

Lungo il Lago Maggiore la 'Casa a Ghiffa' fu trasformata da Aldo Rossi dal giorno di San Faustino del 1989, a partire da un vecchio mulino. È il sogno di una *villa* perduta, di qualcosa già divenuto mito fra sbiadite *polaroid* e disegni ritrovati. Dove sono finiti i colori, le memorie, gli oggetti, la loro polvere? Sono figure sepolte che riemergono in una costruzione di fotogrammi cinematografici tra *desiderio* e architettura, in quel luogo – Ghiffa – che fu inizio e fine di una vita d'autore.

Aldo Rossi began the transformation of the 'Ghiffa House' on Lake Maggiore from an old mill on the day of San Faustino in 1989. It represented the dream of a lost *villa*, of something which had already become mythical among faded Polaroids and recovered sketches. Where have the colours, the memories, the objects and their dust gone? They are buried figures which re-emerge in a cinematographic construction of shots between *desire* and architecture, in that place – Ghiffa – which marked both the beginning and the end of an artist's life.

Quello oscuro oggetto del desiderio La casa a Ghiffa di Aldo Rossi, una collezione di promesse That obscure object of desire Aldo Rossi's Ghiffa house, a collection of promises

Vincenzo Moschetti

«Io vado a scrivere, a studiare, ma soprattutto a fare niente»¹

Un mondo è scomparso. Come una progressiva perdita della vista le immagini di 'Villa Vera', conosciuta tra gli appunti e i disegni come 'Casa a Ghiffa', sono sfuggite in parte alla critica divenendo nella loro breve durata figure sbiadite di una casa perduta almeno per come Aldo Rossi l'aveva abitata a partire dal giorno di San Faustino del 1989².

La casa a Ghiffa è un arcipelago che riscrive, nello spazio della composizione, lontane geografie; combina luoghi e ricordi – come Rossi era solito fare – all'interno di un vecchio mulino lungo la strada che da Verbania costeggia il Lago Maggiore verso il confine con la Svizzera.

L'inusuale costruzione dello spazio domestico avviene secondo una successione logica, una sovrapposizione di eventi ricuciti attraverso la densa esperienza del desiderio, insistendo sull'idea che la finzione possa avere il sopravvento sulla realtà, relegata alla sola vista esteriore in un percorso assimilabile ad un cantiere tenuto insieme secondo temi di scientifica affezione. I fenomeni diventano materiale da costruzione assumendo *forme* che non seguono spesso la loro funzione ma che ne invertono la verità e divengono spettro interpretativo di tesi e racconti realizzandosi paradossalmente in un contenitore deciso dal tempo³, in una storia che ha inizio dal corpo umano per attraversare ogni aspetto delle cose.

A Ghiffa si avvera uno scavo fra profondi ricordi, una composizione che per anatomie architettoniche penetra lo scheletro dell'edificio settecentesco⁴ riscrivendo l'abitare assecondando un'inquietudine tra *piacere* e *desiderio* [...], che mai si compie del tutto.

«I go there to write, to study, but mostly to do nothing»¹

A world has disappeared. Like a gradual loss of eyesight, the images of 'Villa Vera', referred to in the notes and drawings as 'Casa a Ghiffa', have partly evaded the critics, becoming in the short life-span faded figures of a lost house, at least in terms of how Aldo Rossi had inhabited it from that day of San Faustino in 1989².

The Ghiffa House is an archipelago that reinterprets far-away geographies within the space of the composition; which combines places and memories – as Rossi did – within an old mill along the road that follows the shore of Lake Maggiore from Verbania in the direction of the Swiss border.

The unusual construction of domestic space is carried out following a logical succession, a superimposition of events linked through the thick experience of desire, insisting on the idea that fiction can succeed over reality, which is then relegated to the exterior view in a way that is similar to a worksite held together in accordance to themes of scientific affection. Phenomena become building materials, taking on forms that do not often follow their function but rather invert reality in order to become the interpretative spectrum of theses and narratives, which are paradoxically realised in a container determined by time³, in a story that begins with the human body and then moves on through every aspect of things.

An excavation takes place in Ghiffa among deep memories, a composition that penetrates through architectural anatomies the skeleton of the 18th century building⁴, reinterpreting dwelling while following an interest that lies between *pleasure and desire* [...], which is never completely fulfilled.



Questa casa resta un mistero – o forse – qualcosa di davvero *clandestino* in cui precipitare.

Una casa “scientifica”: l’oscuro enigma dello *strapiombo*

Le icone che abitano ‘Villa Vera’ prendono per mano l’osservatore, conducendolo ad una trasformata lettura dell’*Autobiografia Scientifica*, una *oscura innocenza*⁵ attraversata da quel ‘demone’ che diventa la chiave per leggere la ‘Bibbia’.

La nozione di scienza è certamente una provocazione ma concede all’architettura, senza nessun tipo di riduzione, uno smisurato mondo di possibilità e di esattezze in una continua collezione di eventi o addirittura promesse⁶. È forse l’appunto del 1977, orecchiato presso l’Osteria della Maddalena, a trasformare il mistero in immagine:

«C’era uno strapiombo di dieci metri nel punto più alto della stanza”.

Ignoro a quale contesto si riferisse questa frase ma trovo che una nuova dimensione si era stabilita: è possibile vivere in camere con uno strapiombo? Esiste la possibilità di un progetto di questo tipo che sia rappresentabile oltre la memoria e l’esperienza? [...] Così è vero che ogni architettura è anche un’architettura dell’interno, o meglio, dall’interno [...] Ma l’architettura, superata la funzione e la storia e il sogno e il sentimento, e la carne e la stanchezza, aveva raggiunto una luce rosa verde, ma una luce filtrata da tante cose da tornare al bianco, o il lago, o la lontananza del lago. [...] Abbiamo tentato di rappresentare lo strapiombo di una camera leggendaria, e questo è molto anche se non ci siamo riusciti⁷.

L’espressione del precipizio è la traduzione di un principio compositivo, di una paura verso la soluzione architettonica, di una liturgia che si apre al mondo dell’ignoto o del *già stato*, come del resto

This house remains a mystery – or perhaps – something truly covert to participate in.

A “scientific” house: the obscure enigma of the *overhang*

The icons that inhabit ‘Villa Vera’ carry the observer, leading him to a transformed reading of the *Autobiografia Scientifica*, an obscure innocence⁵ permeated by that ‘daemon’ which is the key for interpreting the ‘Bible’.

The notion of science is certainly provocative, yet gives architecture, without any type of limits, a measureless world of possibilities and exactitudes in a continuous collection of events, or even of promises⁶. It is perhaps the note of 1977, picked up at the Osteria della Maddalena, that transforms the mystery into image:

“There was a ten meter overhang at the highest point of the room”.

I have no idea what the context behind this phrase was, but I believe a new dimension had been established: is it possible to live in rooms with overhangs? Is it possible to represent a project of this type beyond memory and experience? [...] In this way it is true that every architecture is also interior architecture, or rather architecture from the inside [...] Yet architecture, having overcome its function and history and dreams and feeling, and flesh and weariness, had reached a green light, a light filtered by so many things that it returned to white, or the lake, or the distance from the lake. [...] We have tried to represent the overhang of a legendary room, and this in itself is quite something, even if we were not successful⁷.

The expression of the precipice is the translation of a compositional principle, of a fear of the architectural solution, of a liturgy that opens to the unknown or to the *has been*, as are the

p. 73
 Aldo Rossi
Lago Maggiore, visto dalla riva, Italia, settembre 1990 o gennaio 1991, Canadian Centre for Architecture, PH1996:0069:042
 © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi

p. 74
 Casa a Ghiffa, l'ingresso alla sala cinema vista dal soggiorno, Ghiffa, 2013
 © Cortiliphoto: Laura Fantacuzzi, Maxime Galati-Fourcade

p. 75
 Casa a Ghiffa, l'interno della sala cinema, sullo sfondo un piccolo palco per 'eventuali' rappresentazioni teatrali, Ghiffa, 2013
 © Cortiliphoto: Laura Fantacuzzi, Maxime Galati-Fourcade

p. 76
 Ridisegno delle piante piano terra e piano primo della casa. Il disegno è ricostruito da alcuni documenti risalenti all'Ottobre 1992, oggi la casa appare modificata rispetto a quel documento. Si legge il sistema delle camere connesse attraverso il corridoio e la grande terrazza verso il lago
 Casa a Ghiffa, dall'ingresso si poteva scorgere sulla destra il tavolo da pranzo verso il lago, una stanza questa che forse riprendeva lo scientifico «rosa Rosanna o Rossana», Ghiffa, 2013
 © Cortiliphoto: Laura Fantacuzzi, Maxime Galati-Fourcade

p. 77
 Casa a Ghiffa, la cucina con gli oggetti realizzati per l'Alessi, Ghiffa, 2013
 © Cortiliphoto: Laura Fantacuzzi, Maxime Galati-Fourcade



sono le singole camere di Ghiffa. Le mura di questo luogo diventano la verifica progettuale inconfutabile in cui la sequenza messa in atto è frutto di una regia attenta, di promesse non mantenute o distorte, un flusso continuo verso la costruzione di accecanti stanze con strapiombo come in un film di Buñuel.

I due livelli principali della casa stabiliscono i rispettivi paradigmi semantici, dove il piano 'terra' da cui si accede, accoglie gli spazi comuni dell'ingresso, della cucina, del salotto e della biblioteca a cui si affianca una sala per le proiezioni dando gratificazione ad una vita da regista mancato; al piano superiore invece una sequenza di camere – aperte sulla grande terrazza – anticipa il piccolo studio «in rosa Rosanna o Rossana»⁸.

Ma l'invenzione vera sta nel percorso, nella lettura ossea che l'autore concede a chi ha il privilegio di attraversarne gli spazi; come un ritorno eroico Rossi conduce l'intera introspezione domestica alla presenza del corridoio – elemento di dannazione per i razionalisti – in cui l'esercizio rifonda in un certo senso la disciplina dell'abitare. Il corridoio rappresenta un'immagine drammatica, priva di aperture, una possibile tecnica narrativa, volutamente demoniaca, in grado di tenere insieme i corpi dell'architettura ed i loro colori, una *mise en place* delle stanze-mondo. E se ancora si afferra per mano la scientificità dell'*Autobiografia* non è difficile rivedere in questo sistema spaziale l'infinito corridoio del 'progetto di villa con interno'. In questo senso l'enigma appare risolto ma non compiuto, restituendo per presenze al lettore la teoria attraverso le immagini di «un passato miracolosamente riapparso»⁹ figlio di un cantiere dalle enormi dimensioni, come appartenente ad una *fabbrica* architettonica dalle imparagonabili misure de-

individual rooms at Ghiffa. The walls of this place become the irrefutable verification of a design in which the sequence is the result of a careful production, of promises unkept or distorted, a continuous flux toward the construction of dazzling rooms with overhangs, like in a film by Buñuel.

The two main levels of the house establish their respective semantic paradigms in which the 'ground' floor houses the entrance, kitchen, living-room and the library, adjacent to which is a projection room that rewarded the life of a would-be director; the upper floor includes instead a sequence of rooms – open to the large terrace – anticipating the small studio «in rosa Rosanna o Rossana»⁸.

