

L'amnesia della composizione formale

Chiara Simoncini

Abstract

Se il disegno è da sempre stato strumento di espressione del processo ideativo progettuale, con la strenua ricerca di una sintesi, volta all'accelerazione dei tempi necessari, permessa dall'introduzione digitale, si è sempre più persa la capacità di elaborazione integrata dell'idea, dando vita ad ipotesi parzialmente sterili, prive di quel mondo di forme e di ricerca di forma, che costituiscono il vero progetto architettonico e spaziale.

Ritornano alla mente i disegni di Aldo Rossi, dove una caffettiera sapeva divenire, da oggetto must, come diremmo oggi, del rituale domestico, casa, ma anche torre, affaccio o ancora parte di quello che egli stesso definiva "il teatro domestico", dove le forme pure sapevano combinarsi a creare, con dimensioni non coincidenti con la realtà, semplici oggetti di uso comune, che sapevano però divenire grandi elementi di arredo degli spazi interni. Ci siamo così ridotti a non saper più comporre, ma a cercare elaborazioni sofisticate di volumi che cadono in un amore per la complicazione, più che in una semplificazione che la realtà odierna richiederebbe. Ma se il mondo digitale si può 'piegare' alla volontà ideativa perché non possiamo integrarlo anziché sostituirlo con ciò che è effettivamente il progetto, inteso come processo di indagine?

Parole chiave: memoria, composizione formale, rito, composizione digitale.

Nella composizione non è possibile parlare di regole. La composizione è un sistema complesso di variabili funzionali, simboliche, rappresentative e produttive, si potrebbe così parlare piuttosto di scelte, di idee-strumento a metà tra il concettuale e l'operativo, tra teoria e pratica. Che cosa è un'idea allora? Da dove proviene? Come diventa processo ideativo? Dunque, come diventa progetto? Un'idea nasce dentro noi sostenuta da stimoli che provengono dal substrato sociale a cui apparteniamo, dal mondo culturale di cui facciamo parte, e da tutte quelle 'colonizzazioni esogene' da cui lasciamo emozionare vivendo. Se con l'avvento digitale è cambiato lo strumento di espressione del processo ideativo progettuale alla strenua ricerca di una accelerazione dei tempi necessari, il disegno, nel suo essere susseguirsi di tentativi schizzati, accennati e ricercati, ha inevitabilmente smesso di essere attore di quel processo

progettuale di elaborazione, sintesi e composizione di forme, smettendo di essere strumento di ricerca e di indagine. Il disegno ha dunque smesso di essere espressione di quel mondo di forme capaci di definire lo spazio, perché non più strumento di conoscenza del mondo, di quella stilizzazione del reale che permetteva di scoprire le geometrie, il funzionamento e dunque permetteva di conoscere le forme e la loro natura.

L'architettura, nel disegno, suo strumento espressivo fondamentale, aveva scoperto modi, tipi e ragioni attraverso l'utilizzo di pochissime matrici formali, capaci di definire infinite combinazioni e possibilità che hanno riempito l'immaginario dei più.

Il disegno è dunque, nel suo essere strumento conoscitivo, uno strumento di educazione, di disciplina degli spazi, è difatti lo strumento con cui l'uomo è capace di riportare in senso



Fig. 1. A. Rossi, 1984. Il ritorno da Scuola, Milano [Eredi Aldo Rossi, per gentile concessione di Fondazione Aldo Rossi].

pratico sulla terra il proprio pensiero. Diviene così inevitabile lo studio dell'aspetto matriciale di ciò che il mondo compone, perché non si può pensare di saper costruire senza prima saper scomporre e ricomporre utilizzando il bagaglio di forme che appartengono al nostro strato culturale e sociale. Ritroviamo allora le parole di Aldo Rossi qua disposte a riportare la mente a che cosa sia la educazione formale, a che cosa sia un mondo di architetture fatto di parti e di memoria. «Forse l'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale; poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario. Ma questo elenco tra immaginazione e memoria non è neutrale, esso ritorna sempre su alcuni oggetti e ne costituisce anche la deformazione o in qualche modo l'evoluzione» [Rossi 2009, p. 44].

