

*Estratto da:*

Rosellini, Anna, and Setti, Stefano, eds. 2025. *Happening, Scenografie, Installazioni*. Vol. 1. Pensiero Radicale Esibito. Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna. ISBN 9788854972018. <https://doi.org/10.60923/books/pre-2025-1>

## **Verso un ambiguo Neue Welt? Triangoli e strutture di transito fra Aldo Rossi e Ugo La Pietra**

Carlo Caccamo<sup>a, b</sup>

a Sapienza, Università di Roma

b Università Cattolica, Milano

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/28.304>

Pagine: 218-251

Copyright 2025, The Author(s)

This work is licensed under the Creative Commons BY-NC License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

**Alma  
Diamond**

open scholarly  
communication

AlmaDL University of Bologna

# Verso un ambiguo Neue Welt? Triangoli e strutture di transito fra Aldo Rossi e Ugo La Pietra

Carlo Caccamo

Sapienza, Università di Roma;  
Università Cattolica, Milano

Questo articolo prende le mosse da un'analogia di forme fra due interventi urbani. Due strutture dalla sezione triangolare e dalla funzione di transito, due condotti realizzati nell'ambito di manifestazioni temporanee: il primo è il ponte progettato a Milano da Aldo Rossi e Luca Meda per la XIII Triennale nel 1964, il secondo il tunnel realizzato in una strada di Como da Ugo La Pietra nel 1969 in occasione di "Campo Urbano". Entrambe le strutture rendono materialmente tangibile una forma che è ricorrente nell'immaginazione progettuale e artistica sia di Rossi sia di La Pietra. Partendo da questa ricorrenza di forme triangolari associate alla funzione di transito, l'obiettivo di questo testo non è certo la pretesa di fare l'esegesi di oscure simbologie geometriche, e nemmeno quello di allineare esperienze per compilare cronologie ed evidenziare influenze tra profili generalmente indicati come opposti nell'ambito dell'architettura italiana. Quel che importa è porsi delle domande sul rapporto fra le forme e i possibili significati che si trovano ad assumere, volontariamente o meno, nel loro manifestarsi nella storia.

L'articolo muove da un'analogia di forme fra due strutture di transito dalla sezione triangolare: il ponte di Aldo Rossi e Luca Meda per la Triennale del 1964 e il tunnel di Ugo La Pietra per "Campo Urbano" (1969). Sarebbe stata, quest'ultima, la base formale per la *Cellula abitativa* presentata da La Pietra al MoMA nel 1972: la visione di un futuro smaterializzato e interconnesso attraverso comunicazioni video. Seguendo le diverse manifestazioni di questa forma ricorrente fra l'opera dei due architetti protagonisti, si vogliono svolgere alcuni interrogativi in relazione al valore archetipo della forma triangolare, in ciascuna di queste strutture che si presentano come condotti verso temporalità altre e "nuovi mondi".

Quali dialettiche percorrono queste strutture, insieme alle figure umane che le hanno attraversate? Fra i metodi per svolgere quest'indagine c'è l'esame della documentazione grafica e fotografica di queste strutture di transito nel loro contesto: ogni volta che l'architettura si fa immagine, sia all'interno di un servizio fotografico o nelle raffigurazioni di natura progettuale e

artistica attraverso cui i loro autori le hanno pensate. Inoltre, le circostanze che ne hanno determinato la realizzazione, ovvero delle manifestazioni temporanee, rendono necessario leggerle anche affiancandole a strutture di altri artisti e architetti che erano loro materialmente vicine, oltre ad altri progetti degli stessi Rossi e La Pietra.

Tenendo presente, come ha scritto Rossi, che “una teoria razionale dell’arte non vuole [...] limitare il significato dell’opera da costruire; poiché se sappiamo, ed è chiaro, quello che volevamo dire, non sappiamo se dicevamo che quello”<sup>1</sup>.

### **“Forse solo il triangolo possiede una forma analogica”**

Quella del 1964 è generalmente nota come la Triennale del “tempo libero”, secondo la formula scelta come tema per la manifestazione<sup>2</sup>. Un tema senz’altro consonante con la narrazione di un Paese in corso di proverbiale boom economico, oggetto almeno in parte di una lettura critica portata avanti soprattutto nella sezione introduttiva, curata fra gli altri da Umberto Eco e Vittorio Gregotti. Il percorso era strutturato attraverso quelli erano che definiti come “condotti”: spazi dallo sviluppo rettilineo in cui transitare, assegnati ad artisti e architetti per svolgere un discorso sugli aspetti del “tempo libero” all’interno della società capitalista. Spazi che possono essere letti come derivazione della tipologia del corridoio, con una differenza sostanziale: nel condotto ciò che transita è appunto “condotto”, mosso o agito da forze esterne; il termine evoca canali coperti percorsi da fluidi o altre forme non animate, più che da soggetti consci del proprio movimento. Spazi non di semplice passaggio ma caricati di un valore esperienziale, in cui si è oggetto dell’azione di forze che si manifestano in modo analogo a quelle che agiscono all’interno della società: un’idea che i curatori collocano “fra la stazione della metropolitana e i condotti tecnici di una futura metropoli”<sup>3</sup>.

Il concetto di transito è già teorizzato nel parlare della manifestazione come di “una esposizione montata come un

film, con una variante, che a muoversi sarà lo spettatore e non la pellicola”<sup>4</sup>: questa pretesa analogia tra la figura umana e un’immagine in movimento è già eloquente. Non è difficile vedere in questa configurazione spaziale la figura simbolica per rappresentare la condizione di un’Italia in uno stato di “transito” verso un orizzonte differente, che lo si voglia leggere come un futuro di annunciata prosperità economica o attraverso lenti critiche più complesse.

Il più astratto fra questi condotti era senz’altro l’*Ambiente spaziale “Utopie”* realizzato da Lucio Fontana e Nanda Vigo, manifestazione emblematica dell’arte spaziale ormai codificata da Fontana<sup>5</sup>. Pareti e soffitto del condotto, illuminato da luci rosse, sono costituiti da superfici specchianti che riflettono una realtà incerta, in penombra e nei lati corti parzialmente coperta dai vetri satinati tipici delle opere di Vigo, disposti come steli verticali. Si tratta di uno spazio che, per essere attraversato, richiede di compiere movimenti inusuali e dal carattere ludico o infantile: quasi arrampicarsi su una superficie in pendenza di morbida moquette, per poi lasciarsi scivolare sul suo versante opposto. Una persona che, al suo interno, tenti di camminare nella propria ordinaria andatura bipede si mostra inevitabilmente goffa e fuori posto. Già dalla scelta di entrare attraverso i lati lunghi, l’*Ambiente spaziale* implica un movimento che non è semplicemente lineare, ma è un attraversamento complesso, dai tratti ludici, ma soprattutto di intervento sulla percezione attraverso luci e superfici. La presenza di specchi e altri strumenti per moltiplicare la realtà e renderla complessa caratterizza e unifica diversi condotti all’interno di un percorso che vuole essere “labirintico”: nella *Corsa al mare* di Gae Aulenti si attraversa uno spazio luminoso, nel quale si viene moltiplicati all’infinito dalle opposte pareti specchianti, insieme alle grandi sagome di bagnanti riprese da Pablo Picasso. L’utilizzo degli specchi esplode nella componente più spettacolare della manifestazione: il “caleidoscopio” progettato da Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino. Si tratta di

un corridoio di sezione triangolare le cui superfici laterali sono costituite da specchi, che nella penombra riflettono i visitatori e proiezioni di film effettuate sul pavimento. La moltiplicazione delle superfici nel gioco di riflessi fa sì che la forma triangolare non sia chiaramente leggibile, facendo percepire piuttosto un vasto ambiente di sezione esagonale, nel quale la percezione è bombardata dalla profusione di immagini. Funziona in modo simile anche il condotto d'ingresso (*L'esaltazione*), nel quale pareti di lightbox contenenti immagini dalla comunicazione di massa si accendono al passaggio dei visitatori.