Yet the true inventiveness lies in the pathway, in the osseous interpretation that the author concedes to those who have the privilege of passing through its spaces; like in a heroic return Rossi leads the entire domestic introspection toward the presence of the corridor – a damning element for rationalists – in which the exercise refounds in a certain way the discipline of dwelling. The corridor represents a dramatic image, lacking in openings, a possible narrative technique, willingly daemonic, capable of keeping together the architectural bodies and their colours, a *mise en place* of the world-rooms. And if one follows the scientificity of the *Autobiografia* it is not difficult to see once again in this spatial system the infinite corridor of the 'project of villa with interior'. In this sense the enigma appears as solved but not completed, delivering to the reader the theory through the images of «a past which has miraculously reappeared»⁹, descendant of a huge worksite belonging to an architectural *building* with the unique



scrittive, mitiche e simboliche di un luogo in attesa di una definitiva trasfigurazione.

**Corridoi come labirinti, stanze come mondi.
O più semplicemente 'il celeste della Madonna'**

La documentazione del progetto, decisamente minore rispetto ad altre opere¹⁰, restituisce attraverso una mappatura atlantica alcune questioni rintracciabili fra gli appunti che Rossi custodisce negli ultimi *Quaderni Azzurri*¹¹. L'ambiguità degli *strapiombi* o dei *precipizi* è difficile da ascrivere a precise argomentazioni o disegni incuneandosi in una ricchezza di significati plurimi pari solo al mai definitivo 'progetto di villa con interno'.

«Un progetto del quale Rossi non può fare a meno di parlare in un alone di mistero: "l'architettura della villa – scrive – era quella destinata a dissolversi e quasi scomparire, quasi a non lasciar segno delle sue sempre più fantastiche tipologie", un sogno dunque o un progetto intenzionalmente fatto della sostanza dei sogni. Il legame con la letteratura è in parte svelato, nominando Chandler e Čechov»¹².

Le considerazioni teoriche dell'autore si dichiarano a Ghiffa nella propria casa, una dimora del ritorno capace di condurre all'idea che lo strapiombo abbia una duplice valenza: da una parte una caduta – si potrebbero immaginare stanze senza pavimento – dall'altra una salita: delle camere senza il soffitto. Il paradosso è subito verificabile come dato *scientifico* nel cortile ripetutamente disegnato – si guardi il *Senza titolo* del 1993, in cui l'azzurro del lago si mescola fra le replicate *Polaroid*¹³ ricomposte secondo una logica precisa¹⁴. Il 'progetto di villa con interno' ipotizza un

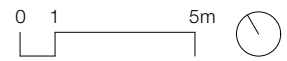
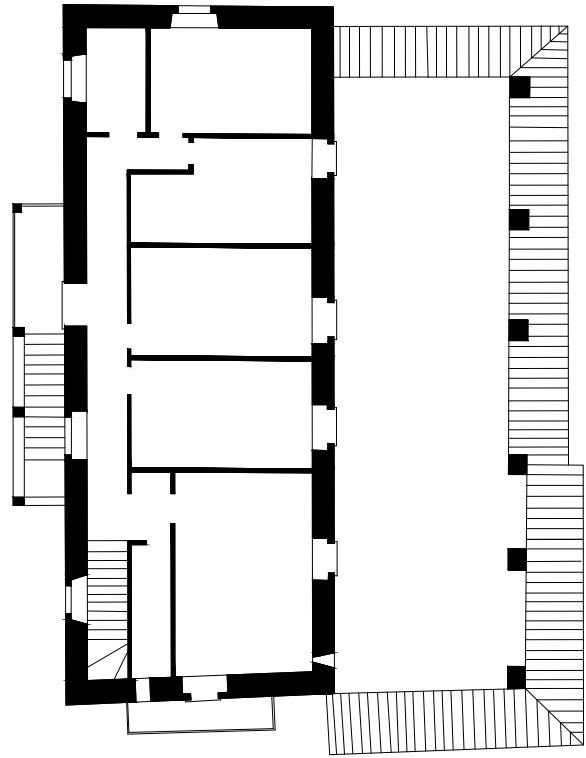
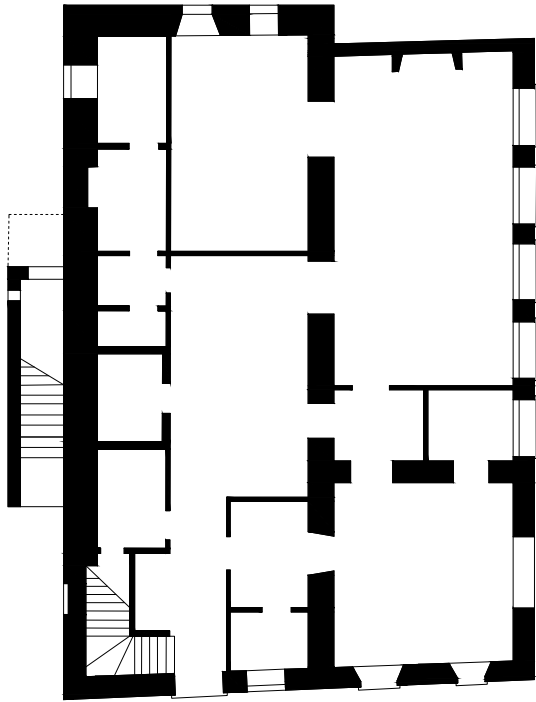
descriptive, mythical and symbolical measures of a place awaiting a definitive transfiguration.

**Corridors as labyrinths, rooms as worlds.
Or simply, 'the Madonna's sky-blue'**

The documentation on the project, decisively lesser in comparison to other works¹⁰, delivers through an Atlantic mapping certain questions that cannot be found among the notes Rossi collected in his *Quaderni Azzurri*¹¹. The ambiguity of the *overhangs* or of the *precipices* is difficult to ascribe to specific arguments or designs, and lies instead in a variety of meaning equal only to the never definitive 'project of villa with interior'.

«A project of which Rossi speaks with a certain mystery: "the architecture of the villa – he writes – was destined to dissolve and almost disappear, almost to the point of not leaving an imprint of its increasingly fantastic typologies", a dream therefore, or a project intentionally based on the substance of dreams. The link to literature is partly revealed, quoting Chandler and Chekhov»¹².