Le forme sono poche, non appartengono al campo dell'invenzione, ma a quello del ricordo, a quel substrato che fa già parte di noi poco dopo la nascita, quando abbiamo imparato, con in mano dei piccoli prismi, ad incastrarli in modo corretto all'interno del buco che ne accoglie la forma. Tale indagine inizia così con l'osservazione delle cose che conduce poi alla loro idealizzazione, quasi mediante un processo "platonizzante" in cui le forme diventano durature e diventano forma appartenenti al nostro sistema di conoscenze. Tali morfologie, provenendo dal ricordo, appartengono a quel substrato culturale da cui ognuno di noi proviene e rimangono, nonostante le contaminazioni postume, rappresentative nella loro capacità matriciale, di quel sistema di forme conosciute durante l'infanzia.

Il disegno di forme pure è così un'iconografia capace di tenere uniti il paesaggio dell'immaginazione e quello dell'oggetto costruito, generando un progetto ed una iconologia che, con scale diverse, appartenesse al mondo dell'oggetto, dell'edificio e della città, come stratificazione.

Le forme dei più piccoli oggetti erano le medesime capaci di creare, con dimensioni differenti, geometrie più complesse, volumetrie più impattanti, elementi di arredo o vere e proprie architetture.

Nell'universo immaginato e disegnato da Aldo Rossi ritornano alla mente i suoi schizzi, dove una caffettiera sapeva divenire, da oggetto must, come diremmo oggi, del rituale domestico, casa, ma anche torre, affaccio o ancora parte di quello che egli stesso definiva "il teatro domestico", dove le forme pure sapevano combinarsi a creare, con dimensioni non coincidenti con la realtà, semplici oggetti di uso comune, grandi elementi di arredo degli spazi interni, macro-oggetti

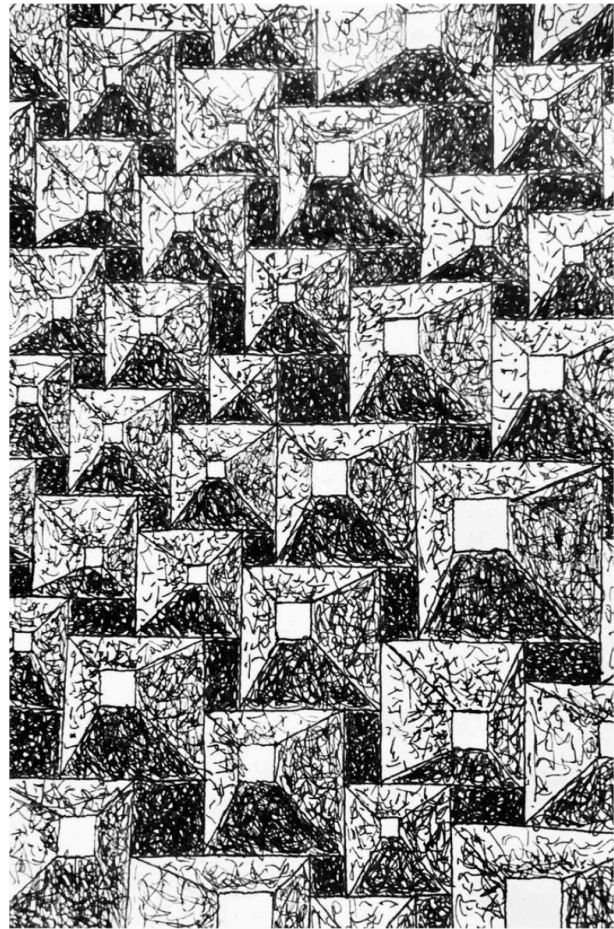


Fig. 2. G. Di Costanzo, 2019. La ripetizione crea composizione, Napoli.

come spazio abitato da una parte, ed oggetti come micro-architetture e condensatori di memorie dall'altra.

Le forme che appartengono alla memoria sono così materiali pesanti, capaci di stratificarsi, aggregarsi e consolidarsi in quello che diviene poi il linguaggio espressivo del singolo, l'idea del singolo, capace però di divenire spazio abitato dalla moltitudine, oggetto toccato dalla moltitudine, strumento usato dai più.