Un'altra struttura di transito riveste un ruolo centrale nella Triennale. Aldo Rossi e Luca Meda ottengono l'incarico di raccordare l'edificio della Triennale e le zone espositive esterne. Il palazzo di Muzio viene così collegato al resto della manifestazione tramite un condotto sospeso che si diparte dalla sua facciata, passando sopra il traffico automobilistico di viale Alemagna e viale Molière per terminare nel parco al di là della strada. La soluzione costruita è quella di un ponte costituito da una struttura tubolare in ferro di colore bianco, dalla sezione triangolare formata dall'incontro delle travi, queste ultime coperte da una rete, in modo da rendere il percorso di fatto aperto verso l'esterno (fig. 1). L'idea originaria di Rossi e Meda prevedeva una struttura chiusa percorsa da un'apertura continua all'altezza dello sguardo. In una prima proposta, i due avevano immaginato una struttura in calcestruzzo smaltata in bianco, che diventa poi un condotto dalle pareti lignee e infine la struttura tubolare in ferro effettivamente realizzata: un materiale "nuovo", come richiesto dalla Giunta Tecnica Esecutiva<sup>6</sup>.

Si può ipotizzare che questa evoluzione risponda a valori ideologici legati all'apertura o alla chiusura del prisma rispetto all'esterno, e soprattutto alla sua luminosità. Il visitatore della manifestazione doveva percepire un forte contrasto fra le sezioni interne in penombra e la luminosità del percorso aereo proiettato al di fuori dell'edificio, una volta visitato l'interno del palazzo. Dalla profusione di immagini dallo scopo "critico" e di

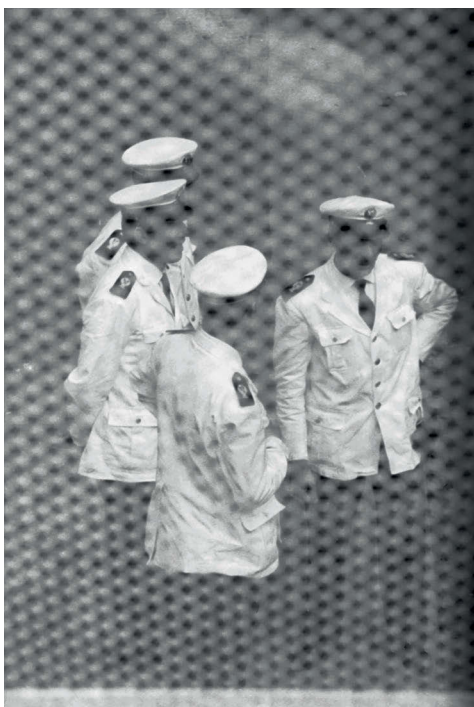


1 Aldo Rossi e Luca Meda,  
ponte in ferro e rete metallica  
per la XIII Triennale, Milano, 1964  
(Foto Publifoto, © Triennale Milano)



2 Aldo Rossi e Luca Meda, ponte in ferro e rete metallica per la XIII Triennale, Milano, 1964, giorno dell'inaugurazione (Foto Publifoto, © Triennale Milano)

3 Vigili urbani visti attraverso la rete del ponte in ferro progettato da Aldo Rossi e Luca Meda per la XIII Triennale di Milano (fotografia di Marco Emili - Publifoto, © Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo)



invenzioni artistico-scenografiche alle quali si è esposti all'interno, si transita in un'atmosfera rarefatta verso la presentazione di prodotti commerciali in cui quel "tempo libero" è descritto, di fatto, nell'immaginario merceologico messo in discussione nella sezione introduttiva. La struttura metallica ridefinisce l'architettura preesistente, privando la facciata del proprio ruolo (fig. 2). Il palazzo di epoca fascista appare perforato da un volume stretto e luminoso, un fascio di luce quasi impalpabile, che conduce altrove, e che negli scatti che lo ritraggono sembra non avere una conclusione: in particolare, nel momento in cui il condotto incontra gli alberi del parco e vi si immerge. Fotografato dall'alto, l'illusione è quella di un volume continuo che attraversa il bosco, dove lo perdiamo di vista. Allo stesso tempo, il ponte è sorretto da cilindri e cubi bianchi forati da aperture arcuate che echeggiano la forma delle grandi arcate della facciata, rendendo il dialogo fra le due strutture più complesso.

Nelle poche immagini diffuse dalla Triennale, la prospettiva del ponte è invariabilmente attraversata da donne giovani ed eleganti. Il messaggio che l'istituzione vuole trasmettere con il servizio fotografico è chiaramente quello di un transito verso l'orizzonte armonico di un "tempo libero" concesso dallo sviluppo industriale e tecnologico. Il ponte di Rossi e Meda, almeno per come è stato realizzato nella sua forma aperta, bianca e luminosa, si presta certamente a confermare una simile interpretazione.

Dai numerosi scatti realizzati per i servizi fotografici da Ugo Mulas e dall'agenzia Publifoto emerge una raffigurazione molto più complessa della struttura. Il ponte si popola di figure non contemplate dalla comunicazione ufficiale: semplici visitatori che lo attraversano con un'aria lievemente spaesata, militari in divisa, oltre che Rossi e Meda che vi posano all'interno. Ma l'aspetto più interessante è forse un altro: la rete che copre il ponte sembra produrre un particolare effetto sulla visione dell'ambiente circostante. Attraverso le sue maglie i volumi del palazzo e le bandiere sembrano filtrati da una filigrana, come

quella che si ottiene dall'ingrandimento di un'immagine stampata: quasi immagine di un'immagine, all'interno della quale sembrerebbe in atto un processo di distanziamento (fig. 3). La struttura viene ideata dalla Triennale per essere un percorso di osservazione panoramica, e da queste foto si deduce in che modo l'osservazione fosse effettivamente mediata. Nell'idea originale di Rossi e Meda il condotto era aperto da un'unica linea continua, che avrebbe necessariamente concentrato lo sguardo; la rete da un lato rende il condotto più "immersivo", ma allo stesso tempo estraniante rispetto al contesto. Non conosciamo le idee dei progettisti su questo particolare, ma è suggestivo pensare il ponte stesso in primo luogo come un dispositivo per l'osservazione, e il potenziale straniamento, del modello proposto dalla Triennale.

Allo stesso tempo, le strutture progettate per il parco Sempione lasciano spazio a ulteriori ambiguità. Rossi e Meda si occupano infatti anche della sezione espositiva a cui conduce il ponte. Nei loro studi si susseguono diverse possibili soluzioni, fra cui uno spazio espositivo coperto, immaginato come "città" da affiancare a un "paese" scoperto<sup>7</sup>. Solo quest'ultimo viene costruito, pensato in primo luogo come serie di spazi delimitati da colonnati, poi sostituiti da muri, realizzati in popolit. Nelle foto in bianco e nero il loro aspetto è difficilmente distinguibile da una reale muratura, che nelle grandi dimensioni dei conci fa pensare a strutture in rovina, resti di antiche civiltà che emergono da una foresta. Un lato del complesso è inoltre del tutto rettilineo, in modo da dare luogo a un'altra fuga prospettica ma dall'atmosfera più contemplativa rispetto a quella del ponte, meno luminosa, raccolta fra il muro "antico" e gli alberi. Negli spazi delimitati dalle pareti sono allestite delle esposizioni di oggetti e architetture presentate dalle delegazioni nazionali, in particolare oggetti legati al "tempo libero" nella "natura": attrezzature da campeggio, una roulotte, sdraio e lettini, amache, case per vacanze prefabbricate e non, fra cui una baita trentina trasportata per l'occasione. Ci sono

inoltre una piscina e un biscafo adagiato sul terreno, come arenatosi nella foresta (fig. 4). Alcuni dei vialetti di collegamento sono lastricati di pavimenti in ceramica su disegno di famosi artisti, fra cui Fontana.

Incorniciati dalla struttura di Rossi e Meda, gli allestimenti acquistano un accento straniante. Viene quasi il sospetto che si sia voluta mettere in atto una semplice soluzione espositiva che, nel rispondere alle richieste della manifestazione sul “tempo libero”, allo stesso tempo porti avanti una critica sottile agli oggetti esposti, nel renderne evidente la finitudine e vacuità nei confronti delle strutture antiche evocate dalla muratura del “paese”. O forse si tratta più di sottolineare che la molteplicità può essere raccolta solo da un segno universale, storico e ancestrale: tracce di una città distrutta che persiste ed è in grado di accogliere dentro di sé, anche se in apparenza morta, una nuova vita. Su di essa levita inoltre una particolare apparizione tecnomorfa, la struttura modulare *Aconà Biconbì* di Bruno Munari che compare ritratta in diversi punti come una presenza casuale e ubiqua: una sorta di entità

4 Aldo Rossi e Luca Meda, allestimento delle esposizioni esterne, XIII Triennale, Milano 1964. Quarto spazio, al suo interno Biscafo T 13 e Piscina “acqualine” (Foto Publifoto, © Triennale Milano)



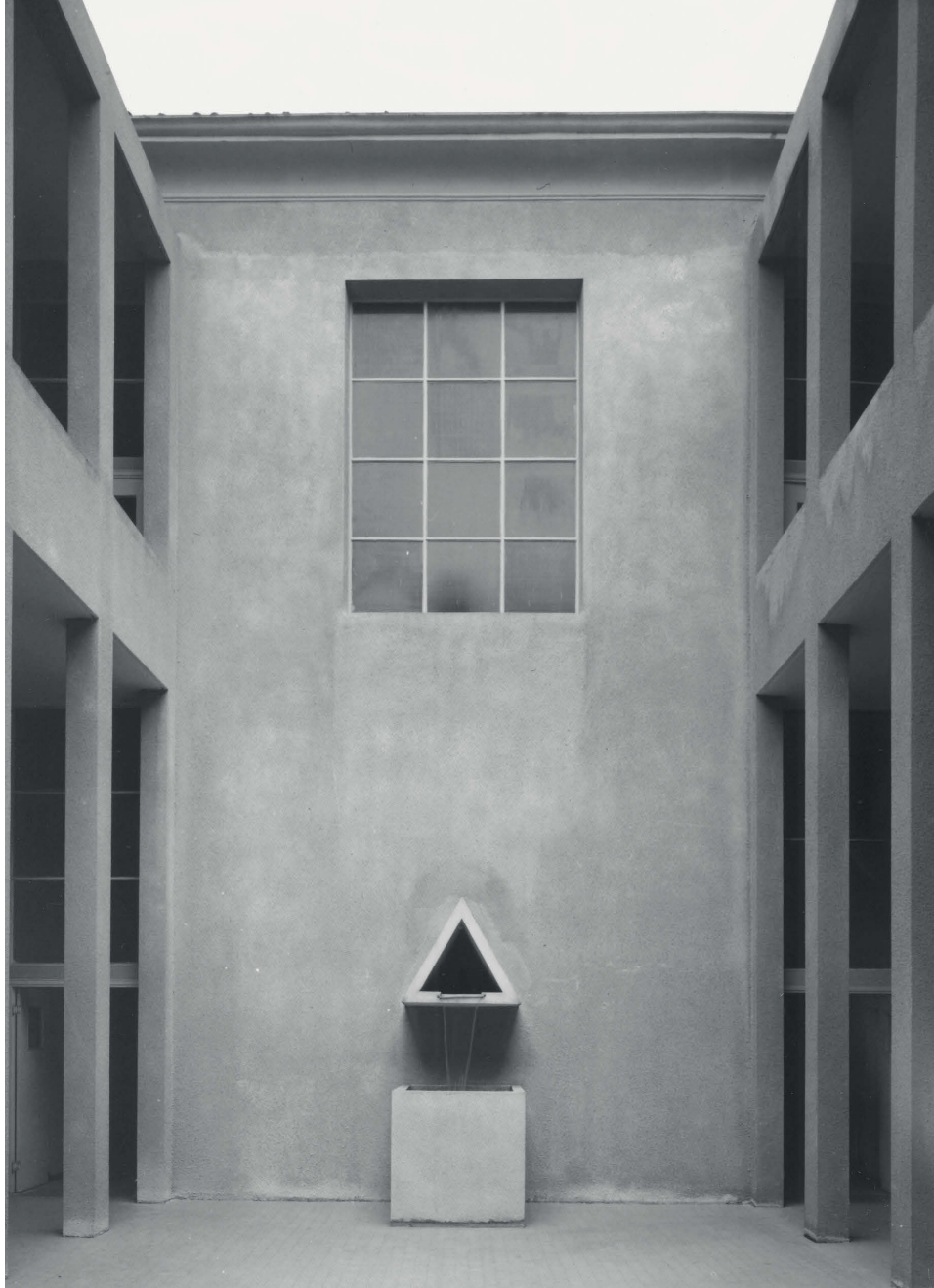
meccanica sorvegliante, che anche nella superficie metallica fa pensare ai dischi volanti della fantascienza di quegli anni, ulteriore elemento di straniamento e contraltare alla scenografia ancestrale.

Il prisma dalla sezione triangolare, comparso per la prima volta in occasione della Triennale, è la rivelazione di una forma che ha la potenza di un'unità indipendente e che Rossi continua a rielaborare attraverso i progetti degli anni successivi, pur riuscendo a costruirla realmente solo in pochi casi. Nel 1964 la struttura compare nella proposta per piazza della Pilotta a Parma: il nuovo Teatro Paganini viene immaginato affiancato da un edificio per attività commerciali e culturali dallo sviluppo lineare, un vasto portico sormontato da una passeggiata coperta, dalla forma analoga al corridoio per la Triennale<sup>8</sup>. Di esso si recupera l'idea iniziale di una struttura chiusa, percorsa da un'unica apertura continua all'altezza dello sguardo. Nel presentare il progetto, Rossi dichiara la sua parentela con la struttura per la Triennale, rivendicando per essa un ruolo centrale nella propria poetica, nonostante la sua esistenza di durata limitata.

In tutte le mie architetture [...] ho sempre presente le piazze delle città d'Italia: il fastidio che ne provo in termini psicologici e l'immagine architettonica da cui non riesco a distogliermi. Nel costruire il ponte per la Triennale a Milano ho cercato di fissare un elemento di questo tipo [...] avevo usato un elemento triangolare e sezioni di colonne. Questi elementi di forma non hanno tempo. Anche a Parma ho usato lo stesso metodo; ho progettato cilindri e colonne, linea e punto, e ho elevato un condotto triangolare sulla città e diversi porticati<sup>9</sup>.

L'architetto discute brevemente anche la questione della forma triangolare, ma solo quel poco che basta per lasciare intendere contenuti ulteriori, non meglio esplicitati: "rispetto alla città non esistono poi problemi di forme; o di scelta di alcune forme; esse si costituiscono svolgendo alcuni principi che sono

geometrici, costruttivi e storici a un tempo. Forse solo il triangolo possiede una forma analogica”<sup>10</sup>. Cosa intende Rossi con tale formula, che non viene ulteriormente spiegata? In architettura, e in modo del tutto intuitivo, la forma triangolare rimanda a una dimensione archetipa: le falde del tetto di una capanna primordiale, come nel frontespizio dell’*Essai sur l’architecture* di Marc-Antoine Laugier (1753). Noto è l’interesse di Rossi per l’architettura dell’Illuminismo: dando per scontata la parentela fra l’architettura “della ragione” settecentesca e le forme di Rossi, può essere qui utile soffermarsi brevemente su un altro riferimento proveniente dalla storia dell’arte. Dopo la sua rievocazione in ambito illuminista, il triangolo come figura del rifugio “naturale” avrebbe preso altre forme, più empiriche e altrettanto suggestive. Pensiamo solo a uno dei quadri fondamentali nello sviluppo della pittura modernista, *Les Grandes Baigneuses* di Paul Cézanne (1900-1906): nel dipinto gli alberi si chiudono al di sopra delle figure umane, andando a formare un triangolo dai lati morbidi che le contiene in un’ambientazione dai tratti archetipi. Il rimando non è casuale: al di là del singolo quadro, sappiamo che Cézanne è stato uno dei riferimenti artistici più cari a Rossi, che in anni formativi ne ha studiato la sintesi del reale in forme geometriche. L’influsso è evidente nelle sue prime composizioni pittoriche, e rimane un confronto costante anche per la produzione grafica successiva<sup>11</sup>. Vasilij Kandinskij commenta il triangolo delle *Baigneuses* con toni di entusiasmo mistico, nell’unione fra la rappresentazione di un soggetto basata su un principio geometrico, e una forma che legge come chiaramente spirituale (nei suoi stessi quadri è ricorrente l’evocazione di una montagna)<sup>12</sup>. E che il triangolo sia forma evocativa in senso di “geometria sacra”, fra la religione cristiana e un immaginario variamente spiritual-esoterico, è un fatto noto a chiunque, e che potrebbe essere riccamente illustrato anche in una storia della pittura astratta. Ma non è certo il caso di cercare nei triangoli di Rossi qualche significato didascalico,