The theoretical considerations of the author are declared in his own home in Ghiffa, a dwelling to which he returns and is capable of leading to the idea that the overhang has a double meaning: on the one hand a drop – one could imagine floorless rooms – and on the other a climb: that of roofless rooms. The paradox is immediately verifiable as a *scientific* fact in the often drawn courtyard – see *Senza titolo*, 1993, in which the blue of the lake is mixed with the replicated *Polaroids*¹³ recomposed following a precise logic¹⁴. The 'project of villa with interior' supposes an additional in-depth





approfondimento ulteriore dettato dalla preposizione 'con', la quale presuppone appunto l'idea che l'interno – probabilmente come in Loos – custodisse forse il vero segreto di questa ingannevole architettura.

Un'assurda contingenza determinata dal desiderio di realizzare lungo il lago un ritorno definitivo alle cose di un tempo accolte dal primo strapiombo in forma di ascesa: il cortile ombreggiato da un canforo secolare, un frammento spaziale di origine mediterranea, ricordo di un mondo lontano traslato nel grigiore lacustre. Ma se l'esterno viene ricomposto secondo un accentuato calvinismo progettuale, privo di invenzione, destinato alla conservazione paesaggistica; l'interno è la rivelazione di un disegno che inverte i sensi e i significati di ogni funzione meramente architettonica. Una *maniera*¹⁵ – si volesse far riferimento a Giulio Romano – che vede in Rossi «la trasformazione dell'immagine mitica in presenza simbolica, quindi, degli elementi archetipi del costruire in presenze simboliche cui vengono affidati i diversi contenuti delle sensibilità personale e collettiva continuamente oscillante tra il rigore della logica e le invadenti istanze autobiografiche»¹⁶.

Le voci di Ghiffa sono echi di immagini fisiche, capaci di dar vita «al demone dell'analogia che può unire il battistero di Parma al tempio del Buddha di Gifu, i canali di Trieste a quelli di Fukuoka»¹⁷ in una artificiosa rincorsa all'innovazione data paradossalmente dall'assenza della stessa.

Il rigore planimetrico è turbato dalle atmosfere, dalle raffigurazioni che ne derivano e dal modo di comunicarle; in questo soggiace segretamente il ritrovamento di cose perdute o dimenticate¹⁸. Quello che ne risulta è uno spazio privatissimo e assai 'borghese'

approach dictated by the preposition 'with', which presupposes precisely the idea that the interior – probably as in Loos – guards perhaps the true secret of this deceptive architecture.

An absurd contingency determined by the wish to carry out along the lake a definitive return to things past, embraced by the first overhang in the form of an ascent: the courtyard shaded by a centuries-old camphor tree, a spatial fragment of Mediterranean origin, the memory of a far-away world translated to the grayness of the lake. But if the exterior is recomposed according to a highlighted Calvinist design, lacking in inventive and destined to the conservation of the landscape, the interior is the revelation of a design that inverts the senses and meanings of every merely architectural function. A *manner*¹⁵ – if one wishes to refer to Giulio Romano – that sees in Rossi «the transformation of the mythical image into symbolic presence, in other words of the archetypal elements of building into symbolic presences to which the various contents of the personal and collective sensibilities, continuously oscillating between the rigour of logic and intrusive autobiographical instances, are entrusted»¹⁶.

The voices of Ghiffa are echoes of physical images, capable of giving life to «the daemon of the analogy that can link the baptistry of Parma to the temple of the Buddha in Gifu, the canals in Trieste to those in Fukuoka»¹⁷, in a contrived search for innovation, paradoxically given by its absence.

The rigorous layout is perturbed by the atmospheres, by the representations that derive from them and by the way in which they are communicated; it is in this that secretly underlies the recovery of lost or forgotten things¹⁸. The result is a very private

ricco di *processionalità*¹⁹ e di riti, di scenari inattesi ed evocati come una dichiarazione aperta allo *status symbol* di eredità milanese. È dunque Buñuel a ricordare ancora una volta come il 'fascino discreto della borghesia' sia la condizione decisiva del grande soggiorno in cui il cammino viene completato da una scultura lignea come riduzione *talis et qualis* dell'ordine classico del Vignola. Le solitarie pitture di Tilemann-Petersen trovano qui attuazione, in cui le stanze osservate come singoli mondi spostano l'attenzione dalla grandiosità della loro unicità al rapporto tra pezzi sparsi e curiosati da porte socchiuse, da filtri o corridoi.

Per molto tempo il giovane Rossi aveva indossato l'abito del marxismo ed ora si trova nella sua *ultima* casa a spogliarsi di tutto questo e a riconoscere un nuovo livello sociale attraverso cui stare al mondo. La psicologia dell'autore è chiarita dai dati cromatici e dagli oggetti, dalla balaustra – vista a Samos, ridisegnata per Villa Alessi²⁰ – che qui diviene il filtro tra terra e acqua, da discorsi continui che si aprono e si chiudono fra le fascinazioni figurative all'interno di ogni perimetro.

Le stanze galleggiano in un sistema compositivo solo in apparenza autonomo o addirittura casuale strettamente radicato alla densa memoria eidetica dell'autore, ad un ordine geometrico e salvifico per sfuggire al naufragio architettonico²¹. Una rivincita tipologica basata sul gioco della diversità e trattenuta dalle volontà ossee e costruttive del corridoio, del percorso doppiamente valido: orizzontale o verticale in cui si finisce per classificare l'interno come più forte della costruzione stessa. In questa casa si procede in un doppio senso esplorativo, in una condizione anche umana attraverso cui il 'celeste della Madonna' colora i privatissimi luoghi delle camere da letto prima di ricadere con lo sguardo nel precipizio lacustre.