Ecco il disegno della casa caffettiera, dell'oggetto appartenente allo spazio domestico che Rossi ha saputo trasformare in contenitore dello spazio domestico composto da forme pure che, se definite in una micro-scala, possono divenire oggetti progettati pensati per essere tenuti in mano e che, se sommate a grande scala, possono diventare spazi abitabili, riconducibili a tipologie architettoniche elementari note, come la grande torre, che è anche caffettiera 'Conica' [1] o come la grande capanna nel caso del cono – bollitore progettato per Alessi [2] (fig. 1).

Il disegno diviene dunque espressione di un'apparizione di memorie, in cui singoli frammenti si ricompongono e riaffiorano generando composizioni differenti, slegando l'architettura dall'obbligo funzionale, perché le funzioni variano nel tempo, ma trasformandola in strumento necessario alla costruzione di un luogo, generata mediante elementi che, seppure disposti con un ordine ed una dimensione differente, appartengono già al luogo da costruire.

La ripetizione diviene così composizione, la ripetizione (fig. 2) con piccola variazione diviene idea, talvolta suggerita, talvolta ritrovabile nel bagaglio culturale di ognuno di noi. «Lo spostamento di un elemento da questa a quella composizione ci pone sempre davanti a un altro progetto che vorremmo fare, ma che è memoria di un'altra cosa» [Rossi 2009, p. 44]. Così la memoria diviene capace di riconnettere le parti del processo progettuale alla propria matrice, alla propria forma originaria, scomponendo il progetto e dunque il processo compositivo ed il processo di sintesi fino ai suoi elementi costitutivi, scopriamo che questi appartengono a ciò che già conosciamo, a quelle forme che sono innate dentro noi.

Così la composizione formale, così la cultura formale, è indelebilmente legata all'unico strumento espressivo capace di scovarle, trovarle, studiarle, e sommarle, riscoprirle e sottrarle.

Rimangono come suoni lontani le parole di Aldo Rossi in merito alla sua "educazione formale", quasi a divenire ossimoro della nuova architettura con cui la società attuale si sta confrontando, articolata in ipotesi che mancano di quella ricerca compositiva e che rimangono così parzialmente sterili,

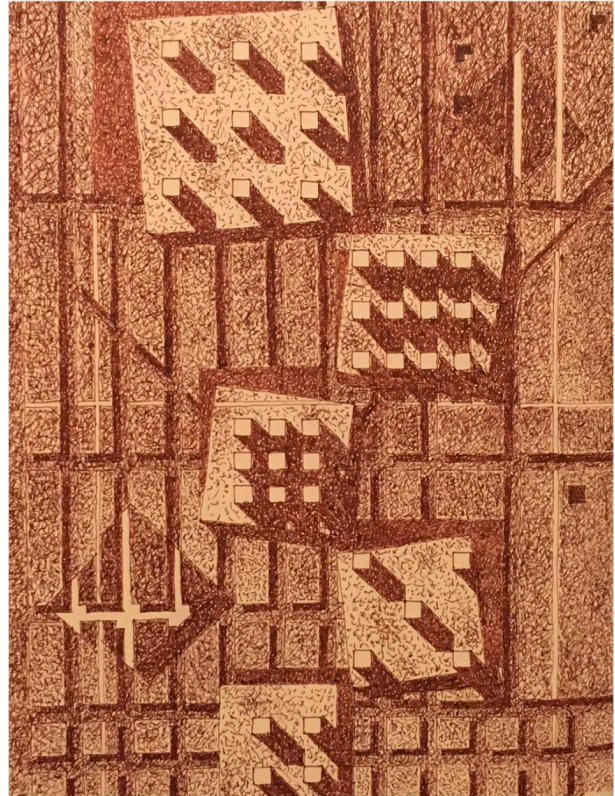


Fig. 3. G. Di Costanzo, 2019. Gioco e metamorfosi di forme, Napoli.

lontane più che mai da quel mondo di forme e di ricerca di forma che costituiscono il vero progetto architettonico e spaziale. È così scomparsa l'indagine formale? Non esiste più davvero alcuna educazione formale? eppure Aldo Rossi nei suoi scritti suggeriva quasi l'inevitabilità di tale conoscenza, come se essendo un aspetto della cultura più atavica fosse impossibile non confrontarsi nella scelta compositiva e progettuale. Come se senza alcuna possibilità altra la vita si approcciasse a tale studio, come se la memoria non potesse far a meno di legare i suoi fili alle forme, come se inevitabilmente tale vocabolario divenisse proprio della memoria e, quasi allo streguo di altre tecniche, diviene necessario tramandare la sua cultura formale, slegandone il pensiero e l'esperienza da un qualsiasi programma, moda o scuola che si appresti a farne proseguire l'esistenza [Rossi 2009, p. 119].

