

ALDO ROSSI: PRESENZE ANIMALI

VINCENZO
MOSCHETTI

Progetto indagato
Aldo Rossi, *Bagni Vera*, 1980

127

ALDO ROSSI: PRESENZE ANIMALI

Non vi è riferimento ma mi viene alla mente un proverbio russo citato da Turgheniev: “Hai un bel dar da mangiare al lupo, lui guarda sempre verso la foresta”. Solo che noi non sappiamo bene cosa sia la foresta. †

L'ultimo dei *Quaderni azzurri*, il numero 47, compilato da Aldo Rossi tra il dicembre del 1991 e quello del 1992, si conclude con l'evocazione di una foresta. Lo sguardo dell'autore è diretto verso quella massa oscura descritta da Turgenev, probabilmente, nel racconto *La foresta e la steppa* pubblicato nel 1849 all'interno della rivista “Современник” (“Sovremennik”). Un appunto che sembra chiudere un ciclo “russo” iniziato nel 1954 in “Voce Comunista” con *La coscienza di poter “dirigere la natura” fonte di cultura e d'educazione nell'URSS*, e che ora pare quasi rinunciare alla dominazione staliniana nella consapevolezza che siamo dentro un mondo nuovo.

Un mondo che prende avvio tanto nei testi quanto nei disegni: vere voci dello spazio rossiano, sentinelle di processi conoscitivi che entrano dentro l'architettura sia in senso tangibile che, soprattutto, immaginario. Un sistema che alla fine del Settecento aveva dato origine a l'*architecture des ombres* e che, attraverso le teorie di Boullée rientra nell'esercizio di un'operatività del progetto.

Lavorando attorno ad architettura sepolta B. annuncia il punto fondamentale della sua architettura; l'architettura delle ombre. “... il me vint une idée nouvelle; ce fut de presenter l'architecture des ombres”. L'architettura delle ombre nasce dall'esperienza diretta; logica e sentimentale della natura. I corpi opposti alla luce lanciano le loro ombre a immagine del corpo. E l'artista osserva questi fatti naturali per trarne dei principi nella sua arte. Ma trattandosi di cose d'arte essi sono legati a un'esperienza diretta di bellezza delle cose e ad uno stato d'animo. “... Me trouvant à la campagne, j'y côtoyois un bois, au clair de la Lune. Mon effigie, produit par la lumière, excita mon attention [...] La masse des objets se détachent en noir sur une lumière d'un pâleur extrême... Frappé des sentiment que j'éprouvois, je m'occupai, dès ce moment, d'en faire une application particulière à l'architecture...”. [...] L'architettura delle ombre diventa così il legame e la ricerca dei principi dell'architettura nella natura che è la preoccupazione massima di B. ¶

È dunque con l'ombra, osservata all'interno di boschi e foreste come ambienti sperimentali, che l'architettura può affermare i suoi principi disciplinari e aggiornarli. Tuttavia, il passaggio di Rossi aggiunge nuovi elementi allo sfondo naturale che non è solo scenografia di una condizione terrificata. L'autore indica che la foresta, come lente o immagine, è abitata, e in questa, *presenze*

animali, per dirla con le parole di Hillman^Λ, agiscono, si muovono, entrano a far parte di un corollario di elementi che mette in discussione le “regole” del progetto.

BAGNI VERA

Una serie di disegni pubblicati l'anno seguente^L alla nota su Turgenev, documenta il tema della foresta, dove *presenze animali* si contendono lo spazio del foglio insieme alle macchine progettate. Il gioco del doppio, delle differenze, quello tra autonomia della costruzione e complessità dello spazio assume un nuovo ruolo nell'esistenza di un mondo che per Rossi è assolutamente inconsueto, in grado di ribaltare o ampliare l'influenza teorica del suo palinsesto operativo.

Il libro dedicato a *Drawings and Paintings*[†] si intreccia con la teoria imbastita, catalogando l'attività grafica dell'autore per mezzo di un indice dove elementi dell'architettura incrociano anatomie e materiali vivi così come *Dogs and Some of My Other Friends*^{*}. Oltre il componimento “poetico” che spesso devia le ragioni delle scelte scientifiche di questi titoli elencati dai curatori con la guida di Rossi-autore, sembra si guardi alle possibilità di altre nature, alle *presenze animali* appunto, in grado di interrompere la rigidità di un'architettura di *Tendenza* per rafforzare segnali progettuali o renderli, al contrario, puntualmente dissolvibili.

La relazione tra costruzione, oggetto e animale è evidente in un piccolo catalogo che Rossi chiama “ricordo, un ‘souvenir’ di un'esposizione un poco diversa”[¶], dove il titolo *Architecture, Furniture and Some of My Dogs* ribadisce i passaggi di scala tra corpi statici e mobili.

Più strano potrebbe sembrare, ma solo ad un osservatore distratto, la presenza in questa pubblicazione del “cane”, e particolarmente di un Bull Terrier, che figura persino isolato sulla copertina. Non ho nulla da giustificare. Il cane appartiene alla grande pittura italiana e spagnola come presenza autorevole: levrieri, alani, esempi quasi mitologici attraversano le sale del Veronese o fissano gli spazi del Velasquez. [...] Riguardo al Bull Terrier che compare sulla copertina e ritorna in una foto autentica. Devo dichiarare che la sua bellezza mi ha colpito per la stranezza delle proporzioni che rendono inquieto ogni interno.^Λ

La presenza del cane, seppur domestico o comunque addomesticato, chiarisce un punto fondamentale della ricerca progettuale, ovvero “la stranezza delle proporzioni che rendono inquieto ogni interno”. Questo processo di riconoscimento tra le relazioni, la staticità dello spazio, contro la mobilità del corpo

Aldo Rossi, *I Love this Dog*, 1990.

© Eredi Aldo Rossi 2023





131 ALDO ROSSI: PRESENZE ANIMALI
 animale, dimostra “come sia possibile un’alternativa ad una produzione che tende ad uniformare il mondo”¹.

Le *presenze animali* che Aldo Rossi introduce hanno inizialmente un doppio valore: quello domestico, come il Bull Terrier, e quello di comparazione con il sistema compositivo. Quest’ultimo, ad esempio, trova risposta nella costruzione di un’anatomia dell’architettura rispetto a un’anatomia del cavallo dove ossa animali o lisce di pesce² si confrontano con strutture spaziali³.

Rossi’s interest in the form and skeletal structure of the horse was piqued by the anatomical animal paintings of the Englishman George Stubbs (1724-1806) whose systematic study, *The Anatomy of the Horse*, served as the basis for the drawings that follow. Recognizing the strong symmetries in the bone structure of the horse, Rossi first copied directly from Stubbs, then incorporated the horse into his own compositions, altering the scale of his architecture by the comparison. [...] For him, the horse represents an architecture of desire and potential. By analyzing the skeletal structure of the body, Rossi discovered a new point of departure for his architecture and furniture designs.⁴

A tali considerazioni, però, se ne aggiunge una terza, più vicina ai temi della “selva” o a quei riferimenti sull’ambiente intorno ai quali l’autore costruisce per parti l’*Autobiografia*. Si tratta quindi di considerare gli animali come corpi in vita in grado di discutere il rapporto tra autonomia ed eteronomia dell’azione progettuale.

È con *Bagni Vera*⁵, disegno del 1980, che le modalità di attraversamento e convivenza divengono esplicite. Il disegno contiene una serie di elementi che si susseguono uno dopo l’altro. Una banchina con tre personaggi, di cui un cane, una grande chiatta sulla quale poggiano un reinventato Teatro del Mondo e una torre, infine sullo sfondo, accennata da linee nere prive di campiture colorate, appare la scena di una possibile città composta da cabine, torri e fari. Rosso e blu sono la dominazione cromatica principale. Lo sfondo mette in esercizio l’intera composizione del disegno che introduce – non per la prima volta – corpi animati contro la severità delle *forme* dell’architettura.

Concentrarsi su questo disegno vuol dire stabilire delle nuove e possibili relazioni tra *forme progettuali* e *presenze animali*. Al di fuori del cane in primo piano, è possibile distinguere una serie di figure altre, abitanti sia del cielo che del mare. L’acqua difatti è in uno stato di oscillazione facendo presagire, a chi osserva, la probabile instabilità sulla quale Teatro e torre poggiano. Dalle acque emergono chiaramente un pesce e una mano completamente nera, come se qualcuno stia annegando. Dal cielo⁶,

invece, tre uccelli perlustrano il campo, uno di loro inverte la rotta e punta il becco verso l'acqua, attratto dalla mano nera.