5 Aldo Rossi, cortile della scuola elementare De Amicis, Broni, 1969-1970 (Foto Heinrich Helfenstein)

per quanto occulto: il triangolo è forma “analogica” nel senso del continuo rimando a un altro da sé che rimane indefinito e avvolto in un passato aperto a più sensi, ma disponibile per una rifondazione, ed è chi l’osserva e utilizza che gli attribuisce senso personale. Allo stesso modo, nei suoi progetti una struttura architettonica progettata per una periferia urbana è “analogica” a un preciso monumento storico<sup>13</sup>. Anche il suo riferimento a Raymond Roussel, nel voler considerare ogni propria architettura “un *locus solus*”<sup>14</sup>, è significativo in tal senso. Infatti, se da un lato tale formula rimanda alla specificità di ogni singolo luogo, il *locus solus* è in realtà percorso da un’inevitabile ambiguità: il processo creativo di Roussel è infatti del tutto basato sull’ambiguità del significante rispetto al significato, attraverso termini in grado di causare equivoci nella loro comprensione. Attraverso questo repertorio di elementi Rossi desidera accedere a una dimensione “monumentale”, nella fede in un’idea di monumento come portatore di valori collettivi riconosciuti da una comunità. Ed è programmaticamente un “monumento” il primo prisma triangolare effettivamente costruito in forma permanente: la fontana in calcestruzzo dedicata ai partigiani nella piazza di Segrate<sup>15</sup>. Il prisma è sorretto da una colonna e da un parallelepipedo, il quale accoglie una scala che porta all’apertura triangolare, chiusa da una grata; attraverso il prisma scorre l’acqua, per cadere dall’altro lato triangolare in una vasca al livello del suolo. Immaginato dalla committenza come luogo per i giochi dei bambini, nelle foto del prisma costruito i bambini diventano immediatamente simili a quelli dei quadri di Giorgio de Chirico. Riprendendo suggestioni illuministe, Pier Vittorio Aureli fa notare come questa struttura sia un’architettura “parlante”, nella forma che sembra rimandare a una mitragliatrice, arma d’elezione dei partigiani<sup>16</sup>. E “parlante” il monumento lo diventa curiosamente ancora di più come supporto per messaggi di varia natura: dalle affissioni di manifesti del circo o di liste elettorali sulla colonna, alla comparsa sul fianco della scritta “vogliamo + sacrifici!”, accompagnata da falce e martello, formula che in

quel contesto gioca chiaramente sull'analogia tra le forme del monumento e un altare di qualche civiltà ancestrale. Dopo Segrate, il prisma triangolare rimane sulla carta nei progetti per Sannazzaro de' Burgondi (ancora come fontana, poggiato su due colonne) e per Scandicci (come copertura per una sala espositiva), trovando infine una nuova concretizzazione nel 1969 come piccola fontana nella scuola De Amicis di Broni (fig. 5). In verità, quest'ultima realizzazione non è più un prisma, ma una forma giustapposta a un muro, in rilievo su di esso, dalla quale l'acqua cade in un cubo posto al di sotto. Il triangolo sta subendo un'evoluzione dall'iniziale idea di transito, e questa evoluzione può essere compresa attraverso la produzione grafica dell'architetto. Già nel prisma di Segrate transitava solo acqua, non persone, bloccate dalla grata, e nella scuola il triangolo è ormai trasfigurato in una forma da contemplare. Il condotto, immaginato per essere attraversato e vissuto dalle persone, diventa un condotto per l'acqua, per poi entrare nel mondo del disegno di Rossi, dove si diluisce e si trasfigura per diventare altro ancora.

A segnare il nuovo rapporto fra Rossi e la forma triangolare è una tavola del 1967, dall'eloquente titolo *Il triangolo in architettura*<sup>17</sup>. In essa, facciate e piante del monumento di Segrate vengono affiancate, ripetute più volte come un ideogramma, nella stessa dimensione o in scale differenti. Su questi disegni, Rossi interviene disegnando ombre inspiegabili razionalmente. Inoltre, il monumento viene disarticolato nelle forme che lo compongono. Risulta chiaro che quelle forme si stanno svincolando dalla rappresentazione di una realtà materiale, per accedere a una dimensione di autonomia. La struttura per Segrate diventa allo stesso tempo l'unica materializzazione permanente del prisma e la tavola su cui si basa la sua vita immateriale, punto finale di un ragionamento sul triangolo portato avanti dal 1964 al 1968, per poi scomparire dall'architettura di Rossi, ma solo per passare a un diverso piano delle idee. Il triangolo diventa protagonista di un gioco combinatorio di elementi ricorrenti: ciascuno dei

disegni di Rossi è infatti caricato di molteplici citazioni e riferimenti. Ricorrono torri simili a quelle presenti in vari quadri di de Chirico, o ciminiere sironiane, accostate al gesto benedicente della statua colossale di *San Carlo* ad Arona. Varrà a titolo di esempio soffermarsi sulla composizione intitolata *Città copernicana*, realizzata sulla pagina di un giornale in lingua tedesca, di cui si distinguono chiaramente alcune parti scritte. Fra una torre a gradoni e ciminiere, Rossi colloca in primo piano un prisma triangolare, poggiato su una struttura a campate, sorta di acquedotto. Un titolo del giornale in tedesco fa riferimento a Copernico, di cui viene lasciata visibile l'illustrazione della teoria eliocentrica. Il prisma attraversa lo schema cosmico, suggerendo inevitabilmente l'idea di una proiezione ultraterrena della struttura triangolare. Siamo ormai nel mondo di "poesia privata" che Manfredo Tafuri riconosce come espressione più felice dell'opera di Rossi, un mondo di

oggetti privi di oggettualità, allusivi a significati di cui vengono di colpo svuotati, [...] tanto meno mistificanti quanto più rimangono chiusi nel loro ermetico silenzio, quanto più escono dalla competizione per quell'ambiguo "Neue Welt", per il quale la coscienza intellettuale "impegnata" è disposta a giocare le sue peggiori carte<sup>18</sup>.

Nel linguaggio di Tafuri questo "Neue Welt" fa riferimento alla prefigurazione più o meno ottimistica nell'intervento dell'avanguardia (storica o meno) nel pensiero progettuale, processo che per lui non fa che configurare gli orizzonti ideali dello sviluppo capitalistico<sup>19</sup>. Se il Rossi degli anni settanta vi si sottrae, il condotto per la XIII Triennale è invece ancora ben calato in quell'atmosfera: una forma "illuminista", allo stesso tempo percorsa da una dialettica. Una simile dialettica verrà ora vista in azione, e in un modo ancora più radicale, in una struttura che condivide la stessa forma triangolare, realizzata da un autore dalla poetica lontana da quella di Rossi.

## **Aprire il triangolo**

Negli stessi anni in cui Rossi è impegnato nelle meditazioni sul triangolo, anche Ugo La Pietra, muovendo da posizioni diverse, inizia a considerare il potenziale della forma triangolare come sezione di una struttura di transito: il triangolo viene sfruttato come forma fortemente evocativa ma allo stesso tempo viene “aperto”, decostruito insieme alla sua incombente potenza archetipa. Nel 1969 La Pietra è fra gli invitati a presentare un intervento per la manifestazione “Campo Urbano”. L’occasione è nota: Luciano Caramel raduna molti fra i maggiori rappresentanti della neoavanguardia (di area soprattutto lombarda), incaricandoli di pensare interventi effimeri nello spazio pubblico di Como. Note, fin da subito, furono anche le incomprensioni nel rapporto scarsamente mediato fra la cittadinanza e le prospettive di un’arte ormai libera da ogni medium tradizionale, spesso alla ricerca di modi spettacolari per portare eversione nella vita borghese della città<sup>20</sup>. Sotto questo aspetto, emersero fin da subito da parte del curatore e di altre voci critiche preoccupazioni relative al mancato dialogo con il contesto, mentre sulla stampa generalista comparvero attacchi goliardici e reazionari<sup>21</sup>. In diversi interventi risuonano i modi di occupare strade e piazze sperimentati dai movimenti di contestazione nel ’68: per esempio, nelle barricate di scatoloni con le quali Grazia Varisco ostruisce una via del centro<sup>22</sup>. In un’altra strada centrale, adiacente al Duomo (via Vittorio Emanuele), si colloca l’intervento di La Pietra, anch’esso portatore di una carica altrettanto oppositiva. Si tratta di una struttura costituita da una sequenza regolare di travi lignee, composte a formare una figura triangolare, ricoperta da un telo di plastica nera a creare un lungo condotto buio che ricopre la superficie calpestabile della strada per circa trenta metri, a partire dal fianco della facciata del Duomo. Scopo del lungo condotto buio è dichiaratamente quello di separare il transito delle persone dalle vetrine dei negozi, impedendo loro di cadere nel “tunnel” del commercio. Al suo ingresso,

