

# ALDO ROSSI PER *PITTI UOMO*. IL VIAGGIO DELLA CABINA DELL'ELBA: DA SUGGERIZIONE SENTIMENTALE A ELEMENTO DELLO SPAZIO SCENICO

*Many architectures obsessively designed by Aldo Rossi throughout his life exemplify the notion of unexpected journeys. Some of these journeys are tangible, such as the Teatro del Mondo featured in the crossing from Venice to Dalmatia (1980). Other, however, are abstract, existing solely within the imaginative realm of the architect's design vision. In Rossi's imaginative formal vocabulary, marked by a rarefaction of elements in favor of an absolute complexity of an intricate compositional complexity, the Cabina dell'Elba is one of his most recurrent subjects. First appearing in a series of drawings from 1975, it evokes memories of Rossi's childhood on the island of Elba. Over time, it evolved into a "functional unit" within the Student's House project in Chieti (1976), a mass-produced piece of furniture (1982), and ultimately, the central feature of the GFT (Gruppo Finanziario Tessile) installation for the Pitti Uomo event in Florence in 1985. Drawing on unpublished documents, this contribution traces the Cabina dell'Elba's journey through Rossi's body of work, illustrating its pivotal role in shaping the final configuration of the Florentine exhibition in which Rossi stages a space of experimentation: the "stage" is occupied by a sort of metaphysical square in which cabins replace buildings.*

A partire dal marzo 1984 Aldo Rossi (1931-1997) progetta l'allestimento dello stand del Gruppo Finanziario Tessile (GFT) per un'importante vetrina del mondo della moda: la kermesse *Pitti Uomo* 1985, organizzata all'interno del padiglione progettato da Pierluigi Spadolini (1922-2000) alla Fortezza da Basso di Firenze.

Per l'occasione Rossi trasforma il display dei prodotti vestitari in un luogo immaginario: una sorta di piccola piazza metafisica – o anche, come vedremo, palcoscenico – dove gli unici abitanti sono i suoi oggetti d'arredo: le cabine dell'Elba prodotte in legno dall'atelier artigianale di Bruno Longoni, circondano uno spazio vuoto caratterizzato esclusivamente da un gruppo di sedie AR2<sup>1</sup> (in legno, anch'esse fabbricate dal laboratorio canturino) e dai manichini (fig. 2).

Per quale ragione Rossi progetta per la GFT? Per comprenderlo va innanzitutto chiarito quale attività facesse la GFT e perché essa si affidi a un progettista così affermato come era Rossi alla metà degli anni Ottanta.

## Aldo Rossi e la GFT

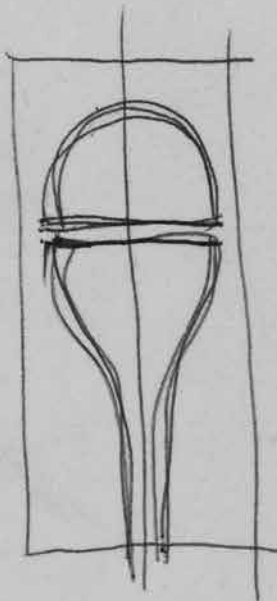
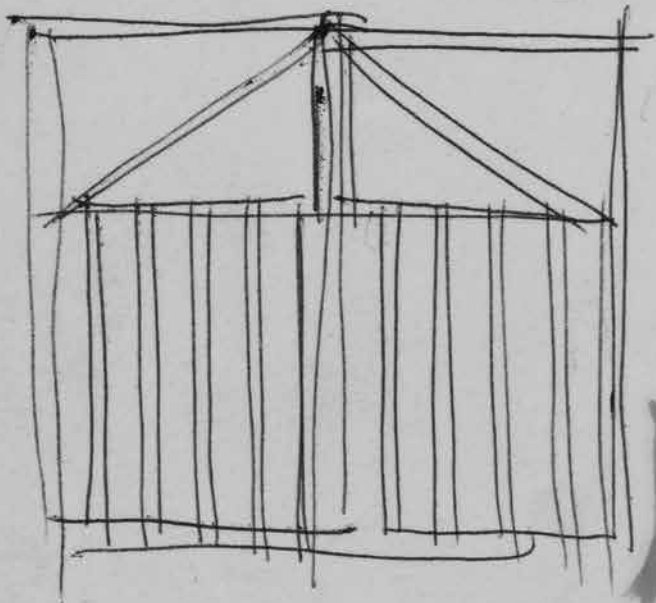
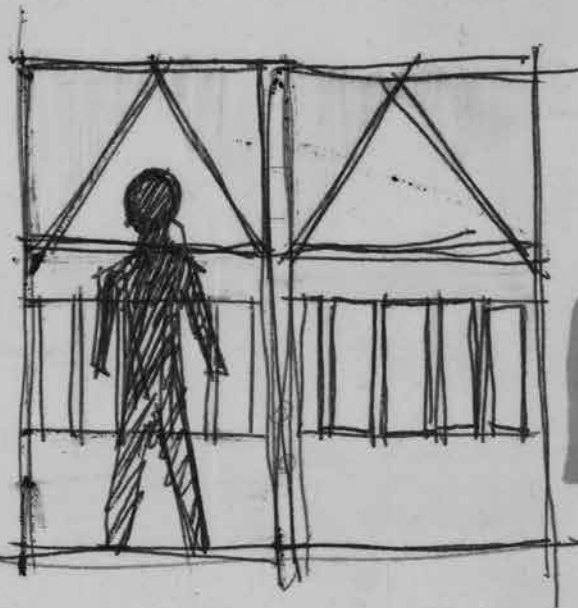
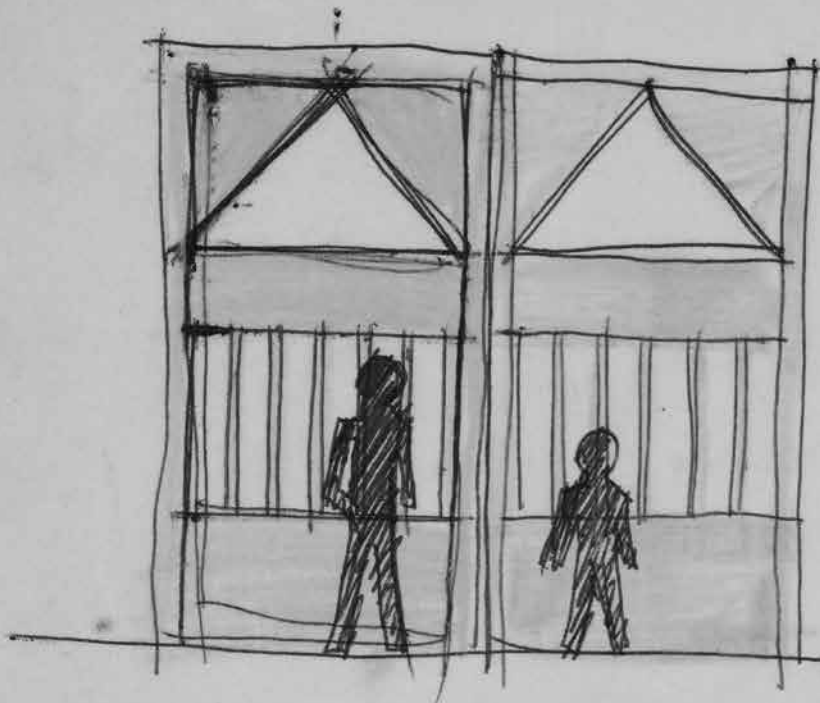
Come per numerosi altri gruppi industriali, la storia del Gruppo Finanziario Tessile è legata a quella di facoltose famiglie particolarmente conosciute all'interno di un circoscritto territorio, in questo caso piemontese. Sono due i nuclei familiari fondamentali per la formazione del gruppo: i Rivetti, che iniziano la propria avventura nell'industria laniera nel biellese a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, e i Levi, to-

rinesi, analogamente attivi nel campo del commercio all'ingrosso dei tessuti già dalla fine del XIX secolo<sup>2</sup>. Solo a partire dal 1930 le attività delle due famiglie convogliano in un'unica società, che prende il nome di Gruppo Finanziario Tessile, con sede a Torino, finalizzata al commercio dei tessuti e dell'abito sartoriale fatto su misura<sup>3</sup>. I Levi gradualmente abbandonano la società e con la sola famiglia Rivetti al comando, in concomitanza con gli anni del boom economico, la GFT vive un periodo economicamente florido. Il Gruppo comincia così un'intensa attività di ricerca e sviluppo volta, diversamente dagli anni precedenti, a lanciare la società nel settore dell'abbigliamento confezionato, ovvero alla produzione in serie della moda pronta<sup>4</sup>. Ed è in tale fase – gli anni Sessanta del Novecento – che inizia a svilupparsi l'interesse per il mercato europeo<sup>5</sup>, costituendo i prodromi di un'operazione che fece di GFT un colosso del campo della moda a partire dalla metà degli anni Settanta. Prima Pier Giorgio (1927-1983) e in seguito, a partire dal 1983, Marco Rivetti (1943-1996) – amministratore delegato del Gruppo – affiancano alla produzione in serie, quella di linee di *pret-à-porter* firmate da noti stilisti, distribuendole in tutto il mondo<sup>6</sup>. Il Gruppo diviene così una grande holding industriale allo scopo di coordinare una notevole costellazione di società operanti nel campo dell'alta moda.

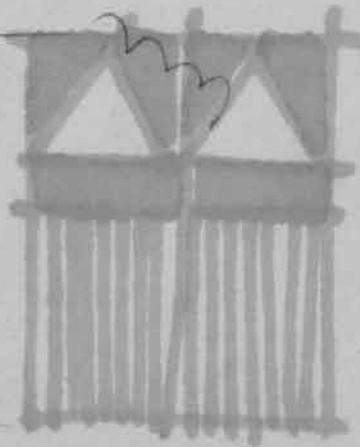
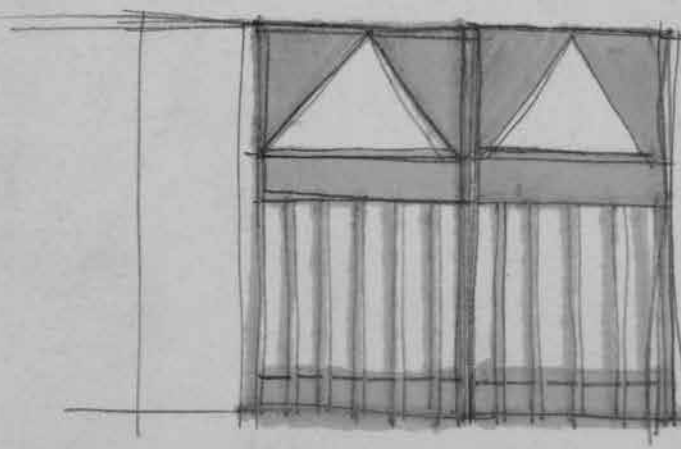
Nella prima metà degli anni Ottanta – avvicinandoci dunque agli anni che interessano il nostro studio –, una volta conquistato il mercato

europeo, la GFT si apre verso un mercato planetario: Stati Uniti, Messico, Russia e Cina<sup>7</sup>. “La scelta di aprirsi a itinerari [...] di frontiera, accordando a essi libertà di sperimentazione – dichiara Marco Rivetti nel 1984 – ci appare [...] una via possibile per mantenere autonomamente il rapporto con l'evoluzione del gusto e del costume”<sup>8</sup>. La crescente internazionalizzazione delle attività della GFT è tale da determinare sia un mutamento delle politiche commerciali, sia un forte ammodernamento degli orientamenti manageriali<sup>9</sup>: formalizzando una tendenza culturale ed economica già in nuce negli anni precedenti, il marchio – dato lo status di leader del settore in molti paesi nel mondo – cerca una nuova rappresentatività e lo fa attraverso l'arte, l'architettura e il design. Marco Rivetti sceglie infatti di collaborare con artisti e architetti per allestire, costruire e organizzare gli avvenimenti, gli stand e le esposizioni in cui il Gruppo viene coinvolto: “Qui, per cultura – dichiara Rivetti – non intendo solo le operazioni di sponsorizzazione o di promozione, ma ciò che significa in senso proprio, vale a dire, come stile, come modello di vivere la vita”<sup>10</sup>. A testimonianza di quanto la cultura diventi per GFT un importante veicolo economico, a partire dal 1985 Rivetti ricopre anche la carica di presidente del consiglio di amministrazione del Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli.

*Pitti Uomo* 1985 è dunque uno dei primi momenti significativi in cui le nuove politiche GFT vengono messe in atto. E Rossi è solo il primo



Handwritten notes or calculations, possibly related to proportions or measurements, including the fraction  $\frac{15}{20}$ .



pagina 93

Fig. 1 A. Rossi, Studio per cabine, 1980. Prospetti (MAXXI, Fondo Aldo Rossi, 1216; © Eredi Aldo Rossi).

<sup>1</sup> Aldo Rossi, *Design 1960-1997. Catalogo ragionato*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 29 aprile-6 novembre 2022), a cura di C. Spangaro, Cinisello Balsamo 2022, pp. 80-83.

<sup>2</sup> Archivio di Stato, Torino (d'ora in avanti AST), *Corte*, GFT, 2419, fasc. 6, *Casa Aurora*, dattiloscritto senza data.

<sup>3</sup> P. BERGAMINI, *Profilo strategico e organizzativo di un'azienda di abbigliamento: esame di un caso concreto*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, 1988-1989, pp. 109-114 (AST, *Corte*, GFT, 2393, fasc. 4).

<sup>4</sup> Ivi, p. 134.

<sup>5</sup> AST, *Corte*, GFT, 2419, fasc. 6. Nel 1992 viene creata GFT Deutschland. Di seguito GFT France (1963), GFT Great Britain (1968) e GFT Nederland (1969).

<sup>6</sup> BERGAMINI, *Profilo strategico...* cit., pp. 135-157.

<sup>7</sup> "Il Gruppo GFT ha di fatto 'esportato' la formula del Made in Italy, [...], nel momento in cui processo di internazionalizzazione ha richiesto che si agisse anche da 'insider' all'interno di un mercato estero, adattandola però ai valori e ai gusti di quello stesso mercato. Quando un'azienda come la nostra acquisisce ed opera in stabilimenti localizzati all'estero (Cina, Messico, USA), intende trasferire una cultura, un know-how progettuale ed organizzativo tale per cui il prodotto finale avrà caratteristiche qualitative GFT, quindi italiane, anche se manodopera e designers italiani non sono": Intervista dell'*Espresso* a Marco Rivetti, 19 settembre 1988, testo dattiloscritto (AST, *Corte*, GFT, 2580, fasc. 1).

<sup>8</sup> Intervista a Marco Rivetti in M. PASTONESI, *Sono di moda gli sponsor di moda*, "Gran Bazaar", 415, 1984, p. 55.

<sup>9</sup> "Nel corso del 1984, la Società ha confermato la sua posizione di preminenza nell'ambito europeo, raggiungendo un giro d'affari di 710 miliardi di lire, con un utile pari a 25 miliardi. Tali risultati sono certamente da ascrivere all'alta specializzazione produttiva, che riteniamo costituisca una peculiarità fondamentale": AST, *Corte*, GFT, 2, fasc. 1, Consiglio di Amministrazione del 28 marzo 1984.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> AST, *Corte*, GFT, 2419, fasc. 6, *Casa Aurora*, dattiloscritto senza data.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> R. GABETTI, *Per Aldo Rossi, per Casa Aurora*, in *Casa Aurora (Torino, 1984-1987): un'opera di Aldo Rossi*, a cura di V. Savi, Torino 1987, pp. 35-39: 35.

<sup>14</sup> Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (MAXXI), Roma, *Aldo Rossi*, Corrispondenza, Lettera di Marco Rivetti ad Aldo Rossi, Torino maggio 1987.

<sup>15</sup> AST, *Corte*, GFT, 2315, fasc. 4: *Aldo Rossi. Disegni di Architettura 1967/1985*, mostra curata da Carlo Olmo, 31 gennaio-16 marzo 1986, Accademia Albertina di Torino, organizzata dalla regione Piemonte con il contributo finanziario di GFT.

<sup>16</sup> AST, *Corte*, GFT, 2420, fasc. 2, *Aldo Rossi*, mostra curata da Umberto Barbieri, 1987, organizzata dall'Associazione di Amicizia URSS-ITALIA e dall'Unione degli architetti dell'URSS. In collaborazione con l'Ambasciata d'Italia. Inaugurazione: 12 maggio 1987 alla Casa degli Architetti, Mosca.

<sup>17</sup> AST, *Corte*, GFT, 2420, fasc. 2, *Comunicazione alla stampa*, dattiloscritto 23 maggio 1987.

<sup>18</sup> Ivi, Fax di Anna Martina a Vito Grasso, 18 febbraio 1987.