Al di fuori delle logiche del quotidiano lo spazio dell'abitare costituisce l'operazione compositiva che cerca «di cambiare il mondo, anche per frammenti, per farci dimenticare ciò che non possiamo possedere»²² esplorando le possibilità dell'architettura attraverso la ripetizione e le modificazioni che si dilatano e si contraggono lungo i percorsi.

Le distanze invisibili diventano necessarie per capire come Ghiffa si fosse davvero avvicinata agli enigmi proposti, di come questa casa avesse lambito così fortemente il sogno della *villa con interno* tanto da essere realmente «destinata a dissolversi e quasi scomparire»²³ in un grande precipizio come predetto negli scritti del 1981.

Della *casa che è stata* oggi ne resta solo l'intonso contenitore, ma il contenuto: le stanze, gli oggetti e i colori sono traslati o definitivamente cambiati, tale da rendere necessaria solo una ricerca archivistica o privata. Dal 1975 ricorre in Rossi una pragmatica ostinazione: *Dieses ist lange her! Ora questo è perduto!* facendo così costruire intorno all'indagine di 'cet obscur objet du désir'²⁴ una stimolante coincidenza. Soffermandosi si evince come il momento della sua realizzazione divenga allo stesso tempo l'attimo della sua eterna scomparsa; convergenze queste che di nuovo legano la vita dei protagonisti scelti da Luis Buñuel a quella di Aldo Rossi. Questa casa presuppone l'annullamento dello spazio e del tempo – ripercorrendo alcune parole di Tafuri²⁵ – e la messa in atto di uno sprofondamento che come ogni desiderio svanisce nell'istante in cui si è raggiunto lo scopo lasciando in eredità – solo attraverso disegni, fotografie e testi ormai sparsi per il mondo²⁶ – un materiale dalla lunga durata e ricco di promesse nel senso *scientifico* e *temporale* del termine, in una costruzione che senza *demoni* non avrebbe mai avuto un'*anima* oltre le ossa.

Un ringraziamento agli Eredi Aldo Rossi, in particolare a Fausto Rossi che mi ha accompagnato più volte in questa casa di lago. I suoi racconti sono stati preziosi per ridefinire la storia di questa "oscura" architettura, oggi abitata da Jean-Marc detentore di documenti originali divenuti nel corso del tempo "atti notarili" dal valore affettivo inestimabile. Devo infinita gratitudine al Prof. Paolo Portoghesi per avermi guidato in questi precipizi. Un grazie alla Fondazione Aldo Rossi, al CCA

and quite 'bourgeois' space, rich in *processionalities*¹⁹ and rites, in unexpected sceneries evoked as an open declaration of a *status symbol* of Milanese derivation. It is once again Buñuel who reminds us how the 'discreet charm of the bourgeoisie' is the decisive condition of the great living-room in which the fireplace is completed with a wooden sculpture as reduction *talis et qualis* of Vignola's classical order. The solitary paintings by Tilemann-Petersen find fulfillment, where the rooms observed as individual worlds shift the attention from the grandeur of their uniqueness to the relationship between scattered pieces partly hidden by half-closed doors, filters or corridors.

For a long time the young Rossi had worn the Marxist cloak and now he finds himself in his *last* house undressing from all this and recognising a new social level through which to be in the world. The psychology of the author is clarified by chromatic elements and by objects, such as the balustrade – seen in Samos and redesigned for Villa Alessi²⁰ – which here becomes the filter between land and water, by continuous discourses that open and close among the figurative fascinations within each perimeter.

The rooms float in a compositional system only apparently autonomous or even random, strictly rooted to the dense eidetic memory of the author, in a geometric and redeeming order that helps them escape the architectural shipwreck²¹. A typological redress based on the play of diversity and held back by the osseous and constructive will of the corridor, by the doubly valid pathway: horizontal and vertical, in which the interior is classified as stronger than the building itself. In this house one proceeds in a double explorative sense, in a human condition through which the 'sky-blue of the Madonna' colours the very private places of the bedrooms before dropping together with the gaze toward the lacustrine precipice.

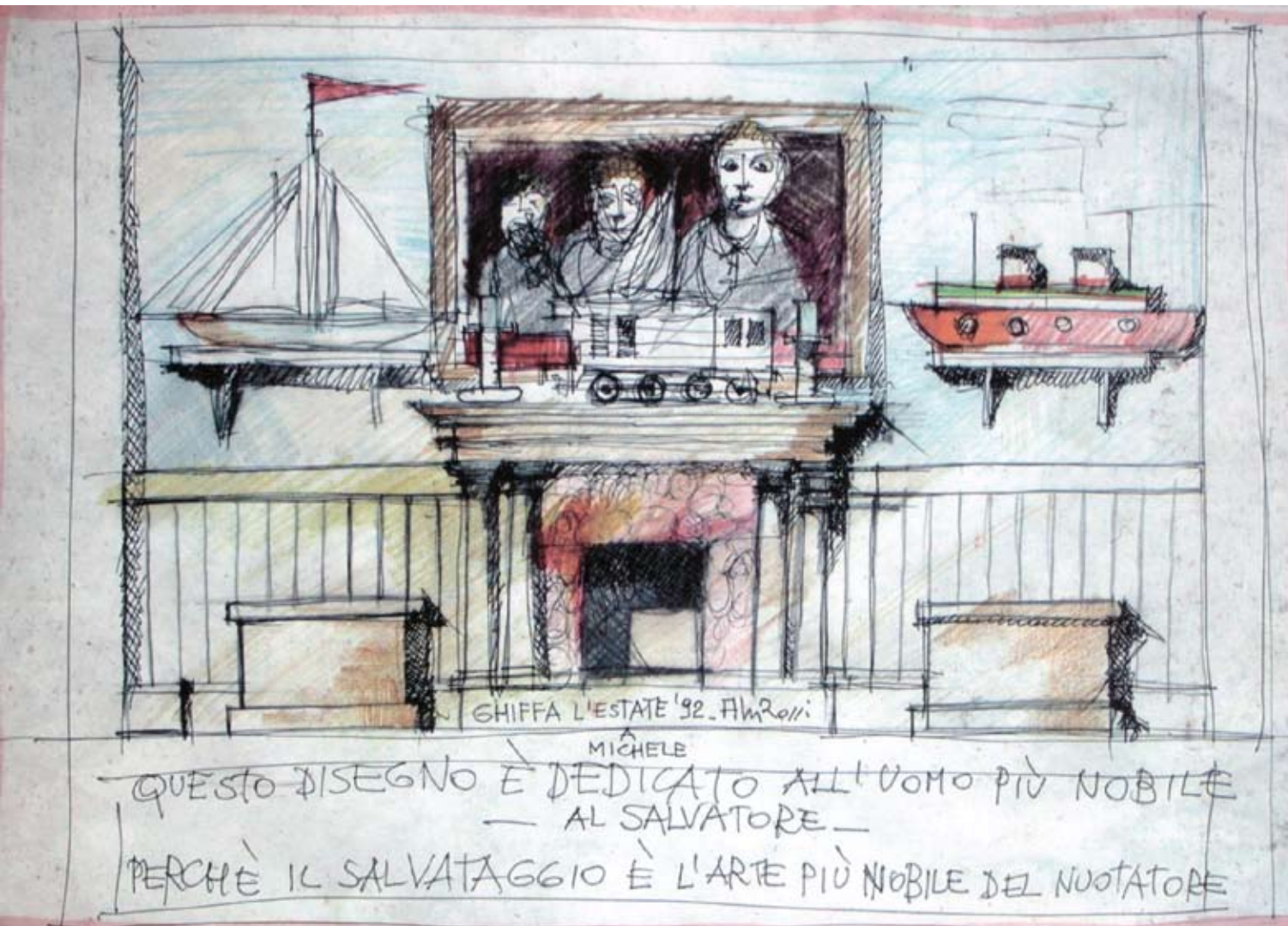
Beyond the logic of the habitual, the space of dwelling constitutes the compositive operation which seeks «to change the world, even in fragments, in order to make us forget what we cannot possess»²² exploring the possibilities of architecture through the repetition and the modifications that dilate and contract along the pathways.

The invisible distances become necessary for understanding how Ghiffa truly approached the proposed enigmas, how this house had come close to the dream of the *villa with interior* to such an extent that it was truly «destined to dissolve and almost disappear»²³ in a great precipice as predicted in the 1981 writings.

Of the *house that was* only the untouched container remains today. The content: rooms, objects and colours, have been moved or definitely changed, making an archival or private research necessary. From 1975 a pragmatic obstinacy is recurrent in Rossi: *Dieses ist lange her! / Ora questo è perduto!*, thus generating around the research of 'cet obscur objet du désir'²⁴ a stimulating coincidence. Dwelling upon this one can infer how the moment of its completion becomes as well, and at the same time, the moment of its eternal disappearance; convergences which once again link the lives of Luis Buñuel's characters to that of Aldo Rossi. This house presupposes the annulment of both space and time – quoting Tafuri²⁵ – and the staging of a wreck that, like every desire, vanishes the instant it is fulfilled, leaving in heredity – only as drawings, photographs and texts which are now scattered throughout the world²⁶ – a long-lasting material rich in promises, in the *scientific* and *temporal* sense of the term, in a construction that without *dæmons* would have remained without a *soul* among its bones.

Translation by Luis Gatt

I wish to thank the heirs of Aldo Rossi, in particular Fausto Rossi who accompanied me on various occasions to this house by the lake. His stories were invaluable for determining the history of this "obscure" architecture, today inhabited by Jean-Marc, who possesses original documents which in time have become "notarial acts" of great affective value. My infinite gratitude to Prof. Paolo Portoghesi for



Aldo Rossi
"Ghiffa l'estate '92", 1992,
penna, pennarelli e pastelli su carta, 297x420mm
Collezione Michele Tadini, Milano
In basso la scritta: «A Michele questo disegno è dedicato all'uomo più
nobile - al salvatore - perché il salvataggio è l'arte più nobile del nuotatore».

© Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi
p. 81

Aldo Rossi
"Senza titolo, Ghiffa", 1993
© Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi
Villa a Ghiffa

© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma
Collezione MAXXI Architettura Fondo Aldo Rossi, F16866
© Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi

di Montréal, alla Fondazione MAXXI di Roma per le immagini pubblicate e un riconoscimento particolare a Laura Fantacuzzi e Maxime Galati-Fourcade per avermi donato le splendide fotografie che per ultime hanno tracciato la storia di questo luogo oggi svanito e che Cristiano Urban con Michele Tadini, per primi, ne avevano individuato la verità.

¹ K. Stein, *Portrait: Aldo Rossi, Italy's leading architect at his lakefront retreat*, In «Architectural Digest», Speciali Italian Edition, gennaio 1994, p. 50.

² In realtà Rossi acquista la casa il giorno di San Faustino (15 febbraio) del 1989. Andrà ad abitarla qualche tempo dopo fino all'agosto del 1997, mese in cui avvenne l'incidente che lo portò alla morte il 4 settembre dello stesso anno.

³ Questa osservazione mette in evidenza alcune complessità sull'attribuzione del progetto ad Aldo Rossi. In effetti si tratta più di un restauro che non di un progetto ex novo, ma le modifiche apportate al corpo interno e le poche nuove aperture ricavate sul lato lago rendono la casa a Ghiffa certamente qualcosa di preziosamente rossiano.

⁴ Risalente ai primi anni del 1700, la struttura originale fungeva da edificio secondario a una villa in collina.

⁵ A. Rossi, *Un'oscura innocenza*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Opera Completa 1993-1996*, Electa, Milano 1997.

⁶ Cfr. Aldo Rossi, *Science et/ou Poésie. Les exigences d'une sensualité élevée et le voyage au "mont analogue"*. Conferenza di Werner Oechslin, seguita da una discussione con Arduino Cantafora, introduzione e moderazione Luca Ortelli. Auditorium SG, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 21 marzo 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=SZ5VhPy6vEo>

⁷ A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, pp. 29, 31, 60-61.

⁸ Cfr. *ibid.*

⁹ P.P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1991, p. 16.

¹⁰ Pochi sono ad oggi gli scritti costruiti intorno a questa casa. In ordine cronologico si rimanda a: K. Stein, cit. 1994, pp. 46-51; M. Orazi (testo di), A. Foppiano (a cura di), *La casa di Aldo Rossi sul lago Maggiore/The Aldo Rossi house on Lake Maggiore*, in «Abitare», 479, 2008, pp. 62-73; S. Banti, *A casa di Fausto Rossi. Sul lago con mio padre*, in «Living», inserto del *Corriere della Sera*, 7/8, luglio 2014, pp. 40-48.

¹¹ Cfr. A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *I quaderni azzurri, 1968 - 1992*, Electa, Milano, The Getty Research Institute, Los Angeles 1999.

¹² P. Portoghesi, *Genova ricorda Aldo Rossi. Lectio magistralis* di Paolo Portoghesi: «Il teatro e la città». Teatro "Carlo Felice", Genova, 2 febbraio 2018. La citazione è tratta dagli appunti personali della *lectio magistralis* inviati gentilmente dallo stesso autore la scorsa Primavera.

¹³ «A Luigi Ghirri avevo comunicato un mio segreto: la mia passione per le Polaroid. [...] la Polaroid mi è sembrata subito una macchina diversa, le foto del tempo che fugge per sempre, l'amore di un momento, l'inseguire la vita eccetera eccetera». La citazione, datata (Ghiffa) 7 dicembre 1995, appartiene ad uno scritto autografo di Aldo Rossi intitolato «Per Luigi Ghirri», pubblicato in P. Costantini (a cura di), *Luigi Ghirri - Aldo Rossi, Things Which Are Only Themselves. Des choses qui ne sont qu'elles-mêmes. Cose che sono solo se stesse*. Electa, Milano, CCA, Montréal 1996, p. 75.

¹⁴ Cfr. D. Seixas Lopes, *Puzzles Solved With the Heart. Aldo Rossi's Polaroids*. Seixas Lopes ha contribuito a questo testo visitando il Centre Canadien d'Architecture di Montréal nel 2011 come partecipante al «Programma studenti di dottorato». La presenza degli studi di Seixas Lopes, prematuramente scomparso nel 2017, risulta necessaria per una rivalutazione della figura di Rossi in cui si combinano nuovi spettri interpretativi. A tale proposito si confronti il libro D. Seixas Lopes, *Melancholy and architecture: on Aldo Rossi*, Park books, Zürich 2015.

¹⁵ Cfr. R. Barilli, *Maniera moderna e manierismo*, Feltrinelli, Milano 2004.

¹⁶ F. Moschini (a cura di), *Aldo Rossi. Progetti e disegni: 1962-1979*, Centro Di, Firenze 1979, p. 8.

¹⁷ A. Rossi, *Complesso alberghiero e ristorante "Il Palazzo" a Fukuoka, Giappone, 1987*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1988 - 1992*, Electa, Milano 1993, p. 74.

¹⁸ «Salomone dice: Nihil novum super terram. Pertanto, come Platone opinò non altro essere tutta la scienza che una reminiscenza, così Salomone dice che ogni novità altro non è che una dimenticanza». In F. Bacone. *Sermoni fedeli, economici, etici, politici*. R. Marotta e Vanspandoch, Napoli 1833.

¹⁹ Cfr. P. Johnson, *Whence and Whither: The Processional Element in Architecture*, in «Perspecta», 9/10, 1965, pp. 167-178.

²⁰ Nel 1989 Rossi compie un viaggio a Samos, in Grecia. Di questo viaggio egli appunta per parole e per immagini lo spazio della camera che lo ospita riconducendolo poi attraverso alcuni progetti lacustri, in particolare nella Villa degli Alessi a Suna di Verbania (1989-1994).

²¹ «Oltre alla geometria vi è solo il naufragio» in A. Rossi, *Progetto per la nuova sede del Bonnefantenmuseum a Maastricht, Olanda, 1990*, in A. Ferlenga (a cura di), cit. pp. 258-273.

²² Cfr. A. Rossi, *Le distanze invisibili*, in G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*, Laterza, Bari 1989.

²³ A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, cit., p. 38.

²⁴ Pellicola diretta nel 1977 da Luis Buñuel (Francia - Spagna). In questo stesso anno, per paradosso o coincidenza, Rossi giungeva ad appuntare presso l'Osteria della Maddalena la definizione di strapiombo, di caduta e precipizio. Il film di Luis Buñuel si conclude con la caduta di una bomba improvvisa che spense probabilmente la vita dei due protagonisti, così come proprio vicino a Ghiffa si spense tutta di un tratto la vita di Aldo Rossi nel 1997.

²⁵ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1982*, Einaudi, Torino 1986, p. 164.

²⁶ Il materiale archivistico di Ghiffa è custodito in parte privatamente dagli eredi, soprattutto attraverso la Fondazione Aldo Rossi con sede in Milano. Tuttavia una cospicua parte del materiale è possibile ritrovarlo presso il Fondo Aldo Rossi negli Archivi della Fondazione MAXXI di Roma e presso il Centre Canadien d'Architecture di Montréal.

having guided me through these precipices. Thanks as well to the Fondazione Aldo Rossi, the CCA in Montréal, and the Fondazione MAXXI in Rome for the images published and a special acknowledgment to Laura Fantacuzzi and Maxime Galati-Fourcade for having provided me with the splendid photographs which were last to trace the history of this faded place, whose truth was initially identified by Cristiano Urban and Michele Tadini.

