

L'architettura disegnata: un viaggio ideale fra i luoghi dell'architettura

Gianni Savarro

Scuola di Architettura e Società, Politecnico di Milano

Abstract

The contribution aims to reconstruct the theoretical thinking of Aldo Rossi, merely analyzing the architectural design, which in the graphical representation has solved the contradictions of the 'modern', formulating a summary. The analysis of the design allows us to reconstruct fragments and quotations, the methodological approach, in a kind of metaphorical journey, in the places that primarily served as the scene to the architecture, the Po Valley, allowing, at the same time the analysis of the compositional technique and of pictorial affinity of the drawings, that have purchased, in the present, a life of their own, setting aside the ideology, considered as documentary material of the place.

Keywords: Aldo Rossi, the Po Valley, architectural drawing/still life.

Introduzione

Selezionare dalla smisurata bibliografia su Rossi fonti significative, a sostegno di contributi originali su un'opera architettonica di eccellente controversia critica, non è scontato. Tuttavia agli occhi dell'osservatore odierno le centinaia di numeri e articoli comparsi, su riviste e saggi, nell'ultimo trentennio sul tema '*Rossi e la sua scuola*' offrono un materiale d'eccezione, che si configura, curiosamente, come un compendio del 'patrimonio del moderno', quasi che la maggior parte delle opere che figurano in quelle pagine potessero, oggi, coesistere, a prescindere dalla tendenza, in una storia non classificatoria dell'architettura.

L'analisi dei materiali riserva, tuttavia, sorprese impreviste: emerge, tralasciando le pubblicazioni commemorative¹ successive alla scomparsa e i con-

seguenti repertori iconografici dei progetti, una certa distanza fra la 'fama', in positivo e negativo, decretata dalla critica e dalle architetture realizzate, e la presenza sulle riviste d'architettura, in particolare su *Casabella*² e non solo. L'affermazione sembra avvenire, sfogliando i numeri del mensile pubblicati fra il 1975 e il 1999, al di fuori della 'tribuna professionale' della carta patinata, la quale solo incidentalmente è toccata dall'opera teorica e professionale, sebbene, negli stessi decenni, si moltiplicassero le pubblicazioni di 'tendenza'. Costatazione valida anche per *Domus*, l'altra grande rivista italiana d'architettura.

Da queste considerazioni si possono trarre due conclusioni elementari, quasi banali.

La prima che la conoscenza dell'architettura *rossiana*, al di fuori del ristretto ambito accademico e di 'scuola', sia perlopiù limitato a luoghi comuni del post-moderno, contrapposti agli analoghi del modernismo internazionale o high-tech.

La seconda che il disegno d'architettura sia condannato, dalla forza dello stesso progetto che accompagna, all'oblio, sebbene possieda un valore a prescindere dall'ideologia. Offrendosi come specchio sintetico dei luoghi raffigurati, il disegno d'architettura di Rossi assume una validità più ampia e duratura della teoria da cui deriva, dimostrando una vita artistica propria.

Il contributo, limitandosi ad analizzare il disegno d'architettura, si propone di ricostruire un pensiero teorico complesso, che nella rappresentazione grafica ha risolto le contraddizioni del 'moderno', formulandone una sintesi. Analisi del disegno che permette di ricostruire, per frammenti e citazioni, l'impostazione metodologica, in una sorta di *viaggio*, metaforico, nei luoghi che, principalmente, hanno fatto da scena alle architetture, la pianura Padana. Viaggio *grafico* di analisi e di rifondazione tipologica del costruito, la cui tecnica compositiva mostra un'auto-

nomia indiscussa e interessanti, quanto imprevedute, analogie con il genere della 'natura morta'.

La definizione di luogo

L'architettura disegnata di Aldo Rossi è qualcosa di più della strumentale rappresentazione di una forma progettuale: è l'espressione programmatica di un'idea d'architettura, nella quale la conoscenza del luogo, storica ed insediativa, si configura come fase determinante del percorso progettuale. Il disegno, sebbene concorra alla formalizzazione alla posizione teorica, dimostra una capacità di sintesi dello spazio costruito che travalica l'impostazione metodologica, tale da garantirgli, come documento, una vitalità e validità nel presente. Disegni che producono nuove rappresentazioni cartografiche dei luoghi, non euclidee e non metriche, mappe di sintesi, di analoga forza e contenuto alle rappresentazioni convenzionali. Attraverso il disegno, Rossi 'scopre' i luoghi dell'Italia, specie della pianura Padana, nel tentativo di conferire loro, attraverso la sintesi grafica e intellettuale degli elementi, una nuova identità culturale. La ricerca del luogo, della sua memoria figurativa, assume una dimensione quasi rituale, una sorta di pellegrinaggio finalizzato all'individuazione dell'identità perduta:

“La maggior parte dei riti che si possono osservare nelle varie società esistenti al mondo ha come scopo il rafforzamento o la creazione di un'identità, individuale e collettiva (...); l'identità si costruisce attraverso un negoziato con diverse alterità (...). Questi riti ci mostrano l'indissociabilità della costruzione di sé e dell'incontro con gli altri. Poiché i riti assumono, metaforicamente o meno, la forma di un viaggio, non vi è da stupirsi se il viaggio, a sua volta, ha sempre qualcosa di un rito” (Augé 2004, 61).

In questa prospettiva, il disegno d'architettura di Rossi si configura come una celebrazione del luogo: una rappresentazione intellettuale che ricostruisce la realtà attraverso simboli e citazioni che concorrono ad elevare a verità assiomatica l'interpretazione sintetica dello spazio. Nella dimensione dogmatica della lettura si manifesta la forza e la debolezza della rappresentazione stessa: forza garantita dalla capa-

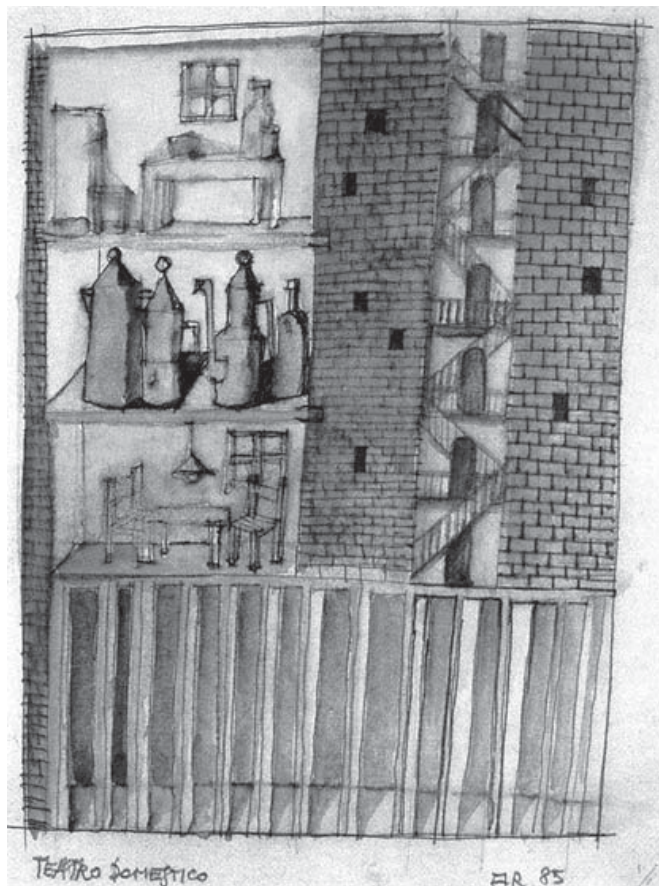


Figura 1,2. Paesaggi urbani, reali e di immaginazione

cità di sintesi degli elementi (simbolici) del luogo, debolezza per il rischio di confondere il rito collettivo (di rigenerazione del luogo) con la celebrazione del pensiero personale.

Nel disegno di Rossi convive, ovviamente, questo duplice carattere: l'essere analisi personale e l'elevarsi a voce collettiva, che ne ha sancito la fortuna, soprattutto prima della scomparsa, quando la sua teoria occupava una precisa posizione nel dibattito

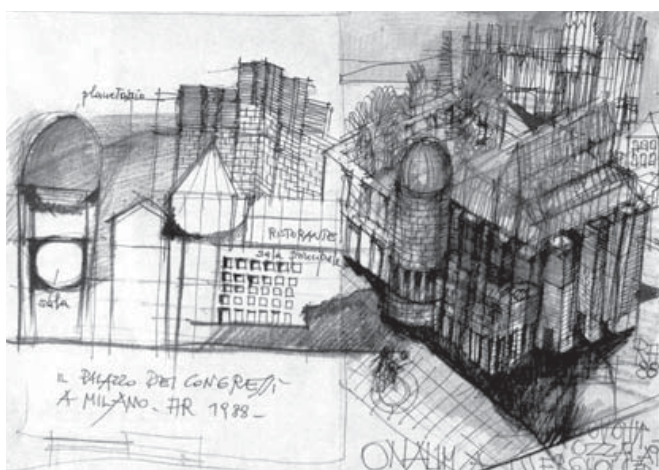


Figura 3,4. Sequenze di immagini su Milano

architettonico. Nel presente, dopo l'emotiva consacrazione postuma, che ha congelato posizioni e giudizi contrapposti, la figura di Rossi è stata affidata al discorso letterario; consegnato il suo insegnamento alla storia, annullata la contrapposizione ideologica fra generazioni di studenti d'architettura, è possibile

scindere il suo insegnamento in *elementi*, negli stessi frammenti dei suoi disegni, che, come tali, assumono, ora, una vita nuova, autonoma, liberati dalle complicazioni critiche del passato.

Il disegno è uno di questi *elementi* dell'opera di Rossi che si presta ad una lettura autonoma: in passato strumento analitico connesso all'impostazione metodologica, nel presente opera artistica metafisica. Un disegno metafisico, nel senso che si configura come un discorso sulla fisicità della realtà. Rossi propone, con i suoi disegni, una modalità inedita, negli anni della fiducia positivista del moderno e della 'pianificazione' industriale del costruire, di rappresentazione dello spazio: una modalità di produzione di 'cartografie' culturali dei luoghi, analoghe, compositivamente, a quelle di De Chirico, ma meno dipendenti dalla pittura, poiché frutto di un modo 'altro' di concepire l'architettura e lo studio della città. Rappresentazioni dei luoghi che presentano maggiori affinità con il rilievo urbano (sviluppato dagli anni '60 per la tutela del patrimonio costruito), in quanto non ricercano la precisione metrica strumentale (del progetto architettonico quanto del rilievo metrico), ma, prioritariamente, la sintesi degli elementi strutturanti (storici, tipologici, viari,...) del luogo, attraverso rappresentazioni non euclidee, schizzi e mappe, capaci di esprimere con più incisività il carattere del luogo. La negazione delle 'regole' della geometria proiettiva, che si riscontra in numerosi disegni, non è soltanto una deliberata libertà artistica (tanto più deprecabile trattandosi di un disegno d'architettura), ma dimostra la consapevolezza dell'importanza del disegno, non solo come strumento, ma come mezzo di espressione sintetica. Il carattere rituale, dogmatico, dei disegni di Rossi emerge con più evidenza se considerati nell'ambito dell'architettura, piuttosto se confrontati con altri ambiti: senza trascendere nella pittura (forse, ora, più appropriato ambito di paragone della sua opera grafica), il disegno di Rossi presenta forti affinità con la rappresentazione 'non metrica' del rilievo ambientale, che, come strumento di analisi metaprogettuale, non è fortemente vincolato dalla rappresentazione geometrica dell'architettura. Basti pensare agli schizzi di Kenin Lynch per comprendere come il 'rilievo', e la lettura di interpretazione, preveda molteplici possibilità, non necessariamente 'geometriche'. In questo ottica il disegno di Rossi ri-

manda alle discipline topografiche e geografiche, alla capacità del disegno di architettura di documentare i luoghi, cioè di creare un materiale critico, più profondo del semplice manifesto d'architettura. Il viaggio 'grafico' di Rossi attraverso i luoghi del progetto, per quanto sovra-ccaricato di significati altri (teorici, ideologici, rituali,...), può, semplicemente, essere inteso come una forma di rilievo, una sequenza di 'eidotipi' culturali, da quali si può apprendere dei 'fatti' sui luoghi, indipendentemente dalla condivisione del pensiero.

Disegni, perciò, che producono una cartografia umana e storica dei luoghi. E per *frammenti* è cartografata la pianura lombarda: attraverso i tipi edilizi (la casa a corte, gli edifici a ballatoio milanesi,...), le emergenze monumentali (il san Carlone, il Duomo di Milano) e industriali (ciminiera,...), l'attenzione per le 'città in miniatura' (i Sacri Monti, il cimitero,...) è mappata la dimensione culturale di un'area vasta e contraddittoria, con la quale si ricerca un significato da rendere condiviso. Frammenti che insieme producono una mappa geografica, che allo stesso tempo è una carta tematica, culturale, dei luoghi, tuttora attuale e significativa.

Ovviamente una tale cartografia, così poco neutra, introduce ad un tema molto dibattuto da Rossi: la nozione di luogo e la sua definizione operativa. Sebbene sia più semplice definire il contrario, il *non*-luogo, di cui Augè ha delineato il contorno, la nozione di luogo che traspare dal disegno di Rossi non si definisce dall'opposto (proponendo un luogo, progettuale, dell'utopia), ma si sostanzia con citazioni del paesaggio edificato, con episodi figurativi di distinti universi di significato, la cui integrazione determina una rappresentazione inedita del luogo, fonte di interrogativi sul rapporto fra il presente e il passato e come questo debba essere evocato dalla lettura grafica e, di conseguenza, dal progetto.

Quale luogo è rappresentato? Quanto la 'cartografia' rossiana è affidabile, se è incerto che se si tratti di paesaggi reali o di invenzione? Improbabile una risposta definitiva: il disegno racchiude *verità* di diversa natura: fatti reali, rievocazioni della memoria, emozioni personali, che assieme producono la mappa emotiva dei luoghi. E non potrebbe essere altrimenti, visto l'incertezza che si trascina il concetto di luogo:

Abitare un luogo, vuol dire impossessarsene? Che significa impossessarsi di un luogo? A partire da quando un luogo diventa interamente vostro?

(Perec 1989, 34)

Gli interrogativi di Perec, sebbene introducano ulteriori complicazioni, esprimono in forma letteraria le contraddizioni del disegno rossiano di comprendere il luogo e di cogliere la dimensione emotiva che è insita in ogni sua definizione. Perec riconosce l'esistenza di molteplici luoghi, 'spazi inventati', che assumono senso come declinazione della vita, reale e metaforica, degli oggetti che li occupano:

Gli spazi si sono moltiplicati, spezzettati, diversificati. Ce ne sono di ogni misura e di ogni specie, per ogni uso e per ogni funzione. Vivere è passare da uno spazio all'altro, cercando il più possibile di non farsi troppo male (Perec 1989, 12).

L'architettura disegnata di Rossi esprime questa variabilità, da cui l'impossibilità di trovare una definizione conclusa e assoluta di luogo. I disegni esprimono l'intensità e la conflittualità del luogo e della sua definizione: l'accostamento paradossale di citazioni, anche apparentemente ingiustificabili, un gioco di specchi multipli, in cui trovano espressione oggetti contrastanti, poiché appartenenti 'spazi' di livello differente.

Il disegno diventa uno *spazio dell'inventario*, che inventa e reinterpreta il luogo dalle macerie della storia, restituendo una possibile lettura dello spazio, una rappresentazione scenica degli elementi strutturanti la realtà fisica, cartografica e artistica insieme.

Sulla rappresentazione

Il *collage* e il *paradosso* sono i caratteri che emergono, con evidenza, nei disegni di Rossi. Sebbene se ne potrebbero aggiungere altri, questi due aspetti sintetizzano la lunga produzione creativa: comuni denominatori della rappresentazione rossiana, sono i mezzi, tecnici e culturali, con cui si attua il viaggio nei luoghi e si declina il loro significato.

Il disegno è l'esito della scomposizione e ricomposizione di oggetti, simboli e forme del luogo, dalla

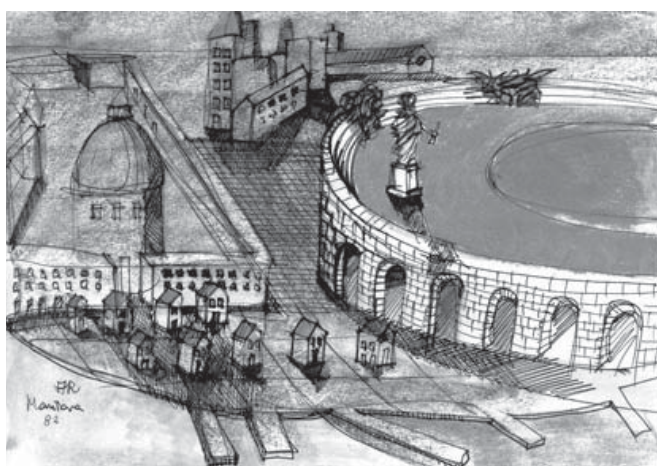
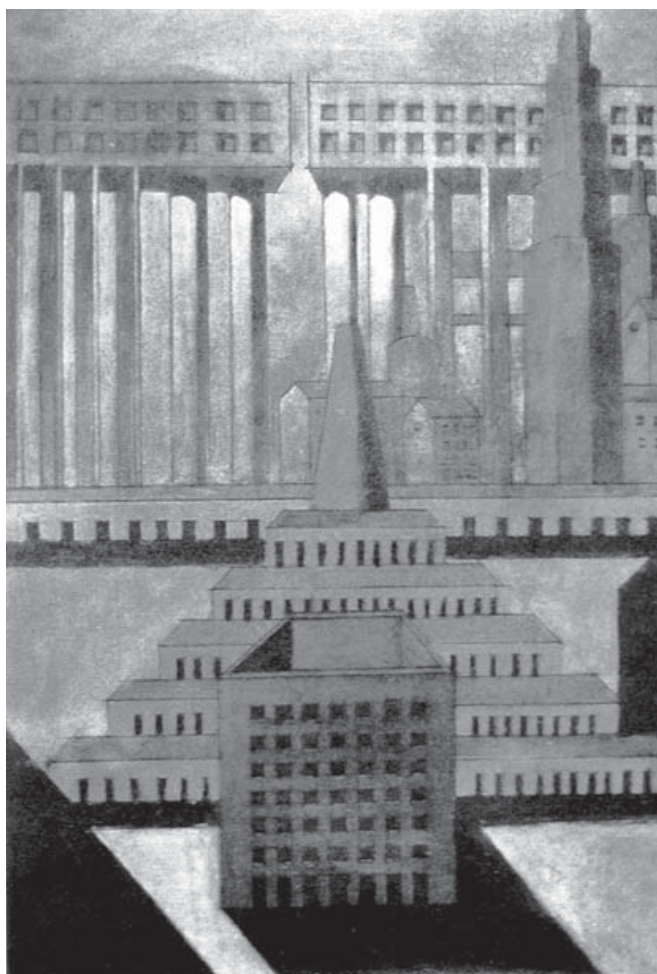


Figura 5.6. Paesaggi 'metafisici': il paradosso e il collage (Modena, a sinistra; Mantova, a destra)

cui sintesi, ottenuta per accostamento e sovrapposizione degli stessi, si origina una dimensione inedita di significato, spesso paradossale. Comunque paragonabile a quello offerto dalla realtà edificata, contraddistinta da edifici senza luogo e tempo, che propongono, alla scala al vero, un paesaggio analogo ai disegni di Rossi (prima di De Chirico): cioè un paesaggio di frammenti e di macerie della storia.

Il paesaggio della pianura Padana privato di un'identità, condivisa e riconoscibile, si configura nel disegno di Rossi come lo spazio della frammentazione, sebbene nella realtà la coesistenza, anche stridente di fatti architettonici e testimonianze del passato, sia accettata in modo indifferente e passivo. Per abitudine o per accettazione dell'idea che la modernità sia portatrice di trasformazione e di nuovi significati si accoglie nel reale quanto è rifiutata nel campo dell'arte. La rassegnazione collettiva alla frammentazione del paesaggio costruito, da non produrre stupore o indignazione per la sovrapposizione di forme (tecnologiche, funzionali, infrastrutturali,...) incoerenti, non si ritrova di fronte al disegno della stessa realtà. La realtà disegnata da Rossi, così apparentemente elementare (nel senso di costituita da elementi, ciascuno con una propria identità) è ritenuta più assurda e paradossale del vero, per quanto ne sia una parodia.

Con il *collage*, Rossi esprime graficamente l'eclettismo della città industriale, la mescolanza di elementi scientificamente riprodotti nei disegni con il *collage* corrisponde alla frammentarietà del paesaggio antropizzato, senza alcuna particolare enfaticizzazione.

La decadenza formale, dettata dalla transitorietà delle teorie architettoniche, trova manifestazione nei disegni della pianura padana, in cui è difficoltoso attribuire un livello di importanza agli elementi architettonici e la cui differenza è la causa stessa di dequalificazione. Nel *collage* grafico, con l'accostamento di elementi che rimandano a molteplici tradizioni (storiche, industriali, religiose,...) è ricostruita (o proposta) una possibile identità dei luoghi; nel *collage* è individuata una modalità di ricostruzione di senso, che accettando la discontinuità della modernità, ne propone una modalità di lettura e di intervento. Il disegno include elementi differenti: della città storica, di quella industriale e oggetti del design, che concorrono, invertendo funzioni e significati, alla definizione di nuovi simboli della città contemporanea.

Alla stesso modo dei disegni di De Chirico, i disegni di Rossi definiscono con l'assurdo accostamento di frammenti, la cultura contemporanea della città. Nel disegno si rispecchia, in forma d'arte, quanto appare nella quotidianità, l'assurdità della città contemporanea, in cui si ammette la mummificazione

e la replica stilistica della città storica, affiancata alla spettacolarizzazione formale delle nuove tecnologie.

Tutto questo non è ben espresso nei disegni di Rossi? I disegni non presentano metaforicamente la città del presente, sebbene si stenti di riconoscerla nella realtà? È più difficile riconoscere la realtà nelle sue rappresentazioni che nella frequentazione quotidiana: “L'uomo ha un pregiudizio contro se stesso; i prodotti della sua menti gli appaiono irreali o relativamente insignificanti. Ci sentiamo appagati soltanto quando ci figuriamo circondati da oggetti e da leggi indipendenti dalla natura umana” (Santayana, in Rowe 1981, 13)

Il breve repertorio di disegni, per quanto sommario, è sufficiente a mostrare la complessità del tessuto edificato (di Milano e della pianura lombarda) e la decostruzione del luogo contemporaneo, trasmettendo, come la pittura di De Chirico, un sapore nostalgico, mescolato alla rabbia per l'impossibilità di correggere il corso inesorabile di svuotamento di significato.

Nel disegno è ricercata, talvolta, una classicità romantica, cioè un tentativo di ricostruire in senso storico lo spazio, quasi evocando la quieta grandezza della classicità come unica strada di rifondazione; in altre occasioni, il disegno è l'espressione della rabbia, forse rassegnata, nei confronti della rimozione di futuro al presente. In tutti, a prescindere dalla modalità grafica utilizzata, emerge il tema dell'accostamento, del *collage city*, definito da Rowe; riferendosi alla pittura di Ozefant afferma:

oggetti dispariti tenuti assieme con vari mezzi fisici, ottici, psicologici, la tela col suo facsimile così violentemente messo a fuoco e la sua superficie apparentemente ruvida e in realtà così liscia [...] in parte assorbita nella superficie dipinta e nelle forme dipinte per mezzo della loro sovrapposizione (Rowe 1981, 220)

e ancora esaminando i disegni di Le Corbusier:

I suoi edifici, se non le sue piante di città, sono pieni dei risultati di un processo più o meno equivalente a quello del collage. Oggetti ed episodi sono introdotti [...] e mentre conservano i significati reconditi della loro origine, ricevono

dal contesto la forza di un impatto completamente nuovo. (Rowe 1981, 219)

Il collage è una specie di *discordia concors*; una combinazione di immagini dissimili o la scoperta di somiglianze occulte in oggetti apparentemente disuguali. L'uso del collage in Rossi esemplifica il paradosso come ricerca della verità: la deliberata provocazione formale, talvolta esagerata talvolta infantile, che esprime una verità difficile da accettare, la crisi dell'identità dei luoghi e, di riflesso, la crisi dell'architettura. Il collage è la metafora di una possibilità d'azione, analoga, per certi versi a quella del collezionista, che prelevando dal proprio contesto d'origine alcuni fatti, alcuni oggetti, ne ricostruisce una sintesi capace di significati nuovi e impreveduti.

In questo risiede il carattere rivoluzionario, attuale, dei disegni di Rossi: il loro strappare dall'ineluttabile corso del tempo frammenti ed elevarli a nuovo significati collettivi. Disegni d'architettura che ricercano, spesso, la semplicità e l'evidenza della cartolina, dell'immagine sintetica di un luogo: l'architettura come cartolina del luogo.

La possibilità, cioè, che un luogo, e quindi il suo 'disegno' in senso lato, possa trovare sintesi in una cartolina si ricollega al tema dell'architettura civile, ben espresso nel saggio *Elogio dell'architettura civile*, in cui afferma che “l'architettura si può in fondo riassumere nelle cartoline” (Ferlenga 1999). A prima vista può sembrare una battuta oppure un'affermazione superficiale: in realtà, dicendo in modo paradossale che l'architettura civile confina con le cartoline, si afferma che l'edificio, una volta che è stato progettato e costruito, assume una vita autonoma rispetto al suo autore e che si sviluppa come patrimonio collettivo di quel luogo. Patrimonio collettivo che diventa la città stessa e quindi come tale raffigurato nelle cartoline. Il paradossale, nei suoi disegni, è perciò molto meno casuale e superficiale di quanto potrebbe apparire: è una deliberata modalità di stravolgere le consuetudini e di affermare una teoria, in modo diretto per quanto ermetico.

Il disegno di Rossi, al pari della rappresentazione folcloristica di Hansi dell'Alsazia, può intendersi come una cartolina, una rappresentazione sintetica della realtà, osservata e/o immaginata, che permette la conoscenza degli spazi, conservando, al contrario

di queste, quel mistero conflittuale che interroga l'intelletto e suscita ulteriori indagini.

Un parallelo: l'analisi del genere pittorico

Nei disegni di Rossi emerge una sorta di quadro dentro il quadro.

Stoichita, analizzando la comparsa delle cosiddette 'nature morte inverse' (intorno alla metà del XVI secolo ad Anversa) sottolinea come la caratteristica delle prime rappresentazioni di genere presentino una sorta di rispecchiamento, un quadro dentro l'altro: un messaggio nascosto, espresso attraverso oggetti simbolici e scene accostate nella composizione, che conferisce senso al disegno. Stoichita parla di:

Immagine raddoppiata: testo e fuori testo. (...) Opere [che] rivelano un valore paradigmatico: veri e propri oggetti teorici, immagini in cui il tema è l'immagine (Stoichita 1998, 15).

In queste opere è utilizzata la tecnica di far apparire oggetti, in dimensione naturale, in primo piano, come se fossero anteriori al quadro prospettico 'teorico', includendo cioè nella rappresentazione oggetti che nel quadro resterebbero fuori dal campo visivo; in tal modo la rappresentazione assume una dimensione concreta e quotidiana rispetto alla rappresentazione accademica.

Tali aspetti si ritrovano nei disegni di Rossi: essi sono 'animati' da molteplici forme e oggetti (cavalli, busti, ...collocati dinnanzi alle architetture), elementi, come nelle nature morte analizzate da Stoichita, che precedono, senza apparente significato, dinnanzi alla scena 'viva' del quadro (architettonica, in Rossi), in secondo piano sebbene ne costituisca il centro.

Nei disegni di Rossi il rapporto fra primo e secondo piano della rappresentazione veicola ad un altro tema ricorrente nei suoi scritti: il rapporto con il teatro, cioè la lettura in termini teatrali della città e della vita che in essa si compie. L'architettura intesa come scena fissa della vita (metafora analoga all'architettura civile espressa dalle cartoline), è l'ulteriore paradosso utilizzato per mostrare l'atemporalità dell'architettura, e per invocare la necessità di elevare il luogo a 'cartolina', a scena riconosciuta e condivisa. L'architettura che trova rappresentazione nel disegno, in analogia ai quadri 'raddoppiati', si con-



Figura 7, 8. Parallelo di 'nature morte': Rossi (1981, a sinistra) e Aertsen (1552, a destra)

figura come il significante silenzioso, sempre presente, ma non invasivo delle occupazioni, banali e quotidiane, del primo piano: l'architettura conferisce un significato senza tempo alle figure (oggetti, monumenti, spazi urbani,...) del primo piano, così come nel quadro di Pieter Aertsen (*Il Cristo in casa di Marta*

e *Maria*, 1552) come nelle opere giovanili di Velázquez, la scena biblica di fondo rivela il messaggio religioso in modo appartato, distaccato rispetto agli oggetti che fortuitamente sono ripresi in primo piano, la cui esistenza non è scalfita né alterata dalla profondità di ciò che sta dietro, ma conserva il suo significato indipendentemente alla contingenza.

L'architettura come scena fissa della vita assume, in Rossi, un significato analogo a quello espresso da Aertsen: la fede come elemento fisso delle vita. Il disegno d'architettura di Rossi, i suoi viaggi metafisici nell'Italia decontestualizzata, assume perciò il carattere di un'inedita forma espressiva dell'architettura: quello di una forma d'arte pittorica, che esula e trascende il disegno progettuale per diventare il veicolo di un messaggio programmatico più ampio e ambizioso.

È un disegno che attribuisce grande importanza al simbolico, al messaggio celato, in cui però il rapporto, non sempre risolto, con l'analogico determina incertezza e travisamenti. Nel rapporto fra simbolico e analogico delle forme rappresentate si nasconde anche la forza/ debolezza del disegno stesso: la forza del significato celato, ma, al contrario, la fragilità di essere valutato in termini letterali, cioè di essere interpretato con un codice di lettura differente dalla sua natura.

Problema, che parimenti si ritrova nelle architetture realizzate, è evidente nel disegno, erroneamente decodificato come una rappresentazione progettuale, senza comprenderne la natura pittorica (di quadro raddoppiato).

La conseguenza della duplicità del disegno: arte/ architettura, simbolo/analogia,... ha determinato le ben note posizioni della critica, che forse non è stata in grado di dissociare, o meglio integrare, i molteplici luoghi della memoria rossiana, per giungere ad una chiave di lettura. I disegni tuttavia mostrano una forza critica superiore e duratura alla produzione architettonica: consegnati alla storia attendono di occupare la posizione che gli spetta, come opere d'arte visiva, ritratto di un mondo culturale, preciso quanto effimero, che vive principalmente nelle emozioni che è in grado di suscitare.

Referencias

- AUGÈ, Marc. [2003] 2004. *Rovine e macerie*. Bollati Boringhieri. Torino.
- DAMISCH, Hubert. 1998. *Skyline, la città narciso*. Costa & Nolan, Genova.
- FARINATO, Salvatore (a cura di). 1998. *Per Aldo Rossi*. Marsilio. Venezia.
- FERLENGA, Alberto (a cura di). 1999. *Aldo Rossi, tutte le opere*. Electa. Milano.
- PEREC, Georges. [1974] 1989. *Specie di spazi*. Bollati Boringhieri. Torino.
- STOICHITA, Victor. [1993] 1998. *L'invenzione del quadro*. Saggiatore. Milano.
- ROSSI, Aldo. [1966] 1995. *L'architettura della città*. Città Studi. Torino.
- ROSSI, Aldo. 1978. *Scritti scelti sull'architettura e la città*. Città Studi. Torino.
- ROSSI, Aldo. 1999. *Autobiografia scientifica*. Pratiche. Milano.
- ROSSI, Aldo. 1999. *I quaderni azzurri*. Electa. Milano.
- ROWE, Colin, KOETTER, Fred. 1981. *Collage city*. Saggiatore. Milano.

Notas

- 1 Le raccolte di saggi, pubblicati in occasione di convegni commemorativi, trasmettono un'immagine dell'opera di Rossi distorta e romantica, condizionata dalle emozioni determinate dell'improvvisa scomparsa. Si veda: FARINATO, Salvatore. 1998. *Per Aldo Rossi*. Marsilio. Venezia; POSOCCO, Pisana. 1999. *Care architetture. Scritti su Aldo Rossi*. Allemandi. Torino.
- 2 La scelta di Casabella è giustificata da una duplice ragione: la prima, per aver rappresentato per lungo tempo la vetrina privilegiata del dibattito disciplinare italiano; la seconda, poiché Rossi, negli anni precedenti, aveva influito, come redattore di *Casabella-continuità*, alla linea editoriale, favorendo la divulgazione di temi e autori riconducibili all'*Architettura della città*.

Gianni Savarro. Architetto e dottore di ricerca all'Università di Genova, ha collaborato con Motta editore all'*Enciclopedia dell'architettura* e ha scritto contributi per convegni nazionali e internazionali sui temi del disegno e del rapporto con l'architettura.

Libero professionista, è insegnante di tecnologia alla scuola secondaria e, dal 2011, docente a contratto di rappresentazione al Politecnico di Milano. I suoi interessi di ricerca riguardano il rapporto fra l'architettura, il luogo e la rappresentazione, con particolare attenzione alla storia e all'evoluzione teorica del disegno.

gianni.savarro@polimi.it, gsavarr@tin.it