<sup>19</sup> S. FABBRINI, *The State of Architecture. Aldo Rossi and the tools of Internationalization*, Padova 2020, p. 18.

celebre architetto o artista chiamato a conferire allo stand del Gruppo una certa riconoscibilità. Gli anni successivi verranno ingaggiati personaggi di primo piano del mondo dell'arte e dell'architettura come, tra gli altri, Frank O. Gehry (gennaio 1986) – che proporrà una monumentale scultura in legno a forma di pesce rivestita da scaglie di cristallo dalla lunghezza di dodici metri (fig. 3) – Arata Isozaki (luglio 1986) (fig. 4), Giuseppe Penone (gennaio 1989), Mario Merz (luglio 1989).

A fronte di un così forte cambiamento di politiche dell'azienda, occorre poter disporre di una sede che sia consona al nuovo status economico – e culturale – della GFT. Dunque, proprio mentre Rossi – coadiuvato dal suo studio, in cui spicca la figura di Gianni Braghieri – sta immaginando come organizzare l'esposizione fiorentina, viene insignito di un compito ben più importante: progettare la nuova sede principale del Gruppo a Torino. Nel maggio del 1984 Rivetti e il consiglio di amministrazione decidono di affrettare i tempi per la demolizione e ricostruzione di parte del complesso architettonico che ospitava da tempo le attività del Gruppo, e dopo un lungo confronto con le autorità cittadine e regionali per ottenere i necessari permessi<sup>11</sup>, lo studio viene incaricato di progettare l'opera<sup>12</sup>.

Il coinvolgimento di Rossi nella nuova costruzione inaugurata nel maggio del 1987<sup>13</sup>, e accolta con grande entusiasmo dalla proprietà ("Il palazzo è esattamente quello che desideravo – scriverà Rivetti a Rossi – e per di più perfettamente coerente con quello che è lo spirito della nostra azienda"<sup>14</sup>) segna l'inizio della collaborazione tra l'architetto e la GFT, che porterà non solo all'allestimento di Pitti, ma anche all'organizzazione di una lunga serie di iniziative. Nei primi mesi del 1986, infatti, con il fondamentale contributo finanziario del Gruppo, viene allestita all'Accademia Albertina di Torino l'esposizione *Aldo Rossi. Disegni di Architettura 1967/1985*, curata da Carlo Olmo: la prima mostra sul lavo-

ro grafico dell'architetto<sup>15</sup>. Nel maggio del 1987 viene inaugurata a Mosca la mostra *Aldo Rossi*, di cui la GFT finanzia il corposo catalogo<sup>16</sup>. Per il Gruppo l'evento rappresenta il banco di prova per future collaborazioni in Unione Sovietica<sup>17</sup>, e la grande campagna di stampa a latere dell'esposizione testimonia chiaramente tale interesse da parte della società.

Per la GFT Rossi è un testimonial particolarmente prezioso da vantare: "L'architetto Rossi è impegnato con un serrato programma di viaggi – scrive Anna Martina (comunicazione e immagine della GFT) a Vito Grasso (presidente dell'Istituto italiano di cultura di Mosca) – ma stiamo cercando di convincerlo a presenziare all'inaugurazione"<sup>18</sup>. È proprio a partire da questi mesi, infatti, che lo studio Rossi inizia ad espandersi nel mondo in cerca di una sua dimensione internazionale. Già dal 1976 Rossi era stato chiamato presso università statunitensi, prima alla Cornell e in seguito a UCLA – e nel marzo dello stesso anno l'Institute for Architecture and Urban Studies di New York aveva inaugurato la mostra *Aldo Rossi in America* –, ma è dalla seconda metà degli anni Ottanta, con l'apertura delle piccole succursali dello studio a New York (1986), a L'Aja (1987) e a Tokyo (1989)<sup>19</sup>, che la sua fama internazionale decolla, per poi arrivare, nel 1990, alla massima affermazione per un architetto, ovvero al conseguimento del Pritzker Prize. In definitiva, la massima apertura internazionale della GFT coincide con il periodo di affermazione extra-europea di Rossi facendo sì che il connubio risulti certamente efficace e vincente: l'esposizione di *Pitti Uomo* si inserisce in questo rapporto assai proficuo tra l'architetto e il suo committente.

### Le Cabine dell'Elba. Un processo inconscio di immedesimazione

La grande protagonista dell'allestimento di Rossi è indubbiamente la Cabina dell'Elba, i cui tratti fanno parte da lungo tempo dell'immagina-



rio grafico dell'architetto. Almeno a partire dal 1975, quando compaiono per la prima volta nel disegno *Le cabine dell'Elba con figure*<sup>20</sup>. Come i setti del Gallaratese (1968), i volumi del monumento ai Partigiani di Segrate (1965) e tanti altri esempi caratterizzati da forme elementari e altamente segniche, le cabine fanno parte di un ristretto club di elementi architettonici a Rossi molto cari<sup>21</sup>. Conosciamo bene la precisa volontà di reiterare nella sua produzione grafica – non sempre funzionale all'attività progettuale<sup>22</sup> – oggetti, sagome e particolari, che, una volta entrati a far parte del suo abaco formale non lo abbandonano più, diventando così, per i suoi lavori, elementi imprescindibili che si ripetono più volte nel corso del tempo, modificati o semplificati. Il medesimo procedimento avviene anche per le cabine, che – a distanza di anni – riproduce con la stessa forma e gli stessi componenti: un corpo parallelepipedo a base quadrata caratterizzato da superfici dipinte a righe verticali colorate e sormontato da un timpano. “Le cabine possiedono rigidamente quattro pareti e un timpano; vi è nel timpano qualcosa che non è soltanto funzionale”<sup>23</sup>, ma è ciò che rende il manufatto solenne e giocoso al tempo stesso. Infatti il timpano è una componente fondamentale della sua ar-

chitettura, ben presente già prima del 1975: basti pensare al progetto per il cimitero San Cataldo di Modena (1971), alla Scuola elementare a Fagnano Olona (1972) o ai tanti disegni, tra cui *Progetto per una villa sul Ticino* (1973)<sup>24</sup>. E successivamente questo elemento tipico della classicità caratterizzerà non solo numerosi progetti architettonici, ma anche molti oggetti di design che Rossi progetterà. Qualche esempio: *Tea and Coffee Piazza* (1983), un servizio da tè e caffè in cui il vassoio è una sorta di tabernacolo il cui disegno rimanda alle Cabine; *Cornice*<sup>25</sup> (1985); lo specchio *Sillogismo*<sup>26</sup> (1985) e le cornici porta fotografie in marmo di Carrara *Elba 1* ed *Elba 2* del 1986.

Non sappiamo a cosa sia dovuta la comparsa delle cabine nei disegni di Rossi. L'architetto scrive in più occasioni che esse costituiscono una sorta di suggestione memore dei giorni trascorsi sull'Isola d'Elba durante l'infanzia. Ciò che è certo è che questa particolare composizione diventa ben presto un mobile (fig. 1). Realizza il primo prototipo nel 1980 per Molteni & C. – grazie alla sua collaborazione, in quel periodo, con Luca Meda, negli anni Settanta art director e designer del gruppo<sup>27</sup> – e la cabina viene presentata in occasione del *Salone del*

Fig. 2 A. Rossi, Allestimento dello stand GFT a 'Pitti Uomo', Firenze, 1985 (AST, m. 2970, f. 4; © Eredi Aldo Rossi).

<sup>20</sup> V. SAVI, *L'architettura di Aldo Rossi*, Milano 1976, p. 49.

<sup>21</sup> G. CELANTI, *Aldo Rossi disegna*, in *Aldo Rossi. Disegni*, a cura di id., Milano 2008, pp. 11-17; E. BONFANTI, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, “Controspazio”, 10, 1971, pp. 19-28: 21.

<sup>22</sup> SAVI, *L'architettura...* cit., p. 98.

<sup>23</sup> A. ROSSI, *Autobiografia scientifica*, Milano 2009, p. 65 (prima ed. *A Scientific Autobiography*, Cambridge 1981).

<sup>24</sup> Aldo Rossi, *Disegni...* cit., p. 59.

<sup>25</sup> Aldo Rossi, *Design...* cit., p. 101.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 108-109.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 62-65.