Anche per Focillon le forme conducevano vite proprie «la forma nel gioco delle metamorfosi va perpetuamente dalla sua necessità verso la sua libertà» [Focillon 1990, p. 184] (fig. 3).

Eppure, certe nuove architetture sembrano quasi più articolate alla ricerca di un sistema espressivo "amorfo", dando luogo ad un'architettura priva di forma, definita nella sua organicità, quasi come se dimenticassimo che proprio il mondo naturale, conosciuto con la sintetizzazione delle sue forme, ci ha insegnato ad occupare lo spazio con la somma di forme geometriche.

Il disegno a mano, schizzato, preciso, regolato da strumenti di disegno, non è dunque più capace di essere meccanismo di indagine del mondo, mediante la memoria, non è più analisi del complesso sistema di vita che ci circonda semplificabile in matrici e forme, ma è stato sostituito da innovativi sistemi di visualizzazione che, quasi come se il mondo fosse divenuto pasta modellabile, hanno eliminato l'aspetto della formalità geometrica e con essa della composizione di volumi. Abbiamo davvero preferito dimenticare la composizione di forme?

Quando abbiamo dimenticato come il disegno sia l'unica possibile espressione della composizione?

Quando abbiamo dimenticato che cosa è l'indagine delle forme?

Quando abbiamo perso memoria di ciò che ci era noto dall'antichità?

L'architettura regolata da parametri variabili che, come nodi ne muovono in modo irregolare il profilo, ci ha ridotti a non saper più comporre, a cercare elaborazioni sofisticate di volumi che cadono in un amore per la complicazione, più che in una semplificazione di forme che la realtà odierna richie-

derebbe, già caricata da una difficoltà che ha pervaso le più semplici azioni quotidiane.

Abbiamo iniziato a rincorrere lo stupore, più che i canoni di proporzione e di equilibrio della composizione, pensando che solo un qualcosa di mai visto possa essere espressione del nuovo, dell'innovativo e dunque del futuro (fig. 4).

La facilità di conoscenza delle architetture del mondo contemporaneo ha reso l'esperienza diretta di queste ultime sostitutiva dello studio della loro composizione, conducendo ad un eccesso di informazioni che, unite alla velocità con la quale si susseguono le novità, ha annullato la distanza critica necessaria tra chi compone e gli eventi che lo coinvolgono. Tutto è diventato modello plausibile, tutto è diventato possibile vocabolario espressivo nel campo della nuova architettura.

Nel mondo in cui la velocità di ciò che ci circonda rende niente più capace di rimanere immutato nel superamento delle stagioni, l'architettura, nella sua capacità di essere composizione di forme elementari conosciute e riconoscibili era l'unica possibilità di poter continuare ad essere segno capace di perdurare nel tempo, pur allineandosi ai nuovi valori che inevitabilmente emergono epoca dopo epoca, che a volte si sommano a quelli precedenti, altre volte li contraddicono o sostituiscono nella dinamicità della risposta architettonica. Oggi, dunque, l'equazione architettura-lunga durata non sussiste più. La vocazione statica della cultura formale si pone in drammatica contraddizione con la moderna idea di progetto. Ma se il mondo digitale si può "piegare" alla volontà ideativa, permettendo la creazione di forme che sembrano modellate manualmente, perché non possiamo integrarne gli attributi anziché sostituirlo con ciò che è effettivamente il progetto, inteso come processo di indagine e dunque somma e sottrazione di forme definite?

Perché non possiamo nuovamente ripercorrere i passi dell'indagine compositiva tornando ad imparare che cos'è la composizione?

Il disegno digitale, parametricizzato pur contenendo una miriade di informazioni che la sola mano non era capace di gestire, pur elaborando in più dimensioni ciò che solo i più esperti avrebbero saputo rendere su carta, ha di fatto eliminato l'aspetto interrogativo, rendendo il progetto risposta più che domanda, eliminando i dubbi, le incertezze, divenendo quasi scultura non più appartenente ai luoghi, ma replicabile e ridicibile a un agglomerato mutevole senza forma. Perché non possiamo, dunque, tornare ad una elaborazione progettuale che sappia prima porsi delle domande e poi dare, o forse sarebbe meglio dire cercare, delle risposte?

