeles).
- Rossi, A. (1966a), *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova.
- Rossi, A. (1966b), lettera a Gianugo Polesello, 20 marzo (AR-CORR/13; Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma).
- Rossi, A. (1967), *Introduzione*, in Etienne-Louis Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, Marsilio Editori, Padova, pp. 7-24.
- Rossi, A. (1968a), *Che fare delle vecchie città?*, in "Il confronto", IV, febbraio, no. 2, pp. 41-43.
- Rossi, A. (1968b), *Quaderno azzurro*, 17 dicembre, no. 2, in Dal Co, F. (a cura di) (1999), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, Electa, The Getty Research Institute, Milano, Los Angeles.
- Rossi, A. (1968c), *Architettura per i musei*, in *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, pp. 122-37.
- Rossi, A. (1969), *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in Brusatin, M. (a cura di) *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, catalogo mostra, Castelfranco Veneto, 31 agosto - 9 novembre 1969, Grafiche Giorgio Paroni, Castelfranco Veneto, pp. 7-15.
- Rossi, A. (1970a), *Introduzione all'edizione portoghese, 1965-1972*, in Bonicalzi, R. (a cura di) (1975), *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Clup, Milano, pp. 443-54.

Rossi, A. (1970b), *Quaderno azzurro*, 26 gennaio 1970 - 30 dicembre 1970, no. 4, in Dal Co, F. (a cura di) (1999), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, Electa, The Getty Research Institute, Milano, Los Angeles.

Rossi, A. (1970c), *Per una teoria della progettazione*, 20 aprile (Aldo Rossi Papers, box 1/13, Getty Research Institute, Los Angeles).

Rossi, A. (1970-1971), *La città analoga*, quaderno, 28 settembre 1970 - dicembre 1971, pp.n.n. (Aldo Rossi Papers, box 19b/172, Getty Research Institute, Los Angeles).

Rossi, A. (1971a), *Quaderno azzurro*, 30 maggio, no. 7, in Dal Co, F. (a cura di) (1999), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, Electa, The Getty Research Institute, Milano, Los Angeles.

Rossi, A. (1971b), *Arch. e storia*, 16 febbraio, in Amistadi, L. e Clemente, I. (a cura di) (2017), *Aldo Rossi. Soundings. Series of Theory and Architectural Openness*, Aion, Firenze.

Rossi, A. (1971c), lettera a Ezio Bonfanti, 3 gennaio (AR-CORR/18; Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma).

Rossi, A. (1971-1975), *Note autobiografiche sulla mia formazione*, quaderno, dicembre 1971 - febbraio 1975, pp.n.n. (Fondazione Aldo Rossi, Milano).

Rossi, A. (1972a), *Quaderno azzurro*, 5 novembre - 31 dicembre, no. 14, in Dal Co, F. (a cura di) (1999), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, Electa, The Getty Research Institute, Milano, Los Angeles.

Rossi, A. (1972b), *Quaderno azzurro*, 2 luglio - 30 ottobre, no. 13, in Dal Co, F. (a cura di) (1999), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, Electa, The Getty Research Institute, Milano, Los Angeles.

Rossi, A. (1975), *L'architettura analoga*, aprile, pp. 1-8 (Aldo Rossi Papers, box 20/195, Getty Research Institute, Los Angeles).

Rossi, A. (s.d.a), note manoscritte (Fondazione Aldo Rossi, Milano)

Rossi, A. (s.d.b), *Emil Kaufmann. Von Ledoux bis Le Corbusier*, note manoscritte (Aldo Rossi Papers, box 7/90, Getty Research Institute, Los Angeles).

Rossi, A. (s.d.c), *Origine e sviluppo dello schema di San Lorenzo* (Aldo Rossi Papers, box 8/99, box 9/136, Getty Research Institute, Los Angeles).

Rossi, A., Meda L. (1963), *Fontana Monumentale nel centro direzionale di Milano*, in "Casabella continuità", [s.vol.], giugno, no. 276, pp. 43-45.

Savi, V. (1976), *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli Editore, Milano.

Savi, V. (1998), *Dimenticare Aldo Rossi*, in Farinato, S. (a cura di), *Per Aldo Rossi*, Marsilio, Venezia, pp. 25-37.

Tafuri, M. (1968), *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari.

Tafuri, M. (1986), *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino.

Trentin, A. (a cura di) (2007), *Gianni Braghieri. Architettura, rappresentazione, fotografia*, CLUEB, Bologna.