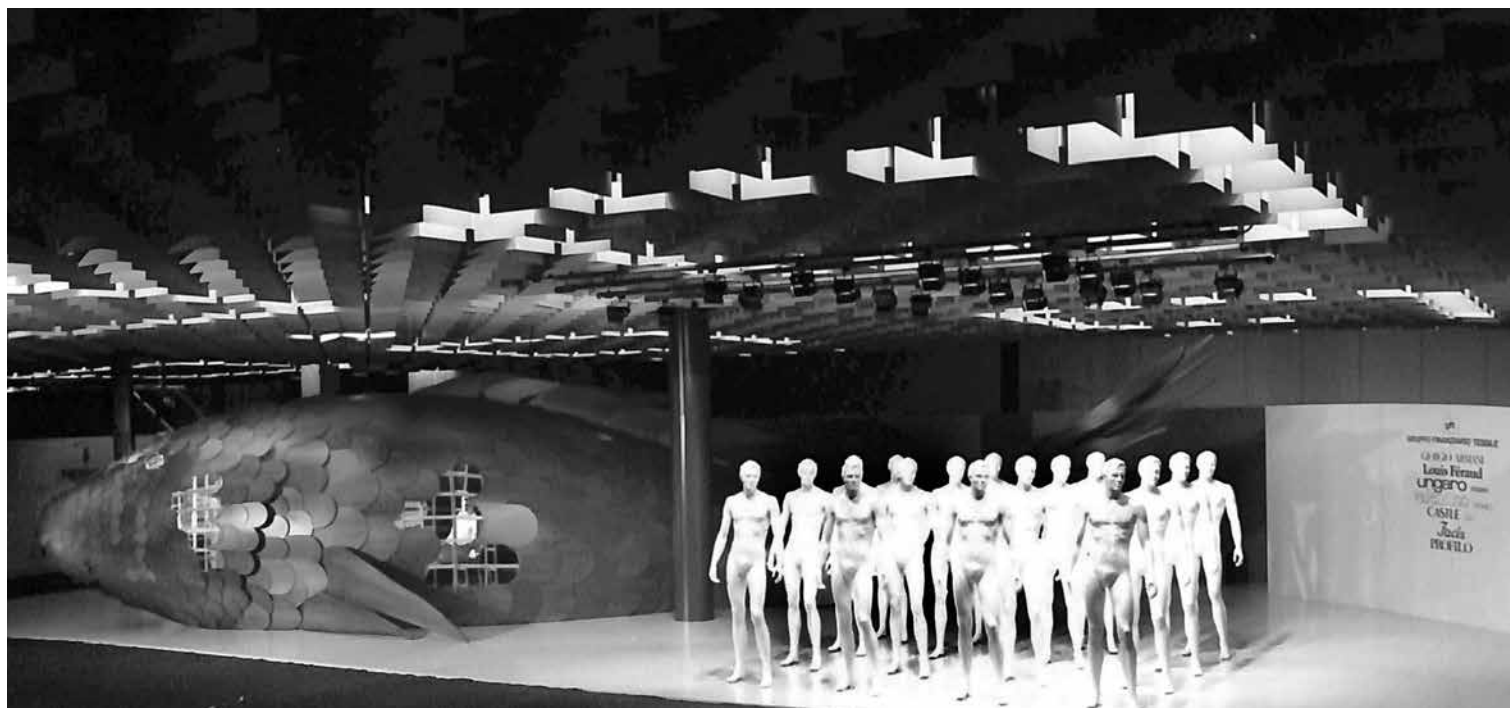


Fig. 3 F.O. Gehry, Allestimento dello stand GFT a 'Pitti Uomo', Firenze, 1986 (AST, m. 2449, f. 1; © GFT).

Mobile dello stesso anno. Dopodiché, con dimensioni modificate rispetto alla prima versione, il mobile verrà prodotto in serie a partire dal 1982 da Longoni<sup>28</sup>.

Scrivete Rossi:

Quello che mi ha sempre ossessionato [è] la ripetizione della stessa 'cosa' e la possibilità della ripetizione per l'invenzione<sup>29</sup>.

La mia architettura è un continuo rielaborare degli elementi che stanno alla base della mia poetica. Il gioco della memoria compone e ricomponne continuamente questi elementi<sup>30</sup>.

Rossi opera un processo inconscio di immedesimazione con tali elementi: per via affettiva alcuni suoi "contenuti psichici", certamente essenziali, vengono trasferiti nell'oggetto, sicché "l'oggetto viene assimilato al soggetto e collegato ad esso in modo tale che il soggetto si sente per così dire nell'oggetto"<sup>31</sup>.

Sono assai numerose le suggestioni che Rossi affida alla particolare forma della cabina. Innanzitutto il luogo a cui sceglie di accostarle, l'Isola d'Elba, che non rappresenta per lui solo una località legata alle vacanze estive, ma anche un omaggio a Michelangelo Antonioni. E sappiamo quanto Rossi amasse il cinema<sup>32</sup>. Le vicende narrate dal regista ferrarese, in particolare nei film realizzati nella prima metà degli anni Sessanta, si sarebbero adattate perfettamente a una scenografia progettata da Rossi. Antonioni infatti enfatizza l'uso eloquente del silenzio – uno strumento narrativo e visivo –, con pause prolunga-

te e momenti di totale assenza di dialogo che permettono agli spettatori di immergersi nei pensieri dei personaggi e di coglierne sottili sfumature emotive e psicologiche. "L'Isola d'Elba – scrive Rossi – la chiamavamo 'Professione Reporter' [...] perché quel luogo era legato alla perdita dell'identità, come nel film di Antonioni"<sup>33</sup>. Come il regista – basti pensare a pellicole come, tra le altre, *Il grido* (1957) o *La notte* (1961) –, Rossi identifica la perdita dell'identità per un uomo con il raggiungimento dell'età matura, che oblitera i sogni e le illusioni tipiche dell'età infantile. Infatti le cabine

rappresentano [...] un aspetto particolare della forma e della felicità: la giovinezza [...] legata agli amori delle stagioni marine. [...] La cabina si conformava e deformava nel luogo e nelle persone e niente poteva sostituirle o sottrarle a questo carattere di privato, quasi di singolo, di identificazione col corpo, con lo spogliarsi e il rivestirsi<sup>34</sup>.

Scrivete Rossi nei *Quaderni azzurri*:

L'innocenza dello spogliarsi ripetendo antichi movimenti gli indumenti bagnati, qualche gioco, un tepore acido del sale marino. Ho visto grandi cabine, come case di questo tipo, nel nord del Portogallo, i Dalheiros di Mira, con il portico per le barche, il legno bianco grigio delle barche in secca. Questo legno della barca e della casa ha un colore grigio scheletrico, che tutti conoscete: come di corpi abbandonati dal mare per anni, per secoli, su qualche spiaggia. Le favolose illustrazioni degli scheletri, pietre e smeraldi che il tempo non può consumare, in un groviglio di storie sconosciute<sup>35</sup>.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 66-71.

<sup>29</sup> A. Rossi, *I quaderni azzurri*, 45 (*Architettura*, 4 aprile 1991-Iuglio 1991), a cura di F. Dal Co, Milano 1999.

<sup>30</sup> Aldo Rossi intervistato da R. RODA, *Casa Aurora a Torino*, "Modulo", 145, 1988, pp. 1258-1270: 1264.

<sup>31</sup> C.G. JUNG, *Tipi psicologici*, Torino 1977, p. 314 (ed. originale, *Psychologische Typen*, Zürich 1921).

<sup>32</sup> Rossi dichiara: "A me interessava molto il cinema, ma mia madre voleva che mi laureassi. Allora, pensando ai registi-architetti come Lattuada [Alberto], mi sono detto: faccio architettura che poi mi servirà per diventare regista. Invece è andata in altro modo": Aldo Rossi intervistato da G. CARRARI, *Né destra né sinistra, è un bel progetto*, "Corriere della Sera", 30 aprile 1986, p. 23. "Ero [...] molto interessato al cinema e ho iniziato ad occuparmi di architettura pensando che mi potesse servire per fare cinema": Aldo Rossi intervistato da G. DI PIETRANTONIO, "Flash Art International", 142, 1988, p. 122. Sul rapporto tra Rossi e il cinema si vedano i fondamentali contributi di Andrea Volpe: A. VOLPE, *Lo sguardo dell'architettura. Osservazioni a margine di due progetti di Aldo Rossi: 'Ornamento e delitto', Triennale di Milano, 1973. Palazzo del cinema al Lido di Venezia, 1990*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, XV ciclo, 2004; A. VOLPE, *Lo sguardo dell'architettura. Osservazioni a margine di due progetti di Aldo Rossi*, Reggio Emilia 2009.

<sup>33</sup> ROSSI, *Autobiografia...* cit., p. 65.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 65-66.

<sup>35</sup> Ivi, p. 48.

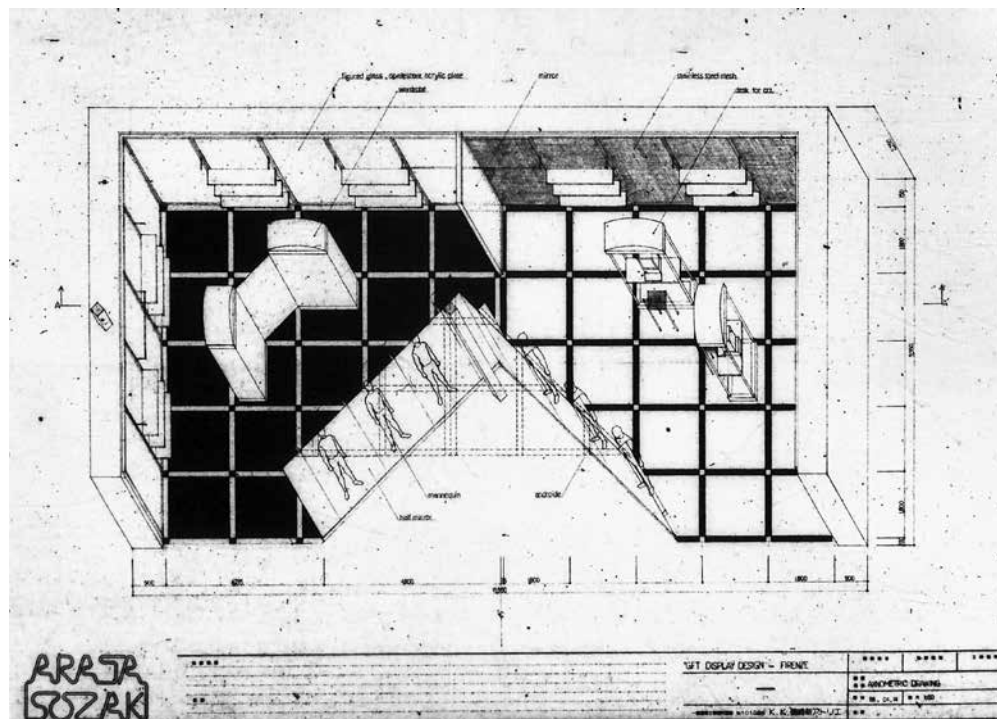


Fig. 4 A. Isozaki, Allestimento dello stand GFT a 'Pitti Uomo', Firenze, 1986. Assonometria (AST, m. 2959, f. 13; © GFT).

La fantasia di Rossi trasporta il lettore in un mondo fantastico in cui gli scheletri degli animali vengono accostati alle sue architetture: le cabine sono protagoniste del disegno *Composizione con cavallo* (1982)<sup>36</sup>. Il riferimento ai pirati ci dice molto delle letture giovanili dell'architetto e di come queste abbiano probabilmente inciso sul suo immaginario e sulla sua tecnica grafica. Rossi è nato nel 1931 e come tanti bambini della sua età rimase presumibilmente incantato, durante la lettura dei romanzi d'avventura di Emilio Salgari (1862-1911), dalle illustrazioni che accompagnavano il testo, realizzate da numerosi disegnatori come, tra gli altri, Carlo Chiostrì (1863-1939) e Mario D'Antona (1911-1977). Anche *Il Corriere dei Piccoli* – la prima rivista a fumetti italiana fondata nel 1908, che ha saputo negli anni raccontare per immagini le trasformazioni, i sogni e le peculiarità del nostro Paese –, con i semplici (ma non semplicistici) disegni realizzati da, tra gli altri, Sergio Tofano (1886-1973) e Giovanni Manca (1889-1982)<sup>37</sup>, è stata probabilmente una lettura assai cara al giovane Aldo, che – con il suo tratto, i colori utilizzati e la stilizzazione dei volumi – costruirà la sua fortuna grafica su 'atmosfera' infantili<sup>38</sup>.

I riferimenti al corpo e alla perdita dell'identità costituiscono per Rossi un ulteriore motivo di suggestione riferito alle cabine. Egli le accosta infatti ad un'architettura dalle forme assai simili, ma dai significati molto distanti: i confessionali. "Questo rapporto con il corpo ritornava [...]

nella piccola analoga costruzione del confessionale"<sup>39</sup>. Rossi è cresciuto in un ambiente cattolico, nel collegio arcivescovile Alessandro Volta di Lecco, in cui ha frequentato sia le scuole medie sia le scuole superiori. Conosciamo inoltre il suo frequente rimando – in particolare dagli anni Settanta – a testi religiosi "letti con curiosità"<sup>40</sup>. Dunque il confessionale non è per Rossi solo un riferimento formale, ma acquisisce una dimensione se non mistica, certamente intima: "I confessionali [...], piccole case ben costruite, dove si parla di cose segrete, anche qui con il piacere e il disagio delle cabine estive rispetto al corpo"<sup>41</sup>. La segretezza dell'interno di uno spazio costituisce un *tópos* del pensiero di Rossi:

Ogni architettura è anche un'architettura dell'interno o meglio, dall'interno; le persiane che filtrano la luce del sole [...] costituiscono dall'interno un'altra facciata, insieme al colore e alla forma dei corpi che dietro alla persiana vivono, dormono, si amano<sup>42</sup>.

In numerose occasioni, nei suoi disegni, scorgiamo tra le grate di alcune finestre personaggi in ombra, o sagome immerse nel buio che – curiose ed equivoche – si affacciano indecise sugli ambienti. Ad esempio, i bambini nel cortile della scuola elementare De Amicis di Broni (1969), i due uomini in ombra nella corte del progetto per la cappella Marchesi all'Ospedale di Bergamo (1978) o la figura sulla sinistra del disegno relativo all'allestimento GFT: l'uomo sta uscendo o sta entrando nella cabina? (fig. 7). A pro-

<sup>36</sup> Aldo Rossi, *Architetture 1959-1987*, a cura di A. Ferlenga, Milano 1987, p. 169.

<sup>37</sup> *Il secolo del Corriere dei Piccoli: un'antologia del più amato settimanale illustrato*, a cura di F. Gadducci, M. Stefanelli, Milano 2008, pp. 7-13.

<sup>38</sup> M. TAFURI, *Ceci n'est pas une ville*, "Lotus", 13, 1976, pp. 10-13. Sulla formazione grafica di Rossi si veda B. LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla «città analoga». 1950-1973*, Macerata 2017. In particolare pp. 15-36.

<sup>39</sup> Rossi, *Autobiografia...* cit., p. 65.

<sup>40</sup> P. PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città*, Genova 2021, p. 68.

<sup>41</sup> Rossi, *Autobiografia...* cit., p. 67.

<sup>42</sup> Ivi, p. 48.

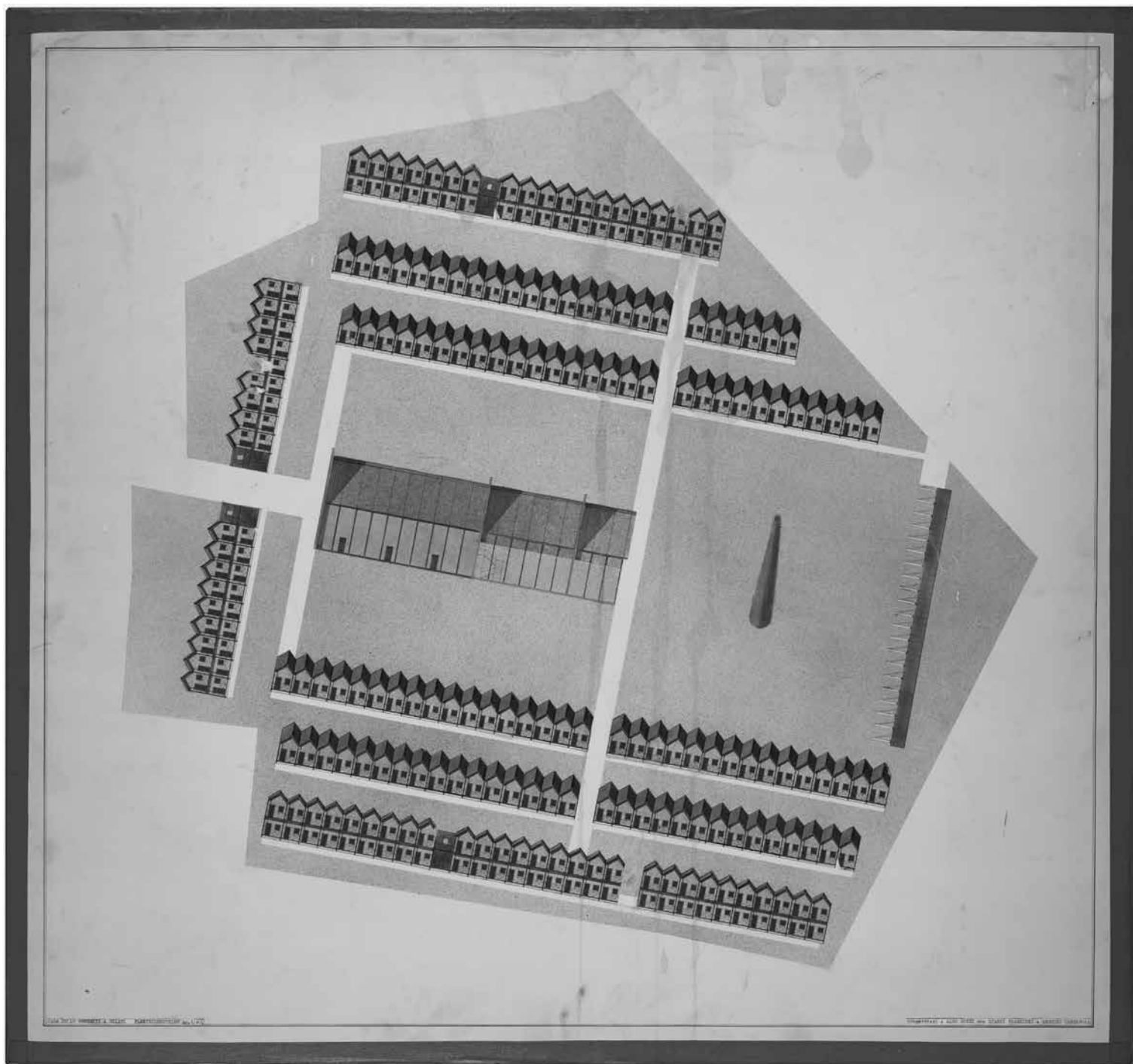


Fig. 5 A. Rossi, Concorso per la casa dello studente, Chieti, [1976]. Planivolumetrico (MAXXI, Fondo Aldo Rossi, 205; © Eredi Aldo Rossi).

posito del buio e delle ombre, Rossi si riferisce probabilmente non solo ai suoi pittori preferiti – pensiamo, tra gli altri, a Edward Hopper (1882-1967) e a *Night Shadow* (1921) o a De Chirico (1888-1979) con *Mistero e malinconia di una strada* (1914) –, ma anche a scrittori e registi che ama molto e che utilizzano le ombre come cifra narrativa e poetica della loro opera. In *primis* Ingmar Bergman (1918-2007), anche scrittore di teatro, che in *Det sjunde inseglet* (1957), in una delle scene più intense del film, inserisce il protagonista Antonius Block – interpretato da Max von Sydow (1929-2020) – all’interno di un an-

gusto spazio in ombra dove, attraverso una grata, parla al personaggio che impersona la Morte. Pensiamo anche al cinema di Alfred Hitchcock (1899-1980). In *Rebecca* (1940), ad esempio, le ombre proiettate da elementi fuori-campo hanno non solo una valenza scenografica, ma anche simbolica: l’intricato groviglio di linee dell’ombra di un’inferriata sembra misteriosamente imprigionare la figura della protagonista<sup>43</sup>. In *Pinochchio* (1940) – un personaggio che si affaccerà più volte nell’immaginario di Rossi – fin dall’*incipit*, la figura del Grillo Parlante – il narratore – è duplicata da una vistosa ombra proiettata al



muro, mentre sulle pareti del tugurio in cui vive Geppetto vediamo le ombre di una miriade di orologi a cucù risvegliati all'improvviso, creando un'atmosfera cupa, che sarà la nota dominante dell'adattamento Disney del classico di Carlo Collodi (1826-1890).

### Il viaggio della cabina

Sia come emblema della balneazione estiva sia come simbolo sacro, custode di segrete conversazioni, la cabina metaforicamente richiama l'archetipo dell'abitazione. Esse, infatti, "sono [...] piccole case come senza luogo perché il luogo è interno o si identifica con chi le abita per un tempo che sappiamo breve ma non possiamo calcolare"<sup>44</sup>. È allora inevitabile che il primo progetto architettonico nel quale compaiono sia un progetto residenziale: il concorso del 1976 per La casa dello studente di Chieti a cui Rossi partecipa – senza vincerlo – insieme a Gianni Braghieri e Arduino Cantafora<sup>45</sup> (fig. 5). Il gruppo immagina una sorta di città "imponente formata da innumerevoli capanne"<sup>46</sup>, che si configurano come cabine dell'Elba. Esse divengono le unità abitative tipo per gli alloggi degli studenti, case unifamiliari suscettibili di ripetizione all'infinito, poste in file parallele a formare strade pensate come spazi catalizzatori di vita sociale. Seppur non realizzato, il progetto abruzzese costituisce un importante primo momento di applicazione della forma-cabina alla progettazione architettonica che in seguito, di lì a poco, Rossi sperimenterà in altri lavori: basti pensare alle case unifamiliari a Mozzo (1977), nei pressi di Mantova (1979) e nel progetto – rimasto solo sulla carta – della Fiera-Catena (1982), sempre a Mantova. La cabina – in parte trasfigurata – ricomparirà più volte anche negli anni successivi, come nel progetto di concorso per il Deutsches Historisches Museum di Berlino (1988), nel Libero Istituto Carlo Cattaneo a Castellanza (1990) e nel progetto per l'area Cosmopolitan a Marina di Pisa (1989).

Oltre al cinema, anche per un'altra forma d'arte – il teatro – Rossi prova uno sconfinato amore<sup>47</sup>. Non è solo uno spettatore, ma – come sappiamo – progetta numerose architetture teatrali<sup>48</sup>. L'amore non è un sentimento che possa essere spiegato o motivato per vie riconducibili alla razionalità, ma probabilmente uno dei motivi per cui il teatro affascina così tanto l'architetto milanese è la ricchezza di declinazioni che esso possiede: la drammaticità, il mascheramento, la gestualità, la ripetitività<sup>49</sup>. Sin dal 1959, quando egli si laurea, i disegni di Rossi dichiarano un'attenzione alla teatralità dell'immagine declinabile in architettura<sup>50</sup>. "Il teatro era – scrive – [...] una mia equivoca passione dove l'architettura era il fondale possibile, il luogo, la costruzione misurabile e convertibile in misure e materiali concreti, di un sentimento spesso inafferrabile"<sup>51</sup>. Cercare di comprendere alcuni dei motivi per i quali Rossi adori il teatro ci può avvicinare ad afferrare in che modo una suggestione del 1975 sia diventata progetto architettonico, in seguito un oggetto di design (un armadio), un tappeto<sup>52</sup>, e alla fine protagonista di un evento espositivo.

Abbiamo visto come, nell'immaginario dell'architetto, le cabine assumano diversi significati: volumi in spiaggia, confessionali, abitazioni. Ma possono essere interpretate anche come camerini di un teatro, ovvero sia lo spazio che costituisce il preludio allo spettacolo: "[Esse ci rendono] coscienti che all'interno vi deve essere una vicenda e che in qualche modo alla vicenda seguirà lo spettacolo. Come quindi separare la cabina da un altro suo senso: il teatro?"<sup>53</sup>. Dai disegni relativi alla Cabina dell'Elba nasce infatti il Teatrino scientifico del 1979, un altro dei capisaldi dell'immaginario formale di Rossi che tornerà più volte nella sua produzione grafica e non solo: basti pensare al Teatro del Mondo<sup>54</sup>. La cabina ha indubbiamente un legame diretto – per la forma infantile e iconica, che vede una diretta realizzazione in legno, materiale al quale l'architetto è affezionato<sup>55</sup> – con l'opera commissio-

<sup>43</sup> A. COSTA, *Il richiamo dell'ombra. Il cinema e l'altro volto del visibile*, Torino 2020, p. 43.

<sup>44</sup> ROSSI, *Autobiografia...* cit., p. 65.

<sup>45</sup> Aldo Rossi, *Architetture...* cit., pp. 112-115.

<sup>46</sup> R. ROUSSEL, *Impressioni d'Africa*, Milano 1964, p. 7 (prima ed. *Impressions d'Afrique*, Paris 1910).

<sup>47</sup> Si veda PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città...* cit.

<sup>48</sup> Oltre ai teatri progettati e costruiti, Rossi realizza l'allestimento scenografico per *Lucia di Lammermoor* e per *Madama Butterfly* a Rocca di Brancaleone, Ravenna, 1986; la scenografia e costumi per *Elettra*, Taormina, 1992; la scenografia per *Raymonda*, Zurigo, 1993. Si veda: Aldo Rossi, *I miei progetti raccontati*, a cura di A. Ferlenga, Milano 2021, pp. 161-165.

<sup>49</sup> PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città...* cit., p. 45.

<sup>50</sup> CELANT, *Aldo Rossi disegna...* cit., p. 11. Sui primi disegni di Rossi si veda LAMPARIELLO, *Aldo Rossi...* cit., pp. 15-55.

<sup>51</sup> ROSSI, *Autobiografia...* cit., p. 56.

<sup>52</sup> Rossi realizza dodici disegni per essere tradotti in tappeti della tradizione sarda. Questo progetto si concretizza nella mostra *Taccas* organizzata a Nuoro nel dicembre 1987. Uno di questi disegni mostra le cabine (*Souvenir d'Afrique*). Aldo Rossi, *Design...* cit., pp. 134-147.

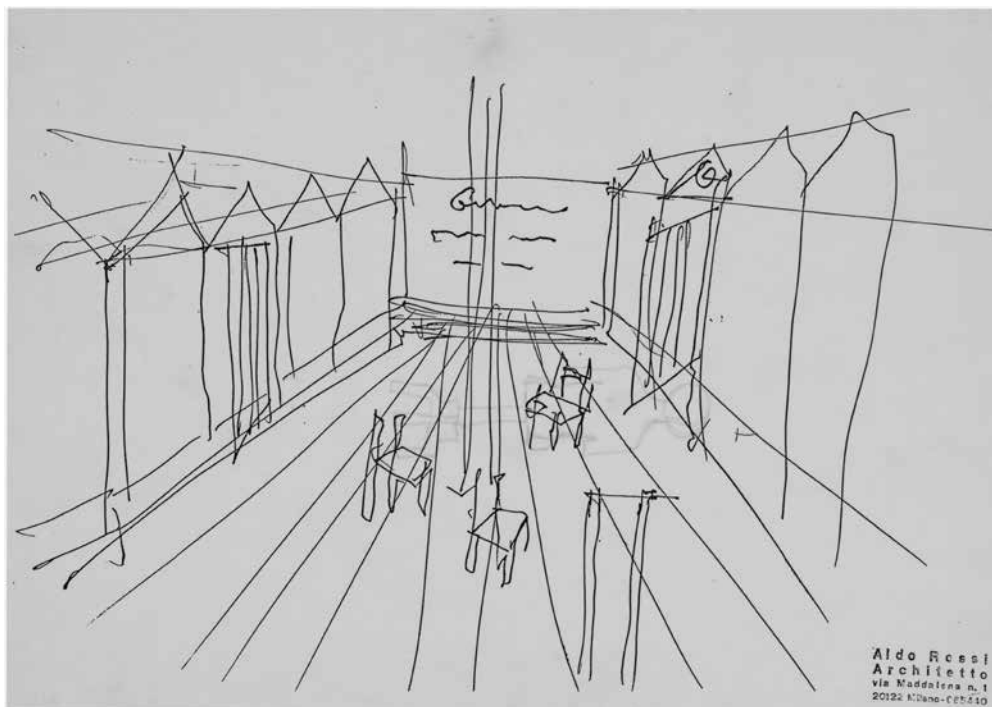
<sup>53</sup> ROSSI, *Autobiografia...* cit., p. 67.

<sup>54</sup> PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città...* cit., p. 52.

<sup>55</sup> Ivi, p. 69.



Fig. 6 A. Rossi, *Allestimento dello stand GFT a 'Pitti Uomo', Firenze, [1984]. Studio prospettico (MAXXI, Fondo Aldo Rossi, 843; © Eredi Aldo Rossi).*



natagli nel 1979 da Paolo Portoghesi in occasione della mostra *Venezia e lo spazio scenico*, voluta dal *Settore Teatro* e da quello *Architettura* della Biennale di Venezia<sup>56</sup>. Non è certamente un caso, dunque, che le cabine compaiano nei primi disegni che Rossi realizza per la progettazione del Teatro del Mondo<sup>57</sup>. Come quest'ultimo diviene protagonista di un vero e proprio viaggio, ovvero la traversata da Venezia alla Dalmazia nel 1980, anche la Cabina dell'Elba compie un lungo itinerario prima di arrivare a Firenze a *Pitti Uomo*. Il viaggio della Cabina è senza alcun dubbio un esempio della circolarità dell'opera di Rossi, che parte sempre dal disegno a tecnica mista, dagli schizzi – in cui i soggetti non vengono rappresentati con elaborati grafici sempre compiuti, bensì con approcci grafici, dove i motivi si dispongono liberamente sul foglio – approdando, in seguito, al progetto architettonico a diverse scale, per poi tornare al disegno; spesso Rossi, infatti, – lo sappiamo – continua a disegnare ossessivamente le sue architetture anche dopo la conclusione di un lavoro<sup>58</sup>, producendo così – come scrive Ezio Bonfanti – una sorta di “auto-descrizione” della sua opera<sup>59</sup>, per il puro piacere di rappresentare in maniera più completa, diversa, o provocatoria, il significato sotteso al progetto<sup>60</sup>. E ad ogni passaggio grafico gli oggetti o le architetture mutano, cosicché spesso esse prendono direzioni inaspettate rispetto ai volumi o ai programmi originari<sup>61</sup>.

Il fantasioso immaginario formale di Rossi, pur

limitato, come detto, a pochi elementi caratteristici, è in realtà sempre in trasformazione a causa dei continui pellegrinaggi che i suoi oggetti, progetti, volumi, manie, compiono all'interno della sua mente. È proprio l'amore per il teatro che aiuta Rossi a chiarire il suo istintivo interesse per la ripetizione che porta ad esiti sempre nuovi:

Credo che proprio questa ripetizione sia l'elemento più imprevedibile del prevedibile, e viceversa, tanto è vero che molte volte faccio dei paralleli con il teatro, cioè penso che un attore che ripete per mesi la stessa commedia [...] ogni volta viva una vita diversa. Amleto non è sempre Amleto, ogni volta c'è qualcosa di diverso nelle frasi ormai risapute di Amleto, così come nel teatro antico. Io credo che ogni volta che si apre la scena, ci sia qualcosa di nuovo, anche se le battute sono le stesse, è simile al piacere di ridisegnare, a volte, una architettura, perché ne nasce qualcosa di diverso, che non ha niente a che vedere con fare copie; le copie sono cose volgari, questo è un reinventare anche rifacendo, che ha sempre una sua vita. E reinventare una nuova scoperta<sup>62</sup>.

Il teatro quindi è come una lente di ingrandimento per osservare la vita e le sue cristallizzazioni letterarie, consente di valutare le minime variazioni di un testo ma anche la pronuncia, l'enfasi della recitazione<sup>63</sup>.

Se, come abbiamo visto, il concetto di viaggio è nel teatro un elemento fondamentale di esplorazione emotiva e concettuale che va oltre la mera fisicità degli attori, coinvolgendo lo spazio, il tempo e la narrazione stessa, anche nel cinema e nella letteratura esso – inteso sia come sposta-

<sup>56</sup> M. TAFURI, *L'éphémère est éternel: Aldo Rossi a Venezia, "Domus"*, 602, 1980, pp. 7-11.

<sup>57</sup> Aldo Rossi, *Architetture...* cit., p. 155.

<sup>58</sup> SAVI, *L'architettura...* cit., p. 57.

<sup>59</sup> BONFANTI, *Elementi e costruzione...* cit., pp. 19-20.

<sup>60</sup> Aldo Rossi intervistato da RODA, *Casa Aurora a Torino...* cit., p. 1267.

<sup>61</sup> SAVI, *L'architettura...* cit., p. 98.

<sup>62</sup> Aldo Rossi: *villa sul Lago Maggiore. Progetto di villa con interno*, a cura di M. Petranzan, Venezia 1996, p. 26.

<sup>63</sup> Rossi, *Autobiografia...* cit., p. 108.