Perché non possiamo tornare ad indagare la sovrapposizione di volumi puri capaci poi di diventare, in digitalizzazione, solidi parametrizzabili, piuttosto che ossessionarci dall'idea di una 'stranezza architettonica plastica' che non è capace di rispondere alle vere questioni che l'Architettura ci pone? La forma architettonica oggi giorno si articola sostanzialmente in due modi. Un modo apollineo, appartenente all'ordine delle cose ed un modo opposto dionisiaco, appartenente al mondo del disordine. Eppure, nella disordinata contemporaneità la versione dionisiaca, segnata dai contrasti tra leggero e pesante, tra trasparente ed opaco, a cui il mondo contemporaneo ci ha abituati, sembra prevalere come se potesse essere unico linguaggio di espressione del mondo attuale. Dobbiamo dunque cercare di interrogarci su che cosa possa non allinearsi a tale velocità riuscendo a divenire punto fisso nello scorrere del tempo, tornando ad una architettura che ritrovi la sua matrice compositiva non nella necessità di particolarità, ma che ritrovi la propria direzione interrogandosi sull'identità delle cose, sulla possibilità di scomposizione e ricomposizione di un nuovo ordine della stessa.

Imparando ancora una volta che cosa significhi abitare un volume, che cosa significhi mentalmente riuscire a figurarsi uno spazio che nella sua regolarità, nel suo essere definito è visualizzabile, palpabile, e controllabile dall'intelligenza umana. La particolarità, la stranezza, il disordine, seguono le regole di un mondo veloce, in continuo divenire, in cui ciò che oggi appartiene a queste categorie il giorno seguente ne è già escluso. La nostra intelligenza non è così capace di controllare l'andamento delle sue forme plastiche, dinamiche, non riuscire a scomporre e ricomporre significa non riuscire a controllare, e di conseguenza non riuscire a figurarsi come essere abitante dello spazio.

Domandiamoci inoltre, se l'architettura permane nel tempo, come può divenire strumento dell'espressione di valori fugaci, che appena vengono resi elemento fisico non appartengono già più all'oggi?

Il disegno, da sempre immagine fortemente realistica del risultato del processo compositivo, è divenuto, con l'avvento digitale, elemento dalla rilevante oggettività di rappresentazione, divenendo al contempo strumento dello stupore e di rappresentazione spettacolare, allontanando sempre più l'uomo dalla capacità di percepire lo spazio, l'ambiente, il costruito che lo circonda.

«The idiosyncrasies of these drawings made it difficult to read them as straightforward architectural descriptions. The initial openness of interpretation might have led some commentators to suspect "mere graphics" here» [Schumacher 2004, p. 8],

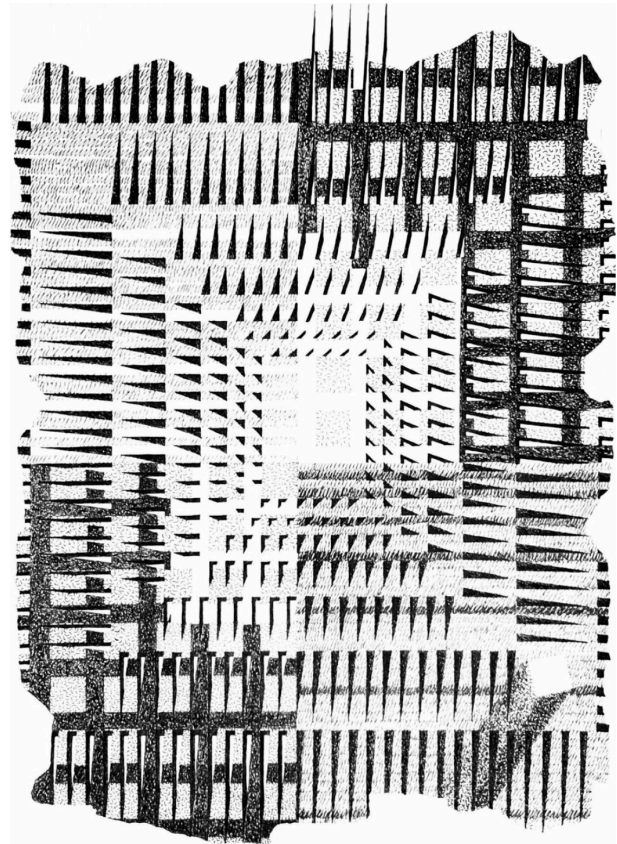


Fig. 4. G. Di Costanzo, 2022. Ordine tra pieni e vuoti, Napoli.

così Patrik Schumacher, parlando dei disegni di Zaha Hadid, introduce il mondo delle nuove rappresentazioni digitali, ponendo una grande distanza tra la capacità fortemente realistica del processo compositivo del disegno rispetto alle altre forme di previsione progettuale.

Ancora Schumacher che proseguendo introduce il processo creativo: «*modes of representation in architecture played a fundamental role in the development of a series of highly original and influential expansions of the formal and conceptual repertoire of architecture. Modes of representation in architecture are at the same time modes of generation. The creative process to a large extent resides in these modes and means. The creativity and information processing capacity of the "imagination" or "the inner eye" is rather limited and itself dependent upon being trained and developed in conjunction with the development of the media*» [Schumacher 2004, p. 8].

Interrogandoci sulla creatività inevitabilmente è necessario prendere le distanze dal disegno digitale dove l'interpretazione è stabilita a priori e non lascia spazio ad una presenza soggettiva che favorisce la ricerca di nuove forme e di nuovi spazi componibili.

L'uomo, abitante di spazi, diventa assente nell'architettura digitale, tutto è volto alla trasformazione della rappresentazione in un'operazione artistica di svisceramento della complessità delle forme geometriche, ecco la nuova architettura contemporanea concepita tramite il disegno parametrico privo di quel concetto di *hic et nunc* che permetteva ad ogni forma costruita di avere le proprie ragioni, i propri motivi culturali, il proprio essere vernacolare.

Schumacher, sostenendo la sempre più necessaria vicinanza alla rappresentazione di volumi "fluidi" richiesti dal mondo prima ancora dell'esistenza dei tools necessari per la loro rappresentazione, parla della elaborazione delle tecniche dello studio di progettazione architettonica della nota architetta iraniana Zaha Hadid, «*Hadid's early elaborate techniques of projective distortion- deployed as a cohering device to gather a multitude of elements into one geometric force field – were already setting the precedence of the current computer base techniques of deformation and modeling of fields by means of pseudo-gravitational forces. Hadid used axonometric and perspective projection were deployed according to their proper function as means of representation. However it soon became apparent that there was a "self-serving" fascination with the extreme distortion of spaces and objects that emerges from the ruthless of perspective construction*» [Schumacher 2004, p. 9]. Diviene più che necessario introdurre che cosa sia il 'parametricismo', inteso come movimento architettonico, po-

stulato in primis da Patrik Schumacher, che ritrova le sue fondamenta nella logica algoritmica. L'algoritmo, inteso come procedimento, diventa unificatore tra le finalità pratiche e di ricerca della progettazione, sostituendo completamente la matrice forma e sovrapponendosi dunque al mondo della memoria che viene costruito decomponendo le cose che ci circondano. Il contrasto tra forma ed algorismo è dunque il conflitto interno che l'architettura si sta trovando ad affrontare con l'avvento dei nuovi strumenti nuovo millennio che, invece di affiancare l'intelligenza, la cultura, ed il sapere umano, stanno lasciando spazio alla semplice creazione della complicazione disordinata, che sia capace di generare stupore per come la tecnologia sia capace di superare ogni possibile concezione umana di spazio e ambiente abitato.

Il disegno, dunque, non è più ciò che era, inteso come segno grafico e dunque base del progetto, capace di divenire analisi, dialogando con la dimensione della città e dell'uomo, capace di divenire traccia, come nell'accezione piranesiana, o ancora capace di costituire l'impianto analitico e costruttivo dell'architettura, lasciando spazio alle questioni compositive e alle invenzioni tecniche. Oggi il disegno è quasi completamente assente, sostituito dalla progettazione parametrica che, al contrario della composizione formale, ha un approccio alla progettazione architettonica con un sistema dinamico non lineare, lasciando spazio ad una metodologia progettuale capace di gestire la complessità contemporanea del costruito operando attraverso sequenze logiche progressive. Il progetto diviene, nella progettazione digitale, costruito come struttura operativa logica mediante codici di trasformazione dell'esistente.

La parametricizzazione architettonica digitale non va però confusa con la parametricizzazione degli elementi architettonici che ha consentito espressioni immutate nel tempo di grandi nomi dell'architettura come l'Ingegnere Pier Luigi Nervi o l'Ingegnere Sergio Musmeci che, con la standardizzazione degli elementi strutturali, hanno dato vita a opere ingegneristiche di altissimo spessore.

È forse necessario, dunque, introdurre degli esempi di architettura digitale parametrizzata, ponendo l'attenzione su alcuni dei progetti di Zaha Hadid partendo dal *Galaxy Soho* fino a giungere al *Guggenheim Museum di Taichung* dove la complessità del progetto è tale da far leggere l'architettura come un fluido incontenibile ed incontenuto che si articola nel territorio.

Ancora potremmo parlare dello studio Gehry Partners con la *Walt Disney Concert Hall* del 2003, o ancora il *BMW Welt* progettato dal gruppo Coop Himmelb(l)au nel 2007, o lo



Fig. 5. Composizione di volumi e geometrie sotto la luce, Piazza del municipio e monumento ai partigiani, Segrate 1965 -1967. [Eredi Aldo Rossi, per gentile concessione di Fondazione Aldo Rossi].

Stadio Olimpico di Pechino del 2008, progettato dallo studio Herzog & de Meuron, lo *Yas Hotel* di Abu Dhabi, progettato nel 2010 dallo studio Asymptote Architecture, la *Torre O-14* del 2010, progettato dagli architetti Reiser + Umemoto Architects.

Ricercando alcune immagini di queste architetture appare evidente come le geometrie siano state spinte al limite, quasi come se l'uomo stesse cercando di sfidare la tecnica, la matematica, la fisica, in un processo di affermazione della superiorità della sua intelligenza che è però quasi completamente assente perché rimpiazzata dall'utilizzo di macchine e che contraddice di per sé i veri motivi dell'architettura che è innanzitutto espressione sociale, destinata all'esplicitamento delle necessità sociali e che, come tale, ha delle funzioni che, seppur variabili e cangianti nel trascorrere del tempo e delle stagioni, devono trovare la loro realizzazione negli spazi e nelle disposizioni pensate ed organizzate per poterle accogliere.

Le "geometrie" definite di per sé dai loro stessi autori quali strutture complicate, nascono dall'interazione di elementi non geometricamente definiti, dando luogo dunque a spazi non geometricamente definibili. L'uomo sin dalle più antiche origini ha però studiato la geometria e l'ha applicata alla propria vita riconoscendo, all'interno di forme definite, elementi chiari che ha imparato ad usare, ad abitare, a modellare.

Questa nuova concezione geometrica sta dunque minando agli aspetti culturali che appartengono da sempre all'uomo. Che cosa ne sarà della casetta dal tetto spiovente disegnata dai bambini di tutto il mondo se la forma parallelepipedo più prisma triangolare non esistesse più, se non fosse più identificabile come 'casa'? Che cosa ne sarà di tutto ciò a cui affidiamo una forma definita fin dalle più antiche origini? Ci sono delle forme che non potranno cambiare, non si tratta di spigoli vivi e angoli acuti, contrapposti alla linea sinuosa e alla forma libera attuale, ma si tratta di geometria, di forme, e soprattutto di materia, perché l'architettura non è fluido, l'architettura è matericità, è spazialità definita,

è protezione e sicurezza, staticità e non dinamicità, appartiene ad un tempo lento che non è quello fagocitante della necessità di superamento di complessità geometriche, urbanistiche, naturali, sempre maggiori per poter dimostrare la superiorità della capacità tecnica sopra la mente umana. Torna allora la capanna, fulcro della vita, capace di divenire oggetto del rituale domestico, come secondo il progetto degli anni '80 di Aldo Rossi, tornano i disegni dell'Architetto Franco Purini, capace di sperimentare e ricercare tra le forme intrecci e piani narrativi che si fondano e si distanziano, linee e sottolineature capaci di divenire ricerca e strumento di progettazione sul tessuto della città.

Torna dunque il disegno, come unico possibile sguardo dell'architetto sul mondo, perché disegnano emergono elementi nuovi, rimandi e immagini diverse.

Un disegno può essere fisico o metafisico, ma al contempo sa e saprà sempre divenire articolazione del progetto, sa e saprà costruire l'abitare nella disposizione delle geometrie che da sempre hanno definito in modo ancestrale l'atto rituale dell'abitare. Tornano allora le ripetizioni, perché nella ripetizione si è indagato l'abitare, il saper far proprio uno spazio e torna dunque il disegno come espressione di una teoria e dei suoi frammenti.

Disegnare non è un atto libero, non esiste una linea libera, disegnare è un atto severo, è un atto di ricerca, di sperimentazione di temi e motivi, il disegno non è solo uno strumento, è atto creativo, è il luogo nativo di un'idea e poi memoria del processo progettuale e dunque racconto delle scelte compiute e di ciò che si conosce.

Così «Alla fine c'è solo la luce, che rivela gli oggetti, e ogni oggetto, dalla torre alla caffettiera, ha un'essenza identica agli altri, ugualmente importante. Il lettore sente che è successa una cosa grandiosa, che Rossi ha spalancato una finestra su un nuovo modo di vedere le cose, è stato in grado di spogliarsi quasi interamente da ogni ideologia. Ogni cosa viene vista come per la prima volta» [Rossi 2009, p. 123] (fig. 5).

Note

[1] Caffettiera in acciaio inossidabile 18/10 lucido con fondo in rame. Si tratta del primo progetto di industrial design di Aldo Rossi per la grande serie. Disegnata tra il 1980 e il 1983, questa caffettiera nasce come evoluzione dell'operazione *Tea&Coffee Piazza*, che aveva visto grandi architetti impegnati sul tema della progettazione di un servizio per caffè e tè. Con la sua immagine forte ed evocativa è diventata subito una icona del design degli Anni '80 nonché il prodotto leader dell'allora neonato marchio Officina Alessi.

[2] «"Il conico" è il bollitore di derivazione architettonica creato da Aldo Rossi: realizzato in acciaio inox 18/10, è la trasformazione dei suoi disegni geometrici in un oggetto da cucina, presto divenuto un'icona di design». Così Alessi, sul proprio sito, presenta ancora il prodotto progettato da uno dei più noti architetti del panorama italiano del secondo dopo guerra, come sintesi dei disegni geometrici e, dunque della composizione formale, che da sempre sono divenuti parti fondanti dell'architettura di Aldo Rossi.

Autore

Chiara Simoncini, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze, chiara.simoncini@unifi.it

Riferimenti bibliografici

Aris C. M. (2012). *Le variazioni dell'identità, il tipo in architettura*. Milano: Cittàstudi.

Baeza A. C. (2018). *Principia architectonica*. Milano: Christian Marinotti Editore.

Espuelas F. (2004). *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*. Milano: Christian Marinotti Editore.

Focillon H. (1990). *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*. Torino: Einaudi.

Koolhaas R. (1997). *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York: The Monacelli Press.

Lynch K. (2001). *L'immagine della città*. Venezia Marsilio Editore.

Moneo R. (2005). *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*. Milano: Electa.

Monestiroli A. (2002). *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*. Bari: Editori Laterza.

Purini, F. (2000). *Comporre l'Architettura*. Bari: Editori Laterza.

Rogers E. N. (2002). *Esperienza dell'Architettura*. Ginevra: Skira Editore.

Rogers E. N. (2006). *Gli elementi del fenomeno architettonico*. Milano: Christian Marinotti Editore.

Rossi A. (2009). *Autobiografia scientifica*. Milano: Il saggiaatore.

Rossi A. (2018). *L'architettura della città*. Milano: Il saggiaatore.

Schumacher P. (2004). *Digital Hadid. Landsacape in motion*. Basel: Birkhäuser.

Tavora F. (2021). *Dell'organizzazione dello spazio*. Milano: nottetempo.

Tessenow H. (2016). *Osservazioni elementary sul costruire*. Milano: FrancoAngeli.

Venezia F. (2022). *Che cos'è l'architettura*. Milano: Electa.

Riferimenti archivistici

Archivio Eredi Aldo Rossi, Fondazione Aldo Rossi <<https://www.fondazionealдорossi.org/opere/1970-1979-3/>> (consultato il 20 novembre 2023).