

Daniele Quadrio*

Memoria e architettura. Il caso del monumento

ABSTRACT

Monuments constitute the most striking manifestation of the relationship between architecture and memory and, consequently, outline a possible avenue for investigating collective memory understood as a deliberate construction internal to a culture. A significant contribution to this theme is offered by the theoretical work of two of the leading figures of the movement for architectural renewal in postwar Milan, Aldo Rossi and Ernesto Nathan Rogers.

The aim of this article is to examine the relationship between architecture and memory through a discussion of some of the theses advanced by these two architects. From this perspective, memory becomes the condition for recognizing the meaning of a monument and gives rise to an emotional relationship that the observer establishes with the architectural work.

KEYWORDS

Monument, Collective Memory, Typology, Function, City.

INDICE

1. Introduzione. 2. Una diversa definizione di monumento. 3. La teoria dell'architettura di Rossi. Tipologia e Funzione. 4. Il principio di continuità. Modernità e Tradizione. 5. Il monumento memoriale. 6. Conclusione.

1. Introduzione

Il monumento, fin dall'antichità, concretizza un atto commemorativo e perpetua i sistemi valoriali e gli orizzonti simbolici di una società attraverso la continuità storica; l'insieme dei monumenti di un dato luogo costituisce un lascito per la memoria collettiva¹, e funge da rimando per un complesso di testimonianze relative ai contenuti a cui il monumento rimanda.

Sebbene al concetto di monumento, e in generale all'estetica dell'architettura, siano stati dedicati innumerevoli studi negli ultimi anni, una diversa possibilità di analisi è offerta dalla produzione teorica di due dei maggiori esponenti del movimento di rinnovamento architettonico milanese del secondo dopoguerra, Aldo Rossi e Ernesto Nathan Rogers. In questa prospettiva, non solo viene riformulata la definizione di monumento, ma il concetto stesso di monumento diventa metafora dell'architettura: l'architettura deve avere la capacità di raccogliere la memoria di un significato collettivo, e in tal senso è possibile comprendere perché, secondo Rossi e Rogers, qualunque

* daniele.quadrio@tiscali.it

¹ Per garantire una maggiore aderenza ai testi di Rossi e Rogers, in questo articolo verrà utilizzata l'espressione memoria collettiva invece di memoria culturale: sebbene risulterebbe più corretto l'impiego della seconda, i due architetti fanno esplicito riferimento alla prima per identificare il rapporto tra il riconoscimento di un significato all'interno di una collettività caratterizzata da specifiche pratiche culturali e la facoltà di memoria di ciascun individuo. Tuttavia, è forse possibile identificare un nucleo semantico che accomuna entrambe le espressioni, e può essere ricondotto all'uso del termine memoria in questi due casi: la memoria, infatti, non può essere qui equiparata all'atto del ricordo, poiché non prevede la rievocazione di esperienze vissute in prima persona, ma identifica piuttosto una forma peculiare di conoscenza del passato.

architettura le cui forme risultino appropriate al significato che si vuole esprimere possa essere identificata con un monumento.

2. Una diversa definizione di monumento

Il termine monumento deriva direttamente dal verbo latino “monere”, ricordare, e si riferisce “a un’opera della mano dell’uomo creata con lo specifico scopo di conservare sempre presenti e vivi singoli atti o destini umani (o loro aggregati) nella coscienza delle generazioni a venire”². Nonostante la chiarezza della definizione fornita da Riegl, identificare un monumento costituisce un’operazione per molti versi problematica poiché presuppone l’attribuzione di un valore di natura non unicamente artistica, ma anche storico-memorativa. Considerare infatti l’insieme organico di tutte le opere architettoniche conservate, e dunque divenute un’eredità del passato, come l’insieme di tutti i monumenti che caratterizzano un dato luogo, crea una situazione equivoca: se prima della rivoluzione industriale, avvenuta tra la fine del XVIII e l’inizio del XIX secolo, è possibile assimilare qualsiasi intervento architettonico all’edificazione di un monumento, l’affermazione della società borghese determina un nuovo paradigma nel campo della progettazione architettonica, che coincide con la costruzione della comune casa d’abitazione.

È ovvio che qualunque prodotto culturale di una data epoca storica rifletta, almeno secondo un’accezione minimale, il proprio tempo, ma Noël Carroll³ discute il grado indiscriminato di una simile concezione, che rappresenterebbe un criterio insufficiente per determinare il valore di un’opera. Il rischio di questa visione relativa alla funzione testimoniale dell’architettura trascurerebbe inoltre la pluralità di tendenze e di stili che animano un medesimo momento culturale. La problematicità connaturata all’attribuzione del titolo di monumento è direttamente correlata, da un punto di vista empirico, all’ambiente entro cui si inserisce il singolo fatto urbano: il valore storico-culturale di un monumento non può prescindere dalla qualità, oltre che dalla funzione, rivestita nel contesto di un determinato spazio. Il concetto di monumento dipende dunque da un sistema complesso di valori che non possono essere considerati isolatamente, ma risultano invece distribuiti all’interno della città secondo una gerarchia di rapporti legati alle relazioni tra i fatti individuali.

Un’espressione peculiare comunemente usata per esprimere il rapporto tra la spazialità e la memoria è “la memoria dei luoghi”; sebbene risulti una formula destinata primariamente a un uso quotidiano che non presenta specifiche difficoltà, questa combinazione di parole non può che avere un effetto particolarmente suggestivo. La suggestione deriva dall’ambivalenza del genitivo, che può assumere sia funzione oggettiva sia soggettiva: nel primo caso indica una memoria che ha come oggetto il luogo, mentre nel secondo una memoria che è essa stessa localizzata nei luoghi⁴. Seppure i luoghi non posseggano un apparato autonomo di rievocazione del passato, e dunque esprimano un significato almeno parzialmente metaforico, la memoria dei luoghi svolge un ruolo estremamente rilevante per la costruzione degli spazi culturali del ricordo. La possibilità di veicolare spazialmente un contenuto memorativo permette inoltre, all’interno di una comunità caratterizzata dalla condivisione di una medesima immagine del passato, di istituire un complesso di pratiche correlate alla memoria collettiva; una volta che un contenuto memorativo acquista una connotazione spaziale precisa, diviene dunque possibile la disposizione di un sistema di forme evocative, progressivamente rielaborate sia a livello emozionale sia razionale da un gruppo sociale.

Il significato del termine monumento, nel linguaggio ordinario, delinea l’insieme di opere architettoniche che esprimono un particolare valore storico e artistico. I monumenti, secondo questa prospettiva, rappresentano dunque gli edifici di maggior rilievo di un contesto urbano, e di conseguