

## CONTINUITÀ E RAZIONALITÀ DEL PROGETTO

Gaetano Fusco

*Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia*

The architecture rational measure is all inside the lesson Alberti once the bill takes charge of responding to the needs of modernity of their time without giving up the arduous search of concreteness. A measure representing values and meanings or even more often, such a limit to be defined in one word ethics and aesthetics of architecture.

Through the concreteness of the classical legacy rationalist compositional research is recognized in the theory of a method, the extent of the form, the texture of a real and concrete language with the responsibility due to issues such as architecture and the city they are civil, public and collective.

The rational architecture building process is therefore recognizable origin, the idea, and its purpose, the construction. In modernity of its rational project explores the time of classical culture to grasp the meanings and values and transfer the idea of a logical architecture and concrete keeping in mind that the architecture draws nourishment from the ancient roots being able to consider the classic nous generator that particular world of architectural culture of the rationalism.

As with Adolf Loos, the consistency and coherence of theoretical Aldo Rossi of the classical world finds its construct and refined in history of tradition with the certainty of *tradibilità* of the past. As for the Alberti adheres to the reality of the time and the culture of an to express the authenticity of the work.

Ernesto Nathan Rogers, Ludovico Quaroni and Giuseppe Samonà have interpreted the difficult modernity of the twentieth century in the schools of Milan, Venice and Rome and Rossi reflects the heritage of the outstanding masters of rationalism to renew and transmit the rational language in Italian schools of architecture and leads to completion the Homeric myth of the father who is so accomplished their spirituality.

1

Nel tracciare un ritratto lucido e implacabile della realtà a lui contemporanea, Leon Battista Alberti mette in luce nel *Momus* la sostanziale limitatezza dell'individuo, l'inemendabile sua tragicità ontologica. In questo suo scritto per così dire minore coglie cioè nella solitudine dell'esibizione artistica dell'architettura la visione riduttiva di una dimensione etica della società che lascia prevalere un principio di prestazione a un principio di realtà. Il *tu simula et dissimula* è la narrazione di un'inesplicabile vanità che si fa specchio di una qual certa contemporaneità in cui la scena urbana sembra essere diventata luogo della esibizione permanente. Nel *De re aedificatoria* l'Alberti attraverso una trattazione sistematica e rigorosa definisce invece l'architettura come arte del costruire, teorizzando il progetto come disciplina che costruisce la realtà dalla scala architettonica a quella urbana. La misura razionale dell'architettura è tutta dentro questa lezione doppia dell'Alberti allorquando il progetto di architettura si fa carico di rispondere alle necessità della modernità del proprio tempo senza rinunciare alla faticosa ricerca della concretezza. Una misura che è quella certa qual cosa pertinente la questione della dimensione, ma in un senso più generale e filosoficamente ampio allude a questioni ben più profonde per rappresentare valori e significati o anche più spesso, un limite tale da definire in una sola parola l'etica e l'estetica dell'architettura. Nella *Compendiosa architectura* Giordano Bruno ne porta a sintesi la definizione laddove *la misura è ciò che mostra quale sia la grandezza del tutto* ( *La compendiosa*

*architectura*, 1591), dove la grandezza è una categoria dello spirito che assume forma nel corpo solido delle costruzioni, come nell'architettura del teatro greco che “*collabora con il paesaggio, si adatta a esso nel momento in cui lo usa. Si adatta alla totalità perché appartiene alla totalità*” (Luigi Zoja, *Giustizia e bellezza*, 2007).

Nell'antica lingua greca la parola *gnosis* significa *sapere* e indica la conoscenza profonda della verità, l'*alétheia* la cui traduzione appropriata è *disvelamento*, che per gli antichi greci è un trarre fuori dal velamento della latenza – *léthe* - l'essenza delle cose. Per Platone come per Pitagora la realtà è costituita da enti intelligibili che sono per l'uno le idee e per l'altro i numeri. La filosofia matematica di Pitagora ancora a una teoria dei numeri il disvelamento dell'ordine delle cose e della natura. Dal canto suo Platone nella dottrina delle idee si relaziona ai valori trascendenti dell'etica, ne chiarisce il significato come specie intelligibile e incorporea ma separata dagli enti sensibili, della quale questi pur partecipano per essere ciò che sono. Un po' più tardi la teoria cartesiana del *metodo come principio di verità* trae linfa dalla poiesi del numero pitagorico e compie l'estrema sintesi di una concezione scientifica e razionale di una conoscenza ispirata alle scienze matematiche. La forza potente e misteriosa della cultura classica allunga così le sue radici nella modernità del nuovo mondo perché vive di tradizioni e traduzioni, talvolta inattese, e l'architettura – come scrive Antonio Monestiroli - *non ha mai definito una teoria per la sua costruzione al di fuori dell'esperienza classica (La metopa e il triglifo*, 2008). E' attraverso la concretezza del lascito classico che la ricerca compositiva si riconosce nella teoria di un metodo, nella misura della forma, nella tessitura di un linguaggio laddove il razionalismo che ne è l'erede è intelligenza della composizione messa a frutto per una poiesi reale e concreta del progetto di architettura con la responsabilità dovuta a questioni che, come l'architettura e la città, sono civili, pubbliche e collettive. È all'origine cioè di una metodologia razionale del progetto che si fa carico di rispondere alle necessità della modernità del proprio tempo attraverso l'effettualità che gli è propria nella costruzione della città e crea per l'uomo – come scrive Lukács – *un ambiente spaziale che è in pari tempo adeguato e reale (Estetica*, 1970).

### **Classico vs razionale**

Ma se la costruzione di una forma artistica quale l'architettura si origina in quello che per gli antichi greci era l'*êidos*, pensiero che si fa materia, nella *Metafisica* Aristotele ne coglie la genesi nell'insieme di materia e forma che restituisce la realtà nella propria integrità. Edmund Husserl ne dissocia infine il significato a *essenza universale e necessaria* della fenomenologia pura del reale (*Philosophie als strenge Wissenschaft*, 1911). *Êidos* è una parola greca che indica in uno e a tutto tondo la forma, la forza e la bellezza della forma. Il termine è derivato a sua volta dalla radice del verbo *idêin*, ovvero *vedere*, da cui *idéa*, ovvero *ciò che si vede*. Nell'accezione platonica l'*êidos* è sinonimo dell'*idea* e come tale principio e causa di un sapere che si origina da un pensiero trascendente per spiritualizzare la genesi della forma delle cose reali. Ma se il razionale deve realizzare una forma, e cioè modellare una materia conforme all'idea, occorre che l'intelligenza sia capace di conoscere affinché l'idea stessa possa innervarsi nel mondo. Da qui la necessità di una assoluta chiarezza teorica dell'architettura che necessita di un riferimento certo a principi e valori che ne rendano chiara l'idea e comprensibile la composizione del progetto. Queste operazioni – come scrive Aldo Rossi - *sono collegate a un pensiero che vede i suoi punti principali nello studio analitico della città, della tipologia, della tendenza del razionalismo e del realismo in architettura (I quaderni azzurri*, 1999).

Il pensiero greco delle origini è geometrico e matematico e la forma artistica - come scrive Adorno - *fin dall'antichità è esposizione dell'idea (che) eleva la massima pretesa di spiritualizzazione*" (*Minima moralia*, 1954). Il pensiero razionale ha certo un significato strettamente prossimo alla logica, ma è pur vero che l'architettura è connaturata all'*aisthesis*, cioè alla bellezza di una forma che nell'accezione hegeliana è *l'apparire sensibile dell'idea*, dunque a valori metafisici che a quell'idea conferiscono una forma. In questo senso le affinità elettive del pensiero razionale con le forme dell'architettura sono da sempre espressione di saperi e principi e di un afflato spirituale che li comprende e a cui sono riconducibili i valori della *semplicità*, dell'*autenticità*, dell'*integrità*, della *verità*, della *continuità*, della *misura*, del *decoro*, che nel loro irriducibile legame costituiscono l'essenza vera del progetto. Valori senza tempo che riguardano gli aspetti più autentici, necessari e universali dell'architettura. Nell'esercizio compositivo si esplicita così la ricerca di architettura radicata nel costruito teorico e metodologico del progetto razionale che ha origine nel mondo classico per distendersi nella classicità rinascimentale di Leon Battista Alberti e quindi nella teoria degli *éléments* di Julien Guadet, e infine ritrovarsi nella *continuità* di Ernesto Nathan Rogers.

Per l'architettura lo studio tipologico è l'ambito analitico che descrive il campo di significazione della cultura scientifica, ovvero il campo dei significati sedimentati nella storia dei fenomeni architettonici. Il tipo è elemento significante e gerarchizzato e della teoria ne costituisce l'elemento che anticipa e idealizza il progetto. Dalla teoria attraverso le tecniche consolidate della composizione architettonica e quindi attraverso le tecniche della rappresentazione il progetto di architettura si esplica attraverso l'insieme complesso dei mezzi concettuali e dei mezzi simbolici necessari alla figurazione dell'opera la cui costruzione ne completa il processo fenomenologico. Il processo di costruzione dell'architettura, nella sua esemplificazione, è dunque riconoscibile in un'origine, l'idea, e un suo fine, la costruzione. Ma perché possa compiersi - come chiarisce Karl Popper - *gli elementi metafisici sono aspetti ineliminabili per la costruzione di una teoria epistemologica (Il gioco della scienza, 1997)*. Una metafisica che andando oltre l'esperienza sensibile e le cognizioni di matematica e geometria, riguarda gli aspetti più autentici, necessari e universali dell'architettura indispensabili per cogliere i nessi fondamentali della composizione architettonica. Nella modernità del proprio tempo il progetto razionalista esplora così la cultura classica dell'architettura per coglierne significati e valori e trasferirli nell'idea di un'architettura logica e concreta, avendo ben chiaro che l'architettura, ben oltre l'espressività dei singoli progetti, trae nutrimento dalle antiche radici potendosi considerare il classico il *nous* generatore di quel particolare mondo della cultura architettonica che prende il nome di razionalismo. E' solo attraverso la concretezza di questo legame che l'invenzione compositiva si riconosce nel progetto di architettura come metodo e misura della forma. Tema che alla IX Triennale di Milano Ernesto Nathan Rogers compiutamente coglie nell'allestimento della mostra *Architettura misura dell'uomo* con i giovani Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino, dove chiarisce come il riferimento alla metrica classica e rinascimentale non completa la definizione della misura che, spoglia di ogni significato tecnico, diventa *misura interiore* di uno spazio di relazione, controllo del carattere dell'architettura e più in generale della propria adeguatezza alla funzione e al complesso ma fondamentale rapporto con lo spazio urbano. La misura razionalista è intelligenza del progetto messa a frutto per una poiesi reale e concreta del tema edilizio.

Luigi Zoja rintraccia nella *polis* greca l'indissolubile reciprocità di etica ed estetica e ne fissa la razionalità nel rapporto inscindibile di giustizia e bellezza (*Giustizia e bellezza, cit.*).

Ma se la spiritualità dell'idea è sopraordinata alla bellezza della forma, avremo da fare non con il tentativo semplice di ricondurre l'architettura all'estetica e alla tecnica, bensì con la fatica di pensare l'unità che li rende possibili nella concretezza del corpo della città attraverso un razionalismo praticato con la prospettiva di *fare del bene*, di essere cioè allo stesso tempo strumento etico di progresso sociale e qualità inemendabile della realtà. Jürgen Habermas fissa nella razionalità critica e comunicativa il carattere primo della modernità illuminista che si esprime nell'agire etico di una funzione intellettuale che incide sulla realtà (*Erkenntnis und Interesse*, 1968). Proprio l'impulso illuminista della XV Triennale di Milano salda la feconda tradizione del pensiero classico alla rigenerazione di una teoria della disciplina del progetto fissata da Aldo Rossi nell'*Architettura della città*. Scrive Rossi che - *Il riferimento al razionalismo e al realismo è una scelta (I quaderni azzurri, 1999)*, una scelta in cui c'è il pensiero matematico ma anche la misura, la sorpresa, la metafora, la citazione, l'analogia e la visione di un'architettura che esplicita la forma, la forza e la bellezza dell'*èidos* senza rinunciare al controllo della funzione e alla soluzione delle questioni urbane che la stessa architettura pone. Nella rappresentazione dell'*Interno veneziano* (1981) Rossi interpreta, cita, traduce, allude alla città, Venezia, con la leggerezza degli oggetti accostati alla parete floreale dello sfondo. E' un'immagine che, come l'Apollo del Belvedere la suprema bellezza della classicità, esprime il mondo analogo e trascendente di una modernità che non rinuncia alla conoscenza e alla chiarezza delle idee. Ugualmente nel Teatro del Mondo rimanda e decodifica la zattera architettonica che, come l'Arca di Michelangelo nel *Giudizio Universale*, è frammento di un teatro urbano in cui si addensa il messaggio di un'architettura civile che si fa carico dell'insostituibile rapporto con la memoria della città e della relazione con la vita degli uomini. Rossi dispiega un progetto di architettura che attraverso una raffinata *ars analogica* rimette al centro della disciplina la memoria della città. Una lezione che nel determinare un grado di comprensione per così dire elementare del pensiero razionale riconduce il progetto alla spiritualità del pensiero classico dell'architettura.

### **Il mondo classico di Aldo Rossi**

*Nel futuro alle spalle* Hannah Arendt traccia i ritratti di alcuni personaggi del *milieu* della cultura europea del Novecento: Brecht, Benjamin, Chaplin, Heine, Kafka, che, come prima Adolf Loos, disperando del presente in cui vivono, hanno illuminato i lati oscuri del *Secolo breve* e difeso le loro identità dalle lusinghe del conformismo e dell'integrazione culturale. Per l'Arendt Walter Benjamin è *il pescatore di perle* per la sua singolare forma espressiva concepita per *frammenti di pensiero*, citazioni letterarie assemblate con la tecnica del mosaico (*Il futuro alle spalle*, 2011).

Per altri versi lucidamente Rafael Moneo accosta l'opera di Rossi alla visione heideggeriana sull'essenza della natura dell'architettura, intesa nel senso di occupare la terra per abitare i luoghi (*La solitudine degli edifici*, 2004). L'insistenza sul concetto di permanenza, ovvero sulla capacità della memoria di renderne riconoscibile ogni suo passato, significa riconoscerne l'appartenenza a quel nucleo dell'antropologia di cui è espressione fino a darle compimento e essenza. Come per Loos, la consistenza e la coerenza teorica della sua opera trova il proprio e raffinato costrutto nell'anamnesi della tradizione con la certezza della *tradibilità* del passato. Come Loos Aldo Rossi esprime una classicità saldamente radicata nel moderno nell'autentica accezione heideggeriana di *essere nel tempo* dove la forma, così come per l'Alberti, nell'aderire alla realtà del tempo e alla cultura di un'epoca esprime l'autenticità dell'opera. L'affinità elettiva che lega il pensiero dell'uno, Rossi, alle teorie dell'altro, Loos, vive nel valore illuminista dell'autonomia della disciplina come

ritorno alle ragioni dell'architettura laddove nel rapporto tra forma e significato è racchiusa la trasmissione del senso civile dell'architettura che costruisce la realtà urbana. Nel processo evolutivo dell'inevitabile traduzione assume senso compiuto la *modernità*, ovvero la traduzione delle forme del passato *ad nova exempla compositus*.

In questo procedimento è incardinato il pensiero di Aldo Rossi laddove il suo linguaggio analogico è per molti aspetti affine a quello letterario di Benjamin al punto che in una immaginaria appendice postuma al libro dell'Arendt vi figurerebbe per il suo *pensare poeticamente* l'arte e la letteratura, la poesia e l'architettura, quasi come un immarcescibile evento di natura. Confrontandosi con i valori degli antichi incide il tronco fertile della tradizione con la forza poetica dei frammenti di architettura. Al centro del suo lavoro c'è la citazione della memoria dell'architettura come al centro dell'opera di Benjamin c'è la citazione letteraria. Entrambi strappano dal loro contesto *frammenti del passato* per riordinarli secondo un criterio nuovo tale da giustificarne il diritto a esistere e a permanere. Il montaggio delle citazioni rossiane, come nel surreale *collage* de *La città analoga*, esprime un'eloquente ricerca che ha nella profondità del pensiero la sorgente invisibile della intensità della sua composizione architettonica. Aldo Rossi è *il pescatore di perle* che trova nella profondità del pensiero la sorgente inesauribile della sua architettura con la spiritualità di un'inquietudine verso l'antico per estrarre ciò che è prezioso e raro e con il sapere delle analogie per aprire al futuro il mondo dell'architettura. Perché solo svuotando e penetrando la profondità di una tradizione si può estrarre *ciò che è prezioso e raro*: “*Come il pescatore di perle* – scrive l'Arendt - *che arriva al fondo del mare non per scavarlo e riportarlo alla luce, ma per carpire agli abissi le cose preziose e rare, perle e coralli, e per riportarne frammenti alla superficie, esso si immerge nelle profondità del passato non per richiamarlo in vita così com'era ma per aiutare il rinnovamento di epoche già consumate*” ( *Il futuro alle spalle*, cit.). Rossi come Benjamin, affida alla citazione il compito di rappresentare le analogie possibili che “*.. rese invulnerabili contro gli elementi, sussistono e aspettano solo il pescatore di perle che le riporti alla luce: come frammenti di pensiero, come frammenti o anche come eterni fenomeni originari*” L'Arendt ripropone così tutto d'un pezzo il celebre aforisma di Karl Kraus *l'origine è la meta*.

Intanto però, e non certo incidentalmente, il dibattito contemporaneo sull'architettura sembra aver rimosso la riflessione sui caratteri e sulla profondità della lezione di Rossi, sulla forza icastica delle sue forme architettoniche, sull'umanesimo di fondo del suo pensiero progettuale, sulle contaminazioni analogiche delle sue intuizioni compositive. La lezione di un maestro così centrale nella cultura architettonica nel Novecento lievita attraverso un colto dispositivo progettuale centrato sulla lezione della città come principio di realtà dell'architettura che assume senso nella costruzione di un luogo civile e collettivo dell'abitare. Una dottrina dove il pensiero progettuale è strumento di conoscenza perché per dare forma all'architettura occorre dare forma al pensiero che costruisce l'architettura. Un linguaggio i cui caratteri hanno segnato una stagione intensa dell'architettura. Alla fine degli anni Sessanta Rossi argomenta la costruzione logica dell'architettura ottenuta dall'ordine combinatorio delle regole tipologiche e morfologiche della composizione per preservare la disciplina dall'autodissolvimento a cui l'avevano condotta gli epigoni della modernità funzionalista. Supera la formula johnsoniana della *forma che segue la funzione* e sostiene un ritorno alle ragioni dell'architettura. In questa chiave teorico-critica incardina la teoria dei tipi edilizi sul concetto di permanenza della struttura morfologica della città che come l'Alberti del *Momus* negando l'architettura come creazione arbitraria si appoggia a un repertorio di forme elementari. Senza incertezze si richiama al pensiero e all'atteggiamento di Loos, di Boullèe e Ledoux e, per certi aspetti, al *purisme* di Le Corbusier.

Pur senza celare l'attenzione alle forme del Movimento Moderno, l'interesse di Rossi per il rigore dell'architettura di Loos costituisce l'impronta costitutiva di un linguaggio progettuale di forme e geometrie filtrate dalla storia che, relazionato alle tipologie architettoniche, diventa strumento di conoscenza e di costruzione della realtà urbana. Nel precisare i tratti teorici della scuola razionalista di Giuseppe Samonà e Ignazio Gardella, nel clima di critica all'ortodossia funzionalista della <Casabella- continuità> di Rogers, *seduto sulle spalle dei giganti*, al congresso INU di Trieste del 1961 con Francesco Tentori, Aldo Aymonino, Gianugo Polesello e altri assume una limpida posizione di rottura e apre indiscutibilmente una nuova stagione dell'architettura che guarda oltre il Movimento Moderno. Il dibattito degli anni '60 che ne segue muove in primo luogo da una riflessione critica sul metodo funzionalista ha tra l'altro il merito di consentire l'esplicitarsi delle diverse posizioni, tra cui l'indirizzo di studi che ha messo in luce la specificità e le centralità del problema formale della città, affidando all'analisi urbana un ruolo rifondativo per le teorie della progettazione. Un nuovo inizio che promuove ricerche e studi interessati all'avanzamento della disciplina della composizione architettonica e urbana declinata nella direzione di una ricomposizione del sapere scientifico del progetto e quale interfaccia tra le attività scientifiche, anche di altre discipline, e quelle delle sperimentazioni progettuali architettoniche e urbane. Il processo di conoscenza delle strutture urbane e territoriali è indirizzato cioè alla comprensione della decifrazione critica della forma, della dimensione e della consistenza aggregativa degli elementi primari e secondari dell'architettura. Ciò al fine di prefigurare uno sviluppo logico e razionale della disciplina utilizzando gli strumenti della scienza urbana del Poète e radicando le ricerche al principio della città come fondamento dello studio dell'architettura. (Marcel Poète, *Introduction à l'urbanisme*, 1958).

Come Loos, difende la specificità scientifica dell'architettura come espressione del pensiero. Nel sostenere che il progetto è già architettura, ritiene che l'idea costruisce lo spazio prima ancora della concretezza della costruzione. L'esplicito atteggiamento platonico, per cui il modello della realtà sono le idee e gli oggetti reali ne costituiscono solo tenui e incerte imitazioni, giustifica il suo interesse per le teorie di Boullée, a sottolineare il rifiuto dell'identificazione della figurazione del progetto con l'opera costruita. La realtà dell'opera costruita è la ragione prima e ultima dell'architettura ma l'immagine che la prefigura è una realtà fenomenologicamente diversa: affinché l'architettura esista e diventi visibile è necessario prefigurarla, descriverla. Quest'autenticità è un'arte la cui figurazione si costruisce attraverso la tecnica della composizione architettonica, i cui principi ne consentono una trattazione logica, trasmissibile e progredibile.

Nella teoria dell'analisi urbana riconosce i *frammenti di memoria* come ragion d'essere del progetto e introduce l'aspetto centrale della sua ricerca, quella del tipo edilizio e del suo intimo rapporto con la città, il cui registro normativo conferisce alla disciplina il proprio carattere autonomo e scientifico. Il tipo per Rossi è un sorta di *trait d'union* tra l'immagine mentale dell'architettura e il progressivo e lento processo di definizione del progetto. Non è identificabile con una forma, ma ogni forma dell'architettura è riconducibile a esso. Questa interpretazione classificatoria del tipo edilizio, nel raccogliere la lezione di Durand, precisa la definizione di Quatremère de Quincy nel rappresentare “ *l'idea d'un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello, (...) secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomigliano punto tra di loro*”( *Dictionnaire historique d'architecture*, 1832). A partire dai modi di aggregazione degli elementi tipologici la città è descrivibile per parti e questo principio stabilisce la *consecutio temporum* tra tipo e forma, consentendo di scomporre e identificare analiticamente l'identità storica e morfologica della città che è la necessaria e inevitabile premessa al progetto di architettura.

La progettazione per elementi è descrittiva di una realtà costruita per frammenti che esibisce questo carattere della composizione e procede per addizione, successione e sovrapposizione di parti. Il progetto per il Municipio di Scandicci o quello per il *Deutsches Historisches Museum* di Berlino, sono composizioni di elementi tipologici che, pur nella loro diversità formale, sono disposti su assi di simmetria che fissano i rapporti costruttivi tra i differenti schemi tipologici. Questi edifici precisano e chiariscono la composizione degli elementi assemblati in parti più complesse che in alcuni casi, come nel cilindro del teatro nella Piazza della Pilotta a Parma, coincidono con l'architettura: la galleria *corridor* del piano terra del Gallaratese, la copertura a botte della Biblioteca civica a Seregno, la torre-faro del Centro d'arte a Clermont-Ferrand, il cilindro-colonna della Fontivegge, la cupola del *Bonnefantenmuseum* a Maastricht, la trave-ponte triangolare del monumento alla Resistenza a Milano, il cono tronco del crematorio del San Cataldo. Il montaggio inedito di queste forme affiorano dall'analogia con gli archetipi della storia nutrendo la composizione architettonica delle complesse relazioni formali degli elementi. Antonio Monestiroli nel ripercorrere la tradizione civile delle forme realiste e popolari di una lezione alta di una Scuola di architettura, riconduce l'intimo nucleo emozionale dell'opera di Aldo Rossi all'esaltazione del razionalismo e identifica il suo lavoro e il suo pensiero nella Tendenza come espressione della modernità dei principi classici dell'architettura. Principi in cui, come per Mies e ancor prima per Loos, sempre coincidono realismo e razionalismo declinati nel vissuto del tempo in uno straordinario teatro di immagini, di frammenti di innumerevoli mondi analoghi, per diventare fatti urbani dell'architettura e della città (*Il mondo di Aldo Rossi*, 2016).

La poetica interiorità di Rossi lega mnemonicamente il mondo sensibile alle immagini, alle forme, nell'equilibrio di una *geometria intesa socraticamente come disciplina dell'anima*. Come nel Teatro del Mondo a Venezia che occupa un posto particolare nella ricerca sulle ragioni del progetto. La scelta del tipo a pianta centrale è perfettamente coniugata con l'esattezza della nitida figura euclidea dalla quale, puntando sulla spettacolarità di essere un'architettura sull'acqua, traspare l'intreccio dei temi compositivi legati dalla tessitura di *immagini, di ricordi collettivi e personali*: il teatro, la lanterna, i barconi del Carnevale, le gondole, le guglie gotiche del paesaggio urbano di Venezia. "*Queste analogie del luogo (..) se ben lette sono già il progetto*" (*Autobiografia scientifica*, 1981). Le geometrie controllate del teatro veneziano sono esaltate dalla plastica tensione determinata dalla sovrapposizione del tamburo ottagonale che regge la lanterna di copertura all'aula del teatro. Sui lati la tessitura strutturale dei legni disciplina e dà misura alla massa del volume. La chiave di lettura dell'opera va rintracciata nel suo intimo nucleo a un tempo emotivo e razionale, carattere distintivo di una misurata modernità dove il rassicurante equilibrio figurativo delle forme geometriche, nonché l'eleganza dei particolari delle finestre a croce cesellate nel legno esprimono una poetica della ragione in cui il progetto cerca nel reale la fantasia.

Allo stesso modo nel *Teatrino scientifico* è lampante il valore aggiunto di una analogia poetica dell'oggetto sospeso tra la macchina, il teatro e il giocattolo, e che fa rivivere la tradizione teatrale italiana del Settecento. Qui le geometrie della memoria della forma elementare del teatro predispongono il luogo della scena e dell'azione che accende l'insondabile potere evocativo mediante la connessione intima tra memoria e immagini. I frammenti dell'architettura condensano ed incorniciano le rappresentazioni possibili di luoghi e immagini di innumerevoli mondi analoghi, di forme geometriche, di geografie urbane come luoghi della memoria. Come i *frames* de *La Città analoga* che danno origine alla ricerca di una rigorosa *ars combinatoria* evocativa di immagini, città, paesaggi, storia e memorie in uno straordinario *teatro d'immagini* di progetti distinti e distanti

nello spazio che, attraverso il montaggio, nel tempo producono un significato nuovo e diverso (*L'architettura della città*, 1966)). In tal senso Rossi mostra il valore del *Capriccio veneziano* del Canaletto che è implicito nella definizione di una possibile ipotesi urbana derivata dell'assemblaggio logico-formale di architetture palladiane che consente di prefigurare una nuova realtà urbana. La figura pittorica è già architettura e assume valore come riferimento formale della realtà in cui è racchiusa la definizione dei nuovi rapporti dello spazio architettonico.

Un interesse sottolineato infine nel San Cataldo a Modena, dove reinterpreta il cimitero come tipologia edilizia neoclassica caratterizzata dai percorsi rettilinei porticati. L'opera emiliana assume i caratteri del recupero della tipologia cimiteriale ottocentesca su cui si innesta la memoria delle tombe etrusche nella forma tronco conica del forno crematorio, già celebrata dal *Cenotafio* di Boullée. La stessa figurazione architettonica del cubo dell'ossario, scarna ed essenziale, sembra suggerire un *non finito*, ma è un elemento ossificato dell'architettura il cui carattere è concreto e comprensibile con “ *le sue finestre regolari ha la struttura di una casa senza piani e senza coperture, le finestre sono senza serramenti: essa è la casa dei morti*” (*I quaderni azzurri*, 1999). Nello schema dell'impianto, la commensurabile esattezza dei singoli elementi edilizi concorrono a configurare l'unità della composizione architettonica.

### La lezione della continuità

La lezione di Rossi nel dare contenuti nuovi e profondi alla disciplina rimane alta nella cultura architettonica razionalista del Novecento al punto che è da irresponsabili negarne l'insegnamento e la continuità come Enea che nell'epica virgiliana si carica sulle spalle il vecchio padre Anchise per fuggire da Troia avvolta dalle fiamme che l'avrebbero distrutta. Mai avrebbe potuto abbandonare quel suo prezioso patrimonio. Nell'*epos* della mitologia greca il gesto riassume il valore immenso della figura del padre e della continuità generazionale. Enea è l'erede, che in latino è *Hērês* e ha la stessa radice del greco *Kheros* e significa deserto, spoglio, arido, *colui a cui necessita la faticosa costruzione della relazione col padre per dare forma al proprio destino* (Luigi Zoja, *Il gesto di Ettore*, 2000). Se questo è il valore di cui più di altri la cultura contemporanea ha smarrito il senso, è un gran bene tornare a sviscerarne l'assoluta consistenza, perché il peso dei padri, come scrive Massimo Cacciari - *non è affatto neutro ma ricerca del proprio stesso vissuto nell'interrogazione del lascito* (*Il peso dei padri*, 2008). Eredità come trasmissione, trasmissione come continuità, continuità come scuola. È il tema dei temi dove sempre riemergono figure e opere che puntualmente rimettono le cose al loro posto per dare vita nuova al progetto e all'architettura. Perché in architettura, come Giorgio Grassi l'architettura romana, è necessario scegliersi gli *insigni maestri*. Perché i saperi dell'architettura si trasmettono attraverso essi e attraverso le Scuole e le loro opere. Ernesto Nathan Rogers, Ludovico Quaroni e Giuseppe Samonà hanno interpretato la modernità difficile del Novecento nelle Scuole di Milano, Venezia e Roma e Rossi, nel raccogliere l'eredità dei *maestri* del razionalismo italiano, rinnova e trasmette il linguaggio razionale nelle scuole di architettura portando così a compimento il mito omerico del padre che trova così la propria compiuta continuità.

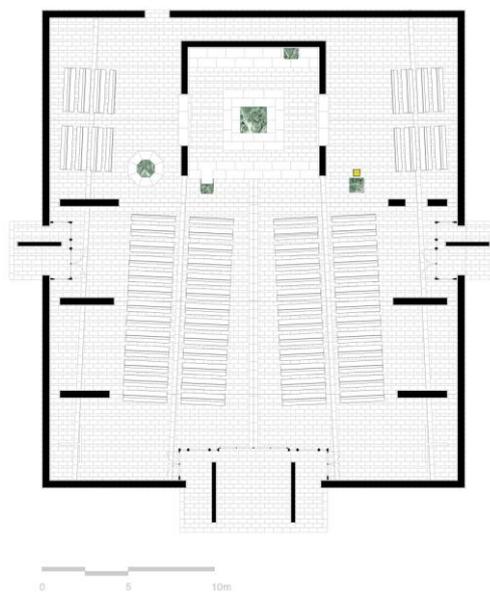


Fig. 1 – Roma. Pianta della Chiesa di San Carlo Borromeo a Roma di Antonio Monestiroli - 2011.



Fig. 2 – Berlino. Vista della Biblioteca von Humboldt di Max Dudler – 2009.



Fig. 3 – Mantova. Chiesa di San Sebastiano di Leon Battista Alberti - 1460, vista sull'ingresso.

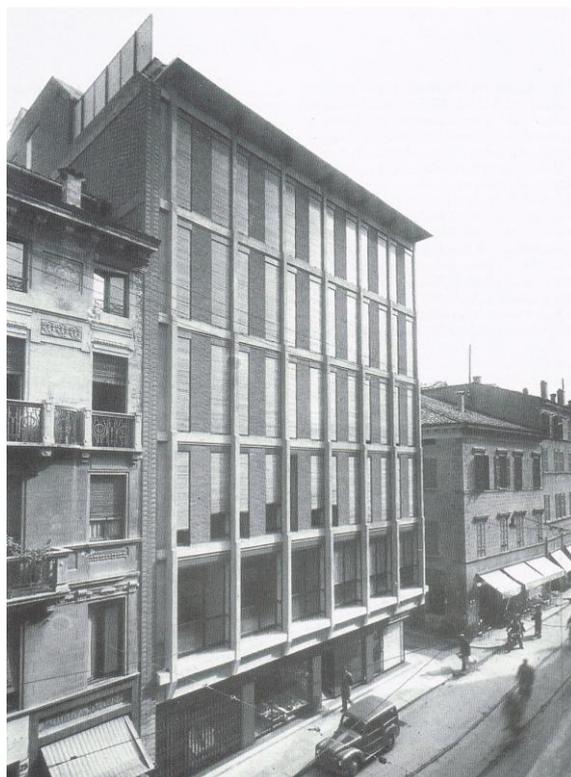


Fig. 4 – Parma. Edificio per uffici INA di Franco Albini, 1950-54.



Fig. 5 – Detroit. Vista del Lafayette Park di Mies van der Rohe e Ludwig Hilberseimer - 1955.



Fig. 6 – Bonn. Edificio per abitazioni di Uwe Schröder - 1996-2000 -, vista sull'ingresso.

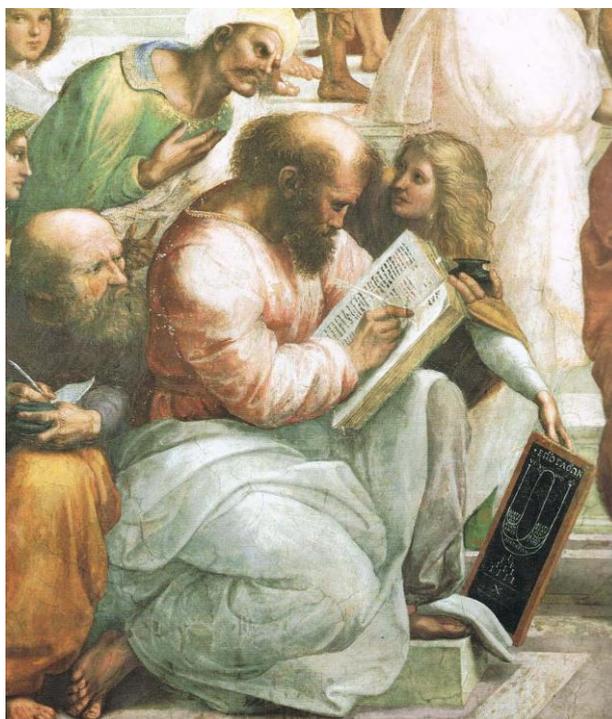
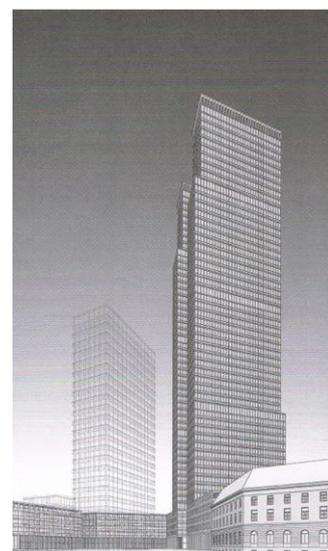


Fig. 7 – Affresco *La Scuola di Atene*, Raffaello Sanzio - 1510; Musei Vaticani di Roma particolare. Pitagora e la tavola dell'ottava musicale.



8

Fig. 8 – Parigi. Hotel Alexander di Étienne-Louis Boullée - 1763, facciata interna del cortile.



9

Fig. 9 - Francoforte sul Meno. Progetto per il grattacielo Max della Deutsche Bank di Walter A. Noebel -2002.