La presenza di una riva, così come quella del Teatro del Mondo, o i movimenti e i comportamenti animali, sembrano essere stati suggeriti dall'osservazione di Venezia e qui riportati per descrivere convivenze.

L'acqua alla quale l'architettura natante destina le proprie vicende è agitata, così che i movimenti restituiscono un "terreno" incerto dal quale mani e pesci emergono per raccontare altre esistenze. Tali aspetti intervengono nella scena del progetto per costruire interrogazioni e possibilità e, in particolar modo, per discutere dell'opposizione di figure tra loro diverse. I progetti collocati nel disegno sono destinati secondo le considerazioni espresse a un'azione ulteriore di verifica basata sulla compatibilità fra i sistemi. La staticità dell'architettura, così come la sua "autonomia", sono descritte nel verso di una perturbazione dalla doppia direzione in senso verticale. Le acque spingono verso l'alto gli oggetti dei fondali; dal cielo, come indicato, un uccello, invece, punta in direzione opposta.

L'architettura finora dichiarata autonoma dai testi di *Tendenza** è assediata da un palinsesto eteronomo, incerto, non normato dalla disciplina, quello degli animali. Così "i simboli non sono cose bensì agenti retorici, modi di persuadere le immagini spingendole verso il loro scopo e la loro profondità più piena. [...] [Pertanto] In ogni animale si ha una ricapitolazione sia dell'arca sia del giardino dell'Eden"**. Il mondo di forme che ne deriva, frutto di un sistema immaginifico e razionale, lo stesso, di nuovo, sul quale si sono fissate le precisazioni di Boullée, ipotizza la trasformazione di una realtà che è dunque solo apparente.

Gli animali di *Bagni Vera* sembrano descrivere con la loro presenza le cause e i motivi di un'architettura natante. La chiatta sulla quale i due progetti trovano posizione simboleggia la necessità di non poter costruire ancoraggi o fondazioni, quanto, di dover utilizzare un sistema di appoggio che asseconi i movimenti e sia amovibile. Il progetto "stesso diventa l'oggetto ritrovato"**, la zattera segnala una strategia di salvezza, figlia di una riflessione che affonda la sua esistenza nel tema dell'arca. Così il significato biblico si fa costruzione architettonica rilevando, similmente al *Moby Dick* di Melville***, "Le lunghe dissertazioni citologiche, le minuzie descrittive sui particolari della caccia e della navigazione, le compiaciute e maliziose digressioni d'ogni genere, [che] non soltanto testimoniano dell'estro multicolore dell'autore, ma inducono a riflettere sul singolare intreccio di questi motivi con quelli biblici"***.

Avviene in questo senso una contaminazione disciplinare, "qualcosa di più vicino all'infezione come di un corpo estraneo"***.

dove gli organismi spaziali, quello progettato dell'architettura, e quello progettante dell'ambiente animale aggiornano le posizioni.

D'altra parte la deposizione accetta un sistema, un edificio, un corpo, volendo nel contempo spezzare il quadro di riferimento e cioè costringendoci ad un diverso significato, certamente più inquieto nella sua inverosimiglianza. Da qui sovrapposizioni, movimenti, sedimentazione di oggetti, identificazione di materie diverse.***

Un metodo di progetto che inquadra l'architettura in un campo di operatività dalle ampie dimensioni dove il suo spazio, quello dell'architettura appunto, non è solo relegato a quello della sua "forma". In virtù di questa presa di posizione, un processo, Rossi porta dentro lo spazio del progetto una serie di condizioni rimaste finora al contorno. Gli animali non sono componenti di un libero arbitrio quanto elementi di un ambiente che l'autore legge per esercitare le tensioni possibili di una continua rigenerazione dell'architettura e delle forme della vita. Lo spettro della selva, sostenuto dall'ombra degli alberi di origine boulléiana, rinforza le ragioni di una composizione architettonica di elementi che si serve di una vicenda eteronoma per chiarire la propria posizione.

Il ruolo tra architettura e mondo animale è il centro della discussione di tale rappresentazione dove immaginario e reale entrano in un territorio di verifica reciproco***. L'insistenza su tale interrogativo è ribadita dalla posizione incerta dei progetti che "traballano" sulla zattera predisposta. Il Teatro – simbolo consueto di certezza tipologica – ribadisce la presenza di un'architettura che si manifesta con tutti i suoi apparati ma che, in caso di emergenza, è pronta a scomparire poiché ancorata a un grande aerostato. Rossi suggerisce le vie di fuga possibili dettate dalle condizioni del palinsesto, così che zattera e aerostato sono le risorse messe in campo nella rappresentazione.