¹ K. Stein, *Portrait: Aldo Rossi, Italy's leading architect at his lakefront retreat*, In «Architectural Digest», Speciali Italian Edition, January 1994, p. 50.

² Actually Rossi bought the house on the day of San Faustino (15 February) in 1989. He moved in shortly after and lived there until August, 1997, when he had the fatal accident that caused his death on September 4 of that same year.

³ This observation highlights some intricacies regarding the attribution of the project to Aldo Rossi. In fact it is more of a restoration than an ex novo project, yet the modifications made to the structure and the few new openings on the side facing the lake turn the Ghiffa House into something that is exquisitely Rossian.

⁴ Dating back to the early 18th century, the original structure served as a secondary building to a villa on the hillside.

⁵ A. Rossi, *Un'oscura innocenza*, in A. Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Opera Completa 1993-1996*, Electa, Milano 1997.

⁶ Cfr. Aldo Rossi, *Science et/ou Poésie. Les exigences d'une sensualité élevée et le voyage au "mont analogue"*. Conference by Werner Oechslin, followed by a discussion with Arduino Cantafora, introduced and moderated by Luca Ortelli. Auditorium SG, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 21 March 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=SZ5VhPy6vEo>

⁷ A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, pp. 29, 31, 60-61.

⁸ Cfr. *ibid.*

⁹ P.P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1991, p. 16.

¹⁰ There are few writings concerning this house today. Chronologically: K. Stein, cit. 1994, pp. 46-51; M. Orazi (text), A. Foppiano (ed.), *La casa di Aldo Rossi sul lago Maggiore/The Aldo Rossi house on Lake Maggiore*, in «Abitare», 479, 2008, pp. 62-73; S. Banti, *A casa di Fausto Rossi. Sul lago con mio padre*, in «Living», appeared in *Corriere della Sera*, 7/8, July 2014, pp. 40-48.

¹¹ Cfr. A. Rossi, F. Dal Co (ed.), *I quaderni azzurri, 1968 - 1992*, Electa, Milano, The Getty Research Institute, Los Angeles 1999.

¹² P. Portoghesi, *Genova ricorda Aldo Rossi. Lectio magistralis* di Paolo Portoghesi: «Il teatro e la città». Teatro "Carlo Felice", Genova, 2 February 2018. The quote is from the personal notes to the *lectio magistralis* kindly sent to me by the author himself last Spring.

¹³ «I had communicated my secret to Luigi Ghirri: my passion for Polaroids. [...] Polaroid seemed to me a different type of machine, the photos of time that flies away for ever, the love for a moment, chasing life, etcetera, etcetera». The quote, dated in Ghiffa on 7 December, 1995, is part of an autobiographical writing by Aldo Rossi entitled «Per Luigi Ghirri», published in P. Costantini (ed.), *Luigi Ghirri - Aldo Rossi, Things Which Are Only Themselves. Des choses qui ne sont qu'elles-mêmes. Cose che sono solo se stesse*. Electa, Milano, CCA, Montréal 1996, p. 75.

¹⁴ Cfr. D. Seixas Lopes, *Puzzles Solved With the Heart. Aldo Rossi's Polaroids*. Seixas Lopes contributed to this text by visiting the Centre Canadien d'Architecture in Montréal in 2011, as participant in the «PhD Students Programme». The work by Seixas Lopes, who died prematurely in 2017, is necessary for re-evaluating Rossi in light of new interpretative keys. On this subject see D. Seixas Lopes, *Melancholy and architecture: on Aldo Rossi*, Park books, Zürich 2015.

¹⁵ Cfr. R. Barilli, *Maniera moderna e manierismo*, Feltrinelli, Milano 2004.

¹⁶ F. Moschini (ed.), *Aldo Rossi. Progetti e disegni: 1962-1979*, Centro Di, Firenze 1979, p. 8.

¹⁷ A. Rossi, *Complesso alberghiero e ristorante "Il Palazzo" a Fukuoka, Giappone, 1987*, in A. Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Architetture 1988 - 1992*, Electa, Milano 1993, p. 74.

¹⁸ «Solomon dice: Nihil novum super terram. Therefore, as Plato believed that the whole of science was nothing more than a reminiscence, thus Solomon tells us that every novelty is nothing more than a lapse of memory». In F. Bacon. *Sermoni fedeli, economici, etici, politici*. R. Marotta e Vanspandoch, Napoli 1833.

¹⁹ Cfr. P. Johnson, *Whence and Whither: The Processional Element in Architecture*, in «Perspecta», 9/10, 1965, pp. 167-178.

²⁰ In 1989 Rossi traveled to Samos, in Greece. In this journey he would take notes, both in words and images, regarding the room in which he stayed, later using them for some of his lakeside projects, especially in the case of the Alessi Villa in Suna di Verbania (1989-1994).

²¹ «Beyond geometry there is only shipwreck» in A. Rossi, *Progetto per la nuova sede del Bonnefantenmuseum a Maastricht, Olanda, 1990*, in A. Ferlenga (ed.), cit. pp. 258-273.

²² Cfr. A. Rossi, *Le distanze invisibili*, in G. Ciucci (ed.), *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*, Laterza, Bari 1989.

²³ A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, cit., p. 38.

²⁴ Film directed in 1977 by Luis Buñuel (France - Spain). That same year, paradox or coincidence, Rossi noted at the Osteria della Maddalena the definition of overhang, of drop and precipice. Luis Buñuel's film concludes with the sudden dropping of a bomb that probably killed both main characters, just like Aldo Rossi's life ended suddenly in 1997, near Ghiffa.

²⁵ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1982*, Einaudi, Torino 1986, p. 164.

²⁶ Part of the archival material concerning Ghiffa is kept privately by his heirs, especially at the Fondazione Aldo Rossi in Milan. Yet an important part of the material is held in the Fondo Aldo Rossi at the archives of the Fondazione MAXXI in Rome and at the Centre Canadien d'Architecture in Montréal.