Fig. 7 A. Rossi, Allestimento dello stand GFT a 'Pitti Uomo', Firenze, 1984. Studio prospettico (MAXXI, Fondo Aldo Rossi, 841; © Eredi Aldo Rossi).

mento fisico sia come esplorazione interiore – è un tema intramontabile che attraversa culture e periodi storici, arricchendo le opere con molteplici percorsi interpretativi. In *Professione: reporter* – nella versione originale intitolato *The Passenger*, titolo quanto mai efficace per esprimere il nostro assunto –, Jack Nicholson interpreta un uomo a cui è data la possibilità di cambiare identità a metà della vita e noi spettatori ne seguiamo il girandolare per diversi luoghi. Antonioni utilizza il viaggio come metafora per esplorare la complessità delle relazioni umane e la ricerca di un significato più profondo nella vita. Il protagonista non percorre solo spazi fisici, ma innegabilmente si immerge anche in un viaggio interiore. Come il cineasta ferrarese, Rossi costringe la sua cabina a un continuo girovagare:

Dispongo al meglio nel paesaggio reale o fantastico la piccola [cabina]. Ha in sé qualcosa di privato, di autobiografico, che permette di proseguire ciò che anche qui rimarrebbe fermo in un desiderio del passato che si consuma su se stesso. Così posso guardare come tutti 'le mie cabine' che non sono ferme a una sola estate e diventano questo insieme di casa, di spogliatoio, di piccolo cimitero, di armadio, di teatro<sup>64</sup>.

Per quanto riguarda il viaggio degli oggetti di legno, come il Teatro del Mondo o la Cabina dell'Elba, ha probabilmente influenzato l'immaginario di Rossi l'opera di Collodi, a lui molto cara, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881). Come il viaggio del Teatro nel-

le acque adriatiche o gli innumerevoli e fantasiosi itinerari compiuti dai suoi progetti, "la fuga costante di Pinocchio [è] più imprevedibile che un romanzo di «suspence»"<sup>65</sup>. Su Pinocchio e la complessità e ricchezza di temi del romanzo, di cui uno degli elementi chiave è il concetto di viaggio letterale e simbolico, Rossi tornerà qualche anno più tardi rispetto a Pitti, quando progetterà lo Yatai, un'architettura mobile per la *Japan Design Expo* del 1989 a Nagoya, in Giappone, in cui il burattino, alla guida di un trattore, recherà con sé una serie di architetture connesse tra loro<sup>66</sup>. Tra queste troveremo il Teatro del Mondo, evidente riferimento al *Gran teatro dei Burattini* del romanzo<sup>67</sup>. "Pinocchio accetta tutta la sua responsabilità – scrive – e per difendersi meglio da ogni insidia guida un trattore e sfida le avversità del percorso"<sup>68</sup>.

#### La piazza-palcoscenico di Pitti Uomo

Lo spazio che Rossi si ricava all'interno dell'edificio di Spadolini non è rialzato su un podio o particolarmente segnalato rispetto agli altri stand della manifestazione. Ma è lecito pensare che abbia colpito molto i frequentatori e gli operatori del settore presenti a Pitti, perché, proprio grazie all'uso delle cabine – le quinte sceniche 'monumentali' che lo enfatizzano – esso diviene una sorta di palco entro il quale l'architetto organizza la presentazione dei capi appartenenti delle diverse griffes che espongono con GFT: Facis, Profilo, Sidi, Castle Club, Louis Feraud, Redi<sup>69</sup>. Si tratta del pal-

<sup>64</sup> Ivi, p. 68.

<sup>65</sup> Ivi, p. 108.

<sup>66</sup> Aldo Rossi. *I miei progetti...* cit., p. 51.

<sup>67</sup> "Ed era il teatro [...] dove Pinocchio approdava con i burattini che egli riteneva meravigliosi per questa affinità e parentela di corpo senza sangue": *ibidem*.

<sup>68</sup> PORTOGHESE, Aldo Rossi. *Il teatro e la città...* cit., p. 46.

<sup>69</sup> AST, *Corte*, GFT, 2448, fasc. 2. *Pitti Uomo 1985*, Brochure.

co in cui viene messo in scena lo spettacolo della moda. I visitatori della fiera, benché potessero attraversare quello spazio, si saranno probabilmente sentiti come delle presenze estranee o, al massimo, degli ospiti nel deambulare in uno spazio dall'atmosfera così rarefatta, in cui i veri protagonisti sono le sedie AR2 e i manichini.

I manichini da sartoria non sono molto diversi da quelli dei pittori. Essi permettono di prendere delle misure [e] conducono sempre agli stessi gesti. Ma questa apparente fissità degli oggetti crea situazioni sempre diverse e particolari. Mi sembrava questa una via per capire cosa può essere la moda e come essa sia destinata a coincidere solo incidentalmente con l'eleganza<sup>70</sup>.

Ancora una volta l'architetto torna sul concetto di fissità e di forza che la ripetizione può avere all'interno di un processo creativo. "In Rossi – scrive Tafuri – vige l'imperativo categorico dell'alienazione assoluta della forma: fino a raggiungere una sacralità svuotata, un'esperienza dell'immobile e dell'eterno ritorno di emblemi geometrici ridotti a spettri"<sup>71</sup>.

Dichiara Rossi:

Mi piace vedere questi mobili o architetture o chiamiamoli come volete, nel loro luogo vero o immaginato. E così amo questi disegni di interni dove i mobili non sono qualcosa di estraneo, ma essi creano il clima della commedia a cui assisteremo<sup>72</sup>.

Nell'esposizione fiorentina – per la quale realizza numerosi disegni, ma solo alcuni di essi sono giunti sino a noi (figg. 6-8) – Rossi è particolarmente vicino alle visioni surrealiste di poeti dell'immagine come René Magritte (1898-1967), che egli ama molto: "Rispetto alle avanguardie – scrive nei *Quaderni Azzurri* – solo il surrealismo ha mantenuto il suo valore"<sup>73</sup>, e riguardo le piazze deserte "pensavo come Magritte avesse solo fotografato e anche scoperto per noi la strana sospensione di questi luoghi"<sup>74</sup>. Dal surrealismo Rossi assorbe non solo l'atmosfera

metafisica, ma il radicalismo e il furioso interesse per il significato conscio o inconscio dell'arte<sup>75</sup>. L'uomo senza volto, con la sua ombra allungata, che compare nella sequenza del sogno ideato da Salvador Dalì (1904-1989) per il film *Spellbound* (1945) diretto da Hitchcock, *Gli amanti* (1928) di Magritte o uno dei tanti manichini presenti nei dipinti di De Chirico e Carlo Carrà (1881-1966), costituiscono certamente per Rossi dei riferimenti imprescindibili per le figure che disegna nei diversi concept dell'allestimento.

Come una delle stanze dell'appartamento di Dorothy Vallens, interpretata da Isabella Rossellini in *Blue Velvet* – capolavoro del 1986 di David Lynch, un regista che ha sempre avuto una particolare affinità con la rappresentazione del teatro al cinema, basti pensare alla *Black Lodge* di *Twin Peaks* (1990) – la piazza GFT di *Pitti Uomo* è uno spazio sognante e rarefatto, in cui il tempo è sospeso, come nei quadri dei pittori surrealisti o di Hopper:

Sono attratto dalla fissità [...]. Quando ho visto a New York l'opera completa di Edward Hopper ho capito tutto [...] della mia architettura: quadri come *Chair Car* o *Four Lane Road* mi hanno riportato alla fissità di quei miracoli senza tempo, tavole apparecchiate per sempre, bevande mai consumate, le cose che sono solo se stesse<sup>76</sup>.

Caratterizzate da diversi colori, ma volumetricamente identiche, le cabine sono quinte "perfette"<sup>77</sup> perché alimentano il sentimento di immobilità silenziosa della scena in cui luogo e tempo sono alterati<sup>78</sup>. E come quegli attimi inquietanti e indefiniti di alcune scene rappresentate nella pittura di Hopper o nei fotogrammi di Lynch, così anche Rossi "in certi [...] progetti o idee di progetti [cerca] di fermare [...] l'avvenimento prima che esso si produca come se l'architetto potesse prevedere, e in certo modo lo prevede, lo svolgersi della vita"<sup>79</sup>.

<sup>70</sup> Ivi, *Aldo Rossi presenta il GFT*, dattiloscritto.

<sup>71</sup> M. TAFURI, *L'architecture dans le boudoir*, in Id., *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino 1980, pp. 323-354: 332-333.

<sup>72</sup> A. ROSSI, *Un legno geniale*, in Id., AR 90, Giussano 1990, s.p.

<sup>73</sup> A. ROSSI, *I quaderni azzurri*, 2 (26 novembre 1968, *architettura*), a cura di F. Dal Co, Milano 1999.

<sup>74</sup> Aldo Rossi, *Architetture...* cit., p. 282.

<sup>75</sup> PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città...* cit., p. 61.

<sup>76</sup> ROSSI, *Autobiografia...* cit., p. 25.

<sup>77</sup> Ivi, p. 65.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Ivi, p. 27.



Fig. 8 A. Rossi, Allestimento dello stand GFT a 'Pitti Uomo', Firenze, 1984. Studio prospettico (MAXXI, Fondo Aldo Rossi, 1191; © Eredi Aldo Rossi).