Gli animali conducono quindi l'operatività del progetto verso questioni di destini e resistenze, ovvero nella direzione di un'incertezza che non mette in "pericolo" la *forma* proponendo tattiche di salvezza dello spazio. Il programma teorico espresso con questo disegno a cui altri hanno trovato o troveranno luogo, si basa su una lettura che come evidenziato è sempre doppia, fatta di ritorni. Il Teatro del Mondo rientra sulla scena poiché sembra non aver esaurito tutto ciò che avrebbe potuto dire con la sua sola costruzione nel 1979***.

Anche il sapere che con un progetto, e in genere con un avvenimento cosciente della nostra esperienza, non abbiamo detto 'tutto' quello che dovevamo dire. Ogni ricerca ha in sé questo doppio aspetto: il primo quello di svolgere una tesi preordinata all'interno di un insieme di dati e di ele-

menti correlati, il secondo di far intravedere nuove direzioni spesso in qualche modo impreviste. ∞ 1

La persistenza della forma non dichiara l'assoluta autonomia dell'architettura che anzi, diviene dispositivo di accumulo di dati ed eventi provenienti dal fuori. Teatro e torre, probabilmente per questo, sono provvisti di aperture atte a concedere loro, e allo spazio interno, il ruolo di osservatori.

Il disegno nella sua complessità ribadisce nuovamente quella definizione sul sistema analogico dove la sovrapposizione di elementi (apparentemente) estranei, non resta relegata unicamente all'architettura ma va estesa a uno schema più ampio. Questo conduce ad approfondire l'analisi sul significato delle forme sia compositive che loro interazioni con l'ambiente; è in ciò che viene riaffermata la "possibilità per l'invenzione" ∞ 1. Il mondo animale qui presente, quindi, è tanto più evidente quanto le *forme* dell'architettura sono più nette e manifeste. Entrambi gli elementi coesistono per dirci che ambedue, architetture e animali, appunto, appartengono a un'unica nozione, quella della vita.

SPEZZARE L'IGNOTO

L'esplorazione delle *presenze animali* nei disegni di Aldo Rossi ha cercato di indagare il rapporto tra costruzione e ambiente, sottolineando una possibile alleanza in grado di aggiornare (e ribaltare) la visione autonoma del progetto, indicando come l'architettura dell'autore, in realtà, sia compresa in un mondo che vive. I progetti rappresentati in *Bagni Vera* "affrontano la complessità dei conflitti [...] con il rigore dell'architettura" ∞ * per spiegare i dati di realtà e le interazioni possibili fra i due campi. In questo senso il progetto accoglie "una deformazione che accompagna gli stessi materiali e ne distrugge l'immagine statica aumentando nel contrasto elementarità e sovrapposizione" ∞ 1.

La pratica di aggiungere, di rendere complesso il campo di interazione tra le parti, ovvero la fissazione di eventi, predispone linee di incursione che investono il progetto per determinare un'architettura capace di esistere con la sua "forma" in un mondo ancora sconosciuto. Sostenendo nuovamente le ragioni del *Saggio sull'arte*, Rossi affronta l'ignoto e lo porta dentro l'architettura, costruisce reciprocità e propone soluzioni di convivenza o fuga. Alle soglie della composizione del disegno e della "messa in acqua" del Teatro scrive:

Spezzare l'ignoto della fantasia, scoprire le regole del gioco, infine dissacrare il gesto dell'inconscio fino alle sue radici / anche Boullée quando parla della architettura delle ombre o dell'architettura sepolta compie questa operazione. ∞ 1

Tale teoria determina uno svelamento, un lavoro di frontiera, com'era il progetto del Teatro del Mondo che non casualmente viene scelto per figurare – attraverso la fantasia – nell'ignoto, pronto a cambiare posizione, in balia di tempeste, e svolgere nuovi ruoli. Il Teatro, fra le tante figure, si presenta con forme "senza evoluzione", archetipiche, riconducendo la sua immagine funzionale a quella di una capanna, come se riconoscesse lo stato d'ombra nel quale è immerso a causa degli animali selvatici. Un programma progettuale quindi, che si manifesta come attuale e che l'autore conduce sistematicamente, avvicinandosi per tentativi esplorativi, sperimentando ruoli e focali di città note, come Venezia, che torna nella scena per rimandi e corpi mobili, abbandonando la sicurezza delle sue pietre bianche.