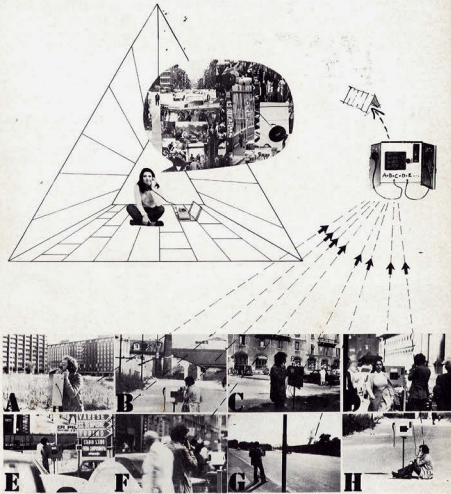


6 Ugo La Pietra, fotomontaggio senza titolo (include la *Cellula abitativa* e la struttura di "Campo Urbano"), 1972 (Courtesy Archivio Ugo La Pietra)

il condotto appare come un'alta tenda, di cui i passanti scostano i drappi per entrare, fotografati da Ugo Mulas in atteggiamento incerto (gli adulti) o divertito (i bambini). Sia questo condotto che quello di Rossi hanno come copertura un telo, ma il loro funzionamento è opposto: il ponte della Triennale doveva in ogni caso essere aperto, fosse per ammirare in modo panoramico la manifestazione temporanea o per fare in modo che le persone si riappropriassero dei luoghi, attraverso l'atto di guardare da una posizione inedita e preferenziale rispetto alla vita quotidiana nella città. C'è una visione a prima vista opposta nell'atteggiamento della persona, che alla Triennale guarda al di fuori, mentre a Como è obbligata a guardare dentro sé stessa: questo forse ha a che fare con la reinvenzione del sé veicolata dagli eventi del 1968. Pensare, in quel buio, alla propria vita nella città come normata da processi sovrapersonali che agiscono nel quotidiano, che emergono nel momento in cui il visibile viene improvvisamente negato. Quello della riappropriazione della città è un tema centrale dell'opera di La Pietra, e questo intervento si pone come una tappa di tale processo dialettico: la presa di coscienza delle potenzialità irrealizzate della vita nella città attraverso la negazione della pervasività del commercio nello spazio pubblico, nella necessità di recuperare spazi che accolgano "quei gradi di libertà, quegli elementi di azzardo capaci di garantire, attraverso il libero comportamento, il ritrovamento di un ambito decisionale autonomo ed individuale"<sup>23</sup>, in una formula dove risuona l'*hasard objectif* cercato da André Breton nelle strade di Parigi, che collega la ricerca di La Pietra a tutti i gruppi radicali postsurrealisti (lettristi e situazionisti su tutti). Nel 1972 La Pietra pubblica una fotografia della struttura come parte di un fotomontaggio in "in. Argomenti e immagini di design"<sup>24</sup>, rivista da lui diretta (fig. 6). Il condotto di "Campo Urbano" è mostrato in fase di costruzione, ovvero la sola struttura di travi lignee, attraverso le quali si possono vedere gli edifici che si affacciano sulla strada. In fondo a una veduta in prospettiva delle travi di legno viene inserito un triangolo

bianco scandito da una quadrettatura, che va a costituire il prolungamento illusorio di quello spazio di transito. Al suo interno compare una figura femminile che si trova così seduta, almeno approssimativamente, nel punto di fuga della prospettiva. Il triangolo bianco proviene dal suo nuovo progetto: la *Cellula abitativa*, presentata al MoMA di New York come *Domicile Cell* in occasione della mostra "Italy: The New Domestic Landscape", un'ipotesi architettonica dal forte grado di astrazione che integra in sé dispositivi per la comunicazione video fra l'ambiente domestico e lo spazio pubblico della città, già proposti l'anno precedente a Graz per "Trigon '71. Intermedia urbana". In quell'occasione, l'architetto aveva infatti immaginato una rete di cabine dotate di registratori audio e video: strumenti che, dislocati nello spazio urbano, avrebbero consentito a chiunque di registrare e rendere fruibili dei messaggi audiovisivi. Nel progetto presentato al MoMA, questa rete viene immaginata in diretta e reciproca connessione con le cellule abitative, a loro volta in grado di trasmettere immagini dal proprio interno in grandi schermi collocati nello spazio pubblico. Introdurre la nuova forma abitativa è un passo necessario per il tema della mostra, incentrata sul *Domestic Landscape*, ma tale necessità spinge l'architetto a far evolvere il progetto non solo nel senso di una comunicazione ancora più potente all'interno della città ma al punto di immaginare la riconfigurazione della stessa idea di domesticità. Il progetto è presentato da alcuni fotomontaggi, in cui è sempre ritratta la donna seduta all'interno del triangolo bianco, mentre interagisce con dei dispositivi di comunicazione: parla al telefono (o ascolta le comunicazioni dalla rete d'informazione alternativa), guarda in un monitor dove sono trasmesse le immagini registrate dai dispositivi pubblici, o guarda dritto davanti a sé, la mano su un monitor al suo fianco, mentre registra un messaggio da diffondere sui grandi schermi pensati negli spazi pubblici (fig. 7). Lo spazio in cui è seduta è percorso da una quadrettatura che cambia da una slide all'altra: da un lato si vuole rappresentare possibili diverse configurazioni della

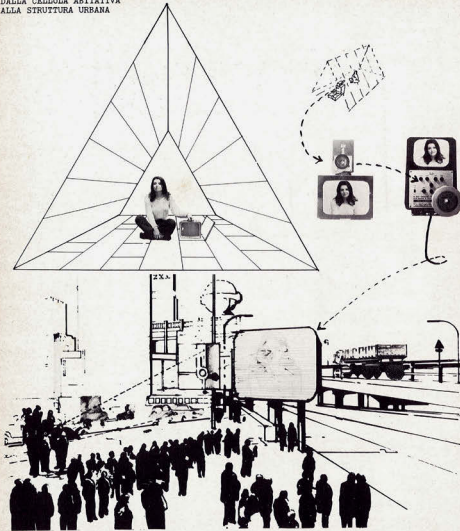
MODELLO DI COMPrensIONE C  
DALLA STRUTTURA URBANA  
ALLA CELLULA ABITATIVA



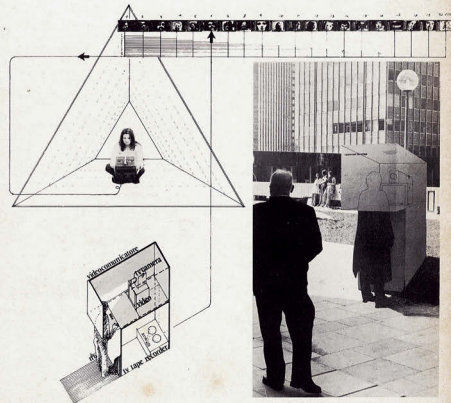
MODELLO DI COMPrensIONE D  
DALLA CELLULA ABITATIVA  
ALLA STRUTTURA URBANA



MODELLO DI COMPrensIONE F  
DALLA CELLULA ABITATIVA  
ALLA STRUTTURA URBANA

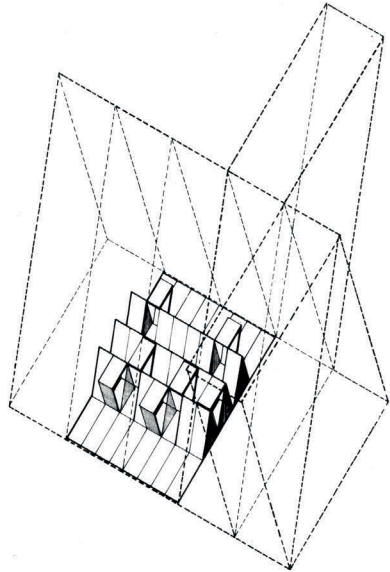
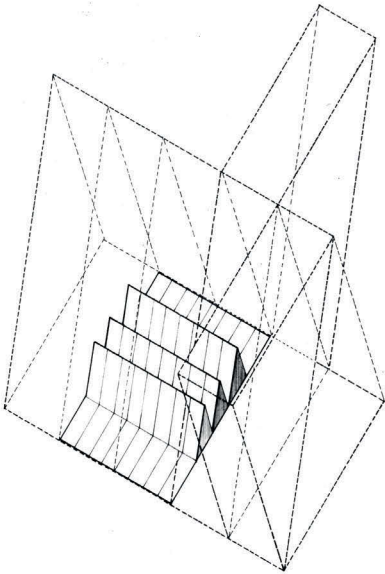
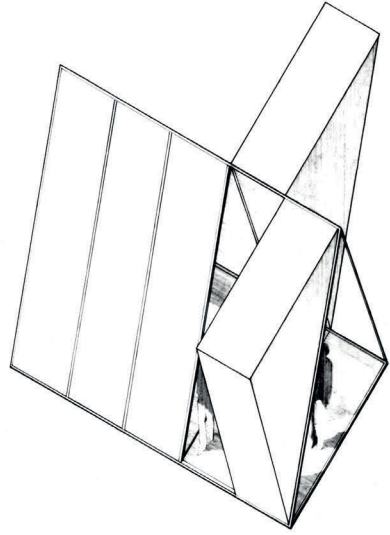
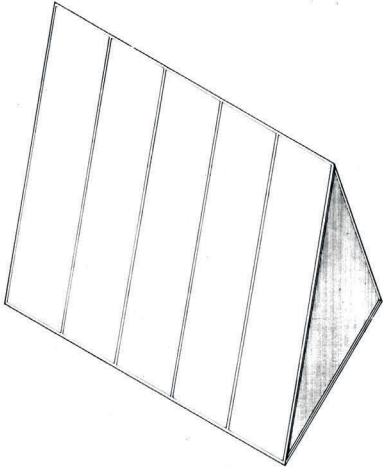


MODELLO DI COMPrensIONE E  
DALLA STRUTTURA URBANA  
ALLA CELLULA ABITATIVA



7 Ugo La Pietra, *Cellula abitativa*  
(modelli di comprensione C, D, E, F),  
in "in. Argomenti e immagini  
di design", 6, luglio-agosto 1972,  
pp. 27-30 (Courtesy Archivio Ugo  
La Pietra)

struttura a scomparsa di strumenti e arredi; dall'altro, è facile pensare l'abitante della *Cellula* come sospesa in una dimensione immateriale, un nuovo mondo altro, uno spazio potenzialmente sconfinato aperto dall'utilizzo liberato dei mezzi di comunicazione. Una figura geometrica profondamente chiusa viene combinata a un ideale di apertura e connessione nei confronti della città: in questo senso il fotomontaggio con la struttura di "Campo Urbano", sebbene si tratti di un'illustrazione dai tratti estemporanei (l'architetto non concettualizza un legame fra i due progetti), rende bene e in modo letterale l'apertura rispetto alla città. Allo stesso tempo quell'illustrazione associa la *Cellula* a una struttura di transito: in questa unità di base da cui si dipartono le comunicazioni si dovrebbe essere costantemente in transito pur restando fermi nello spazio. La *Cellula* è disegnata come un prisma di sezione triangolare e descritta come "volume elementare", senza voler esplicitare alcun "significato" in relazione alla forma in sé<sup>25</sup>. Allo stesso tempo, alcune suggestioni sono difficili da evitare: la sua forma essenziale sembra evocare l'idea della "capanna" primordiale studiata dalla trattatistica architettonica. Un'immagine di grande forza archetipa, che nel fotomontaggio pubblicato in "in" è accentuata dalla struttura lignea. Date le premesse, l'evocazione di una "capanna" risuona senz'altro con la famosa e ottimistica metafora del "villaggio globale", usata da Marshall McLuhan per indicare una società elettronicamente interconnessa. L'idea che l'estensione delle facoltà umane consentita dai nuovi media dovesse portare l'essere umano a una liberazione analoga a una condizione "primitiva" è ricorrente nell'ambito delle neoavanguardie, e all'interno della stessa mostra si traduce più volte nella forma della "rete". Se questa idea viene infatti declinata da La Pietra come una rete di comunicazione biunivoca attraverso cui una collettività può esprimere sé stessa nella propria individualità, nella proposta presentata al MoMA da Superstudio (*Supersuperficie*) viene visualizzata una rete di energia ancor più immateriale, in grado di liberare gli esseri umani da ogni ricerca di domesticità in forma architettonica,





8 Ugo La Pietra, *Cellula abitativa*,  
assonometria, 1972 (Courtesy  
Archivio Ugo La Pietra)

9 Ugo La Pietra all'interno del  
modello della *Cellula abitativa* nella  
mostra "Italy: The New Domestic  
Landscape", MoMA, New York, 1972  
(Courtesy Archivio Ugo La Pietra)

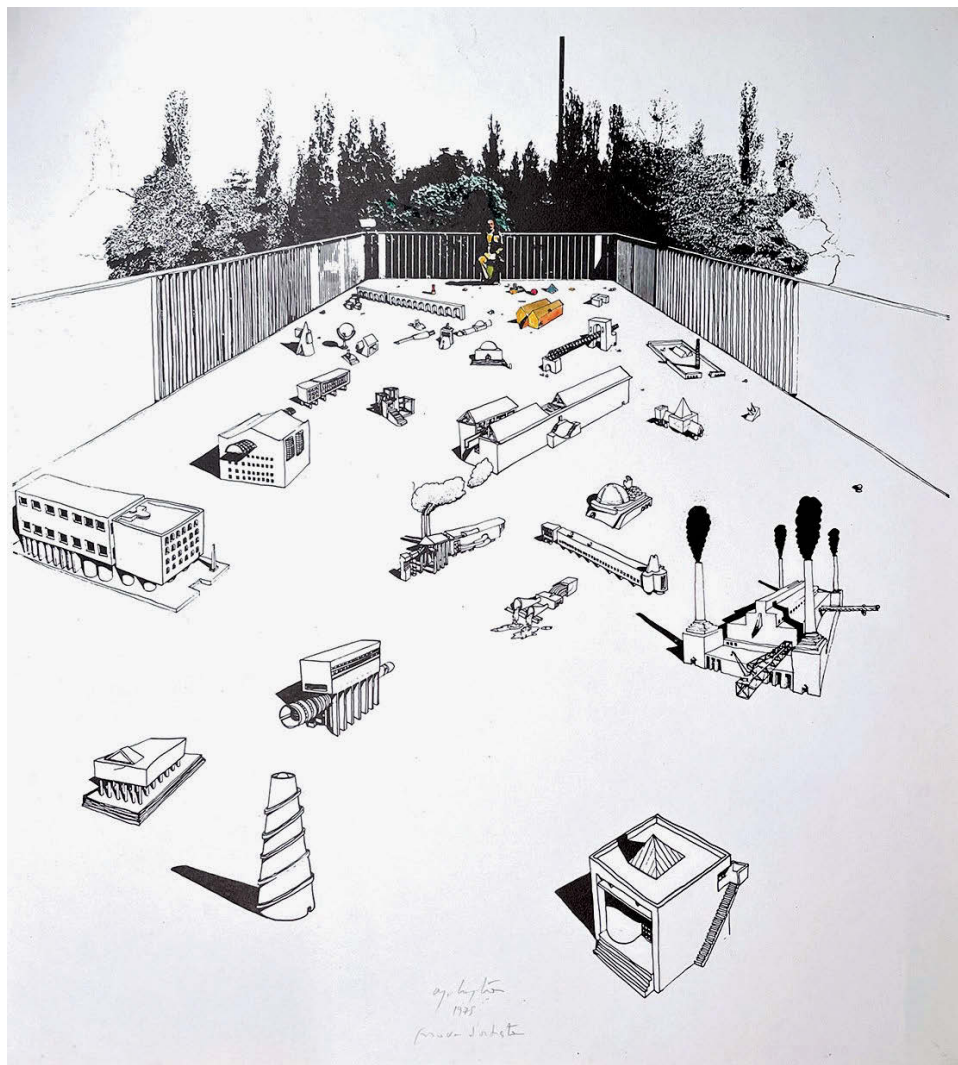
dando luogo a un “alternative model for life on Earth”<sup>26</sup>. In modo analogo, nell’utilizzo della sezione triangolare è insita un’idea di costruzione originaria “naturale”, filtrata dalla sua ripresa illuministica per diventare “nuovo mondo”, armonico quanto immaginario. L’idea di una condizione neoprimitiva serpeggia nel pensiero contro culturale e fantascientifico degli anni sessanta e settanta, nella visione di un’armonia originaria raggiungibile attraverso un’esasperazione delle innovazioni tecnologiche nelle loro piene potenzialità “liberatorie”. Quella dell’elaborazione di una “cellula abitativa” è una linea d’indagine che viene ampiamente recepita dai progettisti invitati da Emilio Ambasz. Proposte analogamente “cellulari” furono presentate infatti da tutti i partecipanti della sezione “Design as Postulation”, ovvero Aulenti, Sottsass, Colombo, Rosselli, Zanuso e Sapper, Bellini<sup>27</sup>. L’idea si concretizza nella mostra in un modello dalle dimensioni architettoniche della *Cellula abitativa*: un prisma a sezione triangolare in laminato, di cui alcuni settori sono aperti per permettere l’accesso agli spazi interni (fig. 8). La sua struttura apribile è metafora letterale della tensione all’indistinzione fra privato e pubblico veicolata dal sistema videocomunicativo: La Pietra sottolinea questo voler “aprire” il triangolo, ovvero recuperare una geometria dai tratti archetipi e vederla decostruita. Dal pavimento emergono piccoli prismi dalla stessa forma, pensati per contenere e celare allo sguardo i dispositivi audiovisivi. Questi erano posti dietro uno schermo semitrasparente sul quale era proiettata una sequenza di diapositive che illustravano il funzionamento della rete comunicativa immaginata: i contenitori rimanevano così intravisti come dietro un velo (fig. 9)<sup>28</sup>. Dalle poche foto dell’allestimento conservate dal MoMA infatti si ricava che la proiezione aveva luogo a diversi centimetri dal pavimento, lasciando scoperta e visibile la parte bassa con i contenitori<sup>29</sup>. Da un lato, si intende così far sparire il dispositivo tecnologico dotato di design autonomo dalla dimensione domestica, svincolandosi dal dominio che l’oggetto (pur sempre identificabile come

merce) mantiene attraverso la sua presenza nello spazio sia pubblico sia privato. L'atteggiamento ambivalente dell'architetto nei confronti della tecnologia è quindi perfettamente esemplificato dall'allestimento: al centro della percezione rimane questo spazio triangolare dai caratteri ancestrali, nel quale si è in grado di percepire l'esistenza di strumenti che lo fanno funzionare, ma dietro un filtro. Così, si vorrebbe mantenerne soltanto la funzione potenzialmente liberatrice, "keeping them 'under control' [by] destroying their 'design'"<sup>30</sup>. Vengono così annullati nel loro design di "oggetti" per mantenerne solo la funzione. In modo analogo alle teorie di McLuhan, questi media sono letti come un'estensione delle "naturali" facoltà umane: "the audio-visual devices that technology has been perfecting for some time guarantee that every one of us (in his own privacy) can communicate with the outside world, giving us the possibility of expanding our physical structure and enlarging the space that we physically use and are aware of"<sup>31</sup>.

Ci troviamo quindi di fronte a una proposta che, mantenendosi sul piano architettonico in modo quasi totalmente astratto, si propone di rifondare i modi di abitare lo spazio domestico e pubblico, attraverso il movimento biunivoco dell'informazione come base essenziale. Di "domestico" sembra rimanere poco, in questo luogo di transito verso futuri incerti. Applicando le idee di Tafuri, potremmo dire che nella struttura triangolare che persiste fra il condotto di "Campo Urbano" e la *Cellula abitativa* si manifesta una forma di "dialettica dell'avanguardia": una forma adottata come strumento di negazione dell'esistente si rovescia immediatamente in affermazione positiva (per quanto percorsa da un'inquietudine) che prefigura l'orizzonte della società capitalistica. In questo senso, rispetto alla molteplicità di progetti dalle suggestioni analoghe, prodotti dai gruppi "radicali" e percorsi dalla fascinazione per "abitacoli" più o meno fantascientifici, La Pietra avrebbe dichiarato negli anni la propria posizione critica<sup>32</sup>. Il manifesto della sua postura diventa un altro

triangolo, quello del *Commutatore*: triangolo non più equilatero ma isoscele, macchina per lo straniamento nell'osservazione dell'architettura e della città, dove chi lo utilizza vi si distende come esposto su un tavolo anatomico. Anni dopo, Fredric Jameson avrebbe sottolineato l'importanza delle "nostre rappresentazioni imperfette di un qualche immenso *network* di comunicazione", come passaggio necessario "per comprendere un *network* di potere e controllo ancor più difficile da cogliere per la nostra mente e per la nostra immaginazione – ossia l'intero nuovo *network* globale decentrato del terzo stadio del capitalismo"<sup>33</sup>. Così, il prisma triangolare è stato per La Pietra forma archetipa per visualizzare e dare forma a qualcosa di cui non si può avere una visione chiara e panoramica: un futuro intuito con grandi aspettative velate di inquietudine, un ambiguo "Neue Welt", condizione di transito fra l'umano e il non umano, fra i confini sensoriali organicamente intesi dell'umano e le sue evoluzioni in ibridazione con la macchina, con una rete.

Le esperienze che abbiamo fin qui descritto sono sempre state presentate come appartenenti a modi di intendere l'architettura totalmente opposti, separati da aspri conflitti. Questa lettura non è scorretta, ed è sostenuta in primo luogo da La Pietra stesso. Invitato a partecipare alla Biennale di Venezia del 1978, presenta fra le altre opere una litografia intitolata *I miei balocchi*, ottenuta a partire da una fotografia scattata durante le riprese del suo film *La grande occasione*, presentato alla Triennale del 1973 (fig. 10). La Pietra si fa ritrarre seduto su una delle terrazze del palazzo di Muzio, ottenute sopra la copertura dei portici che si estendono verso il parco Sempione. Alle sue spalle le cime degli alberi, che colora a mano. L'architetto sembra un bambino circondato da giocattoli, seduto al termine, ancora una volta, di una fuga prospettica. I "balocchi" ai suoi piedi sono disegni di piccole strutture architettoniche costituite da volumi geometrici regolari, piramidi, cupole e strutture lineari coperte da prismi a sezione triangolare: questi volumi architettonici sono



10 Ugo La Pietra, *I miei blocchi*,  
stampa litografica colorata a mano,  
1975 (Courtesy Archivio Ugo  
La Pietra)

affiancati a ciminiera da cui esce fumo nero. Il riferimento a Rossi diventa inequivocabile nella raffigurazione dell'edificio per il Gallaratese. Si tratta chiaramente di un'operazione ironica e polemica che prende le mosse dal costituirsi in "tendenza" dell'architettura russiana.

Pochi mesi prima della Biennale, La Pietra ha occasione di pronunciarsi sul tema recensendo la mostra "Assenza/ Presenza", dove Fulvio Irace aveva messo in scena un'analoga divisione della ricerca architettonica in due metà contrapposte: l'architetto scrive che una simile distinzione è semplicemente un tentativo di etichettare prodotti a scopo commerciale, non rinunciando a parlare di Rossi e Scolari come condannati a esplorare il "razional-fascismo"<sup>34</sup>. La sola distinzione sarebbe piuttosto fra chi rimane nell'architettura e chi si trova in una condizione di transito, potremmo dire, oltre le discipline e all'interno del mondo.

Se, seguendo Aureli, è possibile individuare un "progetto dell'autonomia" che lega in modo più o meno sotterraneo le esperienze "radicali" a quelle di Rossi e Tafuri (per quanto l'interesse di La Pietra si esprima sempre piuttosto in favore di un'eteronomia dell'architettura), forse questi condotti triangolari, adottati a partire da posizioni che si vorrebbero opposte, ma che si trovano a convergere, percorsi da dialettiche al loro stesso interno, possono esserne la conferma?<sup>35</sup> Possono essere la sua manifestazione quasi inconscia, sintomo di un'unità sotterranea, cancellata dal disordine delle categorizzazioni storiche e delle polemiche critiche? Si potrebbe pensare la ricerca in forme archetipe e "atemporal" come sostegno nei confronti di una realtà che sembrava, e sembra sempre, scivolare via, allo stesso tempo immaginando queste forme come base per progetti di liberazione. Ma la cosa più importante è forse che sia Rossi sia La Pietra sono consapevoli, malgrado tutto ciò che li divide, che il triangolo promette una "verità" che non esiste: l'uno concependo la sua funzione "analogica" come continuo rimando a un altrove indefinito, che diventa campo disponibile

per l'apertura di nuovi significati, l'altro nell'adottare quella forma solo per "aprirla" in senso letterale, usandola per rendere visibili processi altrimenti invisibili, nel quotidiano dello spazio pubblico e domestico. Entrambi possono, in ogni caso, aiutarci a percepire che contraddizione e dialettica transitano incessantemente nei fatti storici e formali con i quali ci relazioniamo e che le geometrie più regolari ci impediscono di fissarle in una figura così razionale e coerente come vorrebbero le discipline che pratichiamo.