L'infestazione posta in scena, un assalto che procede secondo più direzioni, intende verificare le opportunità della costruzione, dove "drawn or built [...] architecture offers occasions for figuring out meanings for oneself. Thus it requires an intent gaze, and a versatile one" ∞ 1. Pertanto, le *presenze* discusse dichiarano la necessità di traslare l'architettura di Aldo Rossi da un mondo che egli aveva intenzionalmente fondato, quello della *Tendenza* ∞ 1, in uno nuovo, abitato da *Dogs and Some of My Friends*. L'architettura delle ombre e dell'ignoto sembra entrare in una dimensione dove il rimando è l'ambiente, ovvero quella stessa "foresta" di cui *noi non sappiamo bene cosa sia* ma dentro la quale ora ci troviamo, cercando strategie progettuali da mettere in campo suggerite anche dai disegni dell'autore.

✱ A. Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di F. Dal Co, Electa-The Getty Research Institute, Milano-Los Angeles 1999, Q/A, 47, 18 dicembre 1991-5 dicembre 1992. La traslitterazione corretta è Turgenev, tuttavia nel rispetto della citazione diretta il nome dell'autore non è stato modificato ma lasciato così come appuntato da Rossi.

✂ Si veda A. Rossi, *La coscienza di poter "dirigere la natura" fonte di cultura e d'educazione nell'URSS*, in "Voce Comunista. Settimanale della Federazione milanese del PCI", 31, 4 agosto 1954, p. 5. Si veda anche il fondo Aldo Rossi Papers, Series II. Drafts and writings, 1943-1999, © The Getty Research Institute, Los Angeles.

↓ A. Rossi, *Introduzione*, in É.-L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova 1981, pp. 19-20; ed. or. *Architecture. Essai sur l'art*, Paris 1799.

▲ Si veda J. Hillman, *Presenze animali*, Adelphi, Milano 2016; ed. or. *The Animal Kingdom in the Human Dream*, in "Eranos Jahrbuch", 51, 1982, pp. 279-334.

⌈ Si veda M. Adjmi, G. Bertolotto (a cura di), *Aldo Rossi: Drawings and Paintings*, Princeton Architectural Press, New York 1993.

⌊ *Ibid.*

✱ *Dogs and Some of My Other Friends*, in ivi, pp. 123-143.

⌈ A. Rossi, *Architecture, Furniture and Some of My Dogs*, Grafiche Boffi, Giussano 1990, p. 5. Sullo stesso tema si veda anche A. Rossi, B. Huet, *Architecture, Furniture and Some of My Dogs*, in "Perspecta", 28 (*Architects. Process. Inspiration*), 1997, pp. 94-113.

⌋ A. Rossi, *Architecture, Furniture and Some of My Dogs*, cit., pp. 5-6.

✱⌋ Ivi, p. 6.

✱✱ Si veda B. Lampariello, *"Sono incapace a comporre". L'invenzione della lisca di pesce*, in F. Belloni, R. Bonicalzi (a cura di), *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*, Accademia University Press, Torino 2017, pp. 201-213.

✱✂ Esempi in merito si trovano nella sezione *Anatomy of the Horse*, in M. Adjmi, G. Bertolotto (a cura di), *op. cit.*, p. 73: "The parallel Rossi draws between the structure of the horse and his architecture and furniture provides the initial correlation between otherwise seemingly dissimilar objects. Horse skeleton and body translate organically and analogically to chair or building".

✱↓ *Ibid.*

✱▲ Tecnica mista, 21 × 27,5 cm, 27 aprile 1980.

✱⌈ "In ogni composizione aumenta lo spazio del cielo. Anche esso è un elemento geografico. Da qui la volontà di 'abitare' il cielo con cose: vedi l'angolo di Tanzio da Varallo per cui la vicenda più importante è nel cielo ecc. In questo grande

spazio si riuniscono tempo atmosferico e tempo cronologico". A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A, 15, 4 febbraio 1973-6 ottobre 1973, snp.

✱⌊ Si veda A. Rossi, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, catalogo della mostra, a cura di M. Brusatin, Paroni, Treviso 1969, pp. 7-15.