- 1 Rossi [1969] 1975, p. 371.
- 2 La XIII Triennale è affrontata analiticamente per quanto riguarda la Sezione Introduttiva in Gregotti 1999, Sylos Calò 2018, pp. 131-138 e Bosco 2022. Nessuno dei suddetti lavori affronta il ponte di Rossi e Meda. In merito a esso, si veda invece Lampariello 2017, pp. 180-188.
- 3 Eco, Gregotti 1964, p. 14.
- 4 Vittoria 1964, p. 14, citato in Bosco 2022, p. 39.
- 5 Sull'*Ambiente spaziale*, si vedano Pugliese, Ferriani, Todoli 2018, pp. 178-180; Pugliese, Lissoni, Stocchi 2024, pp. 109-114.
- 6 Verbale della riunione del 21 dicembre 1963. Sono presenti Pier Giacomo Castiglioni, Agenore Fabbri, Tommaso Ferraris, Eduardo Vittoria, oltre a Rossi e Meda. Milano, Archivio Storico Triennale, TRN\_13\_DT\_062\_VE.
- 7 Lampariello 2017, pp. 182-183.
- 8 Ivi, pp. 190-196.
- 9 Rossi 1966.
- 10 Rossi, citato in Bonfanti [1970] 1981, p. 174.
- 11 Lampariello 2019, pp. 16-17.
- 12 Kandinsky [1910] 2005, p. 51n.
- 13 Lampariello 2023.
- 14 Rossi 1966.
- 15 Lampariello 2017, pp. 196-204.
- 16 Aureli 2023.
- 17 Lampariello 2017, p. 268.
- 18 Lettera di Tafuri a Rossi, 12 ottobre 1971 (Los Angeles, Getty Research Institute, Aldo Rossi Papers, box II), citato in Lampariello 2017, p. 279.
- 19 La teoria è esposta in Tafuri 1973.
- 20 Caramel 1970.
- 21 Per la ricostruzione di tali dinamiche, si veda Acocella 2016, pp. 179-192.
- 22 Sull'intervento di Varisco, si rimanda a Caccamo, Mondini 2023.
- 23 La Pietra 1970, p.n.n.
- 24 La Pietra 1972a. Si tratta della versione italiana del testo per il catalogo della mostra al MoMA (La Pietra 1972b), accompagnata da più illustrazioni, fra cui quella citata che compare a p. 19.
- 25 La Pietra 1972a, p. 25. Anche la cartella stampa del MoMA esplicita che "the shape is not important".
- 26 Superstudio 1972, p. 242.
- 27 Nella proposta di Gae Aulenti entrano peraltro in gioco forme triangolari. Contrariamente alle suddette proposte, il catalogo non pubblica immagini del modello allestito della *Domicile Cell*, coerentemente col fatto che non si tratta di un oggetto finito e significativo di per sé, ma di una serie di "modelli di comprensione" (analogamente, non vengono pubblicate neanche immagini degli allestimenti di Superstudio, Archizoom e Gruppo Strum).

- 28 “Il passaggio tra la zona interna del volume triangolare e la zona esterna (pubblico) viene realizzato mediante un ‘filtro’ (schermo) sul quale vengono proiettate le diverse proposte per un uso alternativo degli strumenti audiovisivi”: La Pietra 1972a, p. 25.
- 29 La sequenza di diapositive doveva essere accompagnata da una voce in inglese, in teoria sincronizzata, che le descriveva in simultanea, ma l'architetto racconta che il sistema di sincronizzazione, progettato e costruito in loco da Piero Castiglioni, nel corso dell'esposizione non funzionò.
- 30 La Pietra 1972b, p. 228.
- 31 Ivi, p. 227.
- 32 La Pietra 1983, p. 31. Sul rapporto fra le idee di La Pietra sulla comunicazione audiovisiva e Archigram, si veda inoltre Malvezzi 2019.
- 33 Jameson 1989, pp. 71-73.
- 34 La Pietra 1978, p. 8.
- 35 Aureli 2016.

## Bibliografia

- A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia, 1967-1970*, Quodlibet, Macerata 2016.
- P.V. Aureli, *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2016.
- P.V. Aureli, *Metal Circus. Abstraction and Method in Aldo Rossi's Early Work*, in "Burning Farm", 3 (December), 2023.
- E. Bonfanti, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in L. Scacchetti (a cura di), *Scritti di architettura* [1970], Clup, Padova 1981, pp. 167-184.
- A. Bosco, *Uno spazio narrativo immersivo. La XIII Triennale di Milano, 1964*, Peter Laing, Oxford 2022.
- C. Caccamo, M.V. Mondini, *Le ricerche spaziali di Dadamaino e Grazia Varisco, intorno e oltre Campo Urbano*, in E. Di Raddo, B. Trevisan (a cura di), *Astratte. Nuove ricerche sull'astrazione delle donne tra avanguardia e neoavanguardia in Italia*, Electa, Milano 2023, pp. 108-115.
- L. Caramel, s.t., in Id. (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como 21 settembre 1969*, Cesare Nani, Como 1970, pp.n.n.
- U. Eco, V. Gregotti, *Sezione introduttiva a carattere internazionale*, in *Tredicesima Triennale di Milano*, Palazzo dell'Arte, Milano 1964, pp. 14-18.
- V. Gregotti, *XIII Triennale di Milano 1964. Un ambiente fisico comunicativo*, in "Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica", 3 (giugno), 1999, pp. 42-49.
- F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.
- W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte* [1910], SE, Milano 2005.
- B. Lampariello, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla "città analoga", 1950-1973*, Quodlibet, Macerata 2017.
- B. Lampariello, *Processi creativi del collage di Rossi: comporre e disporre*, in "piano b", 2, vol. 4, 2019, pp. 16-38.
- B. Lampariello, *The Architecture and the City of Aldo Rossi, 1955-1969: The Analogical Locus vs Ambientalismo of the Building Fabric*, in "Architectural Histories", 11 (1), 2023, pp. 1-46.
- U. La Pietra, *Allora: copro una strada ne faccio un'altra trasformo gli spazi originari cambio le condizioni di comportamento*, in L. Caramel (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como 21 settembre 1969*, Cesare Nani, Como 1970, pp.n.n.
- U. La Pietra, *La cellula abitativa: una microstruttura all'interno dei sistemi di comunicazione ed informazione*, in "in. Argomenti e immagini di design", 6 (luglio-agosto), 1972a, pp. 18-31.
- U. La Pietra, *The Domicile Cell: A Microstructure Within the Information and Communications Systems*, in E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York 1972b, pp. 224-231.

- U. La Pietra, *Architetti in mostra*, in "Domus", 579 (febbraio), 1978, pp. 8-9.
- U. La Pietra, *La Casa Telematica: esempi architettonici*, in G. Bettetini, A. Grasso, U. La Pietra (a cura di), *La Casa Telematica*, Società Editrice Katà, Milano 1983, pp. 22-33.
- J. Malvezzi, *The Disintegration of the City. Corrispondenze tra una lettera del Gruppo Archigram e i progetti audiovisivi di Ugo La Pietra*, in "Cinergie", 15, 2019, pp. 31-43.
- M. Pugliese, B. Ferriani, V. Todolì, *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, Mousse Publishing/Pirelli HangarBicocca, Milano 2018.
- M. Pugliese, A. Lissoni, F. Stocchi, *Ambienti 1956-2010. Environments by Women Artists II*, Quodlibet/MAXXI, Macerata-Roma 2024.
- A. Rossi, *Il mio progetto per il teatro di Parma*, in "Sipario", 242 (giugno), 1966, p. 17.
- A. Rossi, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in R. Bonicalzi (a cura di), *Scritti scelti sull'architettura e la città [1969]*, Clup, Padova 1975, pp. 370-378.
- Superstudio, *Description of the Microevent/Microenvironment*, in E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York 1972, pp. 240-251.
- C. Sylos Calò, *Corpo a corpo. Estetica e politica nell'arte italiana degli anni Sessanta*, Quodlibet, Macerata 2018.
- M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, Roma-Bari 1973.
- E. Vittoria, *Un tema del nostro tempo. L'esperienza di lavoro di una Giunta*, in *Tempo libero tempo di vita. Note, studi e disegni sulla preparazione della 13 Triennale*, Giordano, Milano 1964, pp. 7-14.