✱✱ J. Hillman, *op. cit.*, pp. 42-90.

✱⌈ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, p. 17; ed. or. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1981.

✱⌋ "Reading Melville's story as if it were an essay on architecture written in first person is an invitation to evaluate with greater attention the stylistic choice of Aldo Rossi in *A Scientific Autobiography*. In the same way, as we cannot be sure about the real nature of the narrator in Melville's story, it is important to avoid simplistic assumption about Rossi's *Autobiography*, a book that contains an obvious literary value as well as many biographical information". G.L. Porcile, *Analogies and Experiences: References to Herman Melville in Aldo Rossi's A Scientific Autobiography*, in M. Bovati, M. Caja, M. Landsberger, A. Lorenzi (a cura di), *Aldo Rossi, Perspectives From the World. Theory, Teaching, Design & Legacy*, Il Poligrafo, Padova 2020, p. 98.

✂⌋ C. Pavese, *Prefazione* (1941), in H. Melville, *Moby Dick o la Balena*, Adelphi, Milano 1987, p. 13, ed. or. *Moby-Dick; or, the Whale*, Harper&Brothers-Richard Bentley, New York-London 1851.

✂✱ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A, 43, 19 novembre 1990-dicembre 1990, snp.

✂✂ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, cit., p. 19.

✂↓ "Questi due mondi dunque, quello reale conosciuto razionalmente e quello ideale immaginato attraverso l'esaltazione dei suoi significati, nel lavoro di Rossi si intrecciano fortemente e vanno studiati attraverso quei due libri che lo stesso Rossi invita a leggere in successione o addirittura sommandone le pagine, come dice lui stesso, e trasformandoli in unica opera che, almeno in parte, spiega la sua architettura". A. Monestiroli, *Il mondo di Aldo Rossi*, LetteraVentidue, Siracusa 2015, p. 25. Il testo originale compare come Id., *Il razionalismo esaltato di Aldo Rossi | The Exalted Rationalism of Aldo Rossi*, relazione tenuta al Convegno Internazionale di Studi Aldo Rossi. «L'architettura della città» presso la Scuola di dottorato Iuav, Venezia 26-28 ottobre 2011, pubblicato in parte in F. De Maio, A. Ferlenga, P. Montini Zimolo (a cura di), *Aldo Rossi, la storia di un libro*. L'architettura della città, *dal 1966 ad oggi*, Il Poligrafo, Padova 2015, pp. 55-62.

✂▲ "Non è certo per disattenzione che Rossi disegni e ridisegni in più occasioni il Teatro su terra ferma e non da meno sono anche i disegni "tecnici" in cui la loro base è sempre una non meglio definita linea di terra e non uno scafo. L'essere per mare, il galleggiare, è per Rossi un felice accidente che sicuramente rende l'edificio

fuori dall'ordinario, ma sempre di un accidente si tratta e come tale non strettamente necessario al suo essere edificio straordinario". F.S. Fera, *Il Teatro del Mondo e la città analoga di Aldo Rossi*, in A. Del Bo, C. Gandolfi (a cura di), *Otto lezioni su Aldo Rossi*, Festival Architettura Edizioni, Parma 2022, p. 56.

✂⌈ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A, 12, giugno 1972, snp.

✂⌊ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A, 14, 5 novembre 1972-31 dicembre 1972, snp.

✂✱ "Nelle mie ultime opere cerco di affrontare la complessità dei conflitti [storici e personali] con il rigore dell'architettura. [...] Noi sappiamo che storia ed economia, conflitti di classe e trasformazioni tecnologiche mutano la città; ma il significato dell'arch. permane attraverso le costruzioni. Questo significato è un riferimento concreto". A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A 10, 21 novembre 1971-13 febbraio 1972, snp.

✂⌈ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A 18, 8 gennaio 1975-12 giugno 1975, snp.

✂⌋ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, cit., Q/A 23, 20 luglio 1978-1° gennaio 1979, snp.

↓⌋ C. Ratcliff, *Introduction*, in M. Adjmi, G. Bertolotto (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

↓✱ In un recente libro dedicato interamente al tema della *Tendenza* in copertina appare il progetto del Teatro del Mondo, come se il progetto chiudesse un ciclo di sperimentazioni in seno alla teoria in oggetto. Si veda *La Tendenza: Architectures italiennes 1965-1985*, catalogo della mostra, a cura di F. Migayrou, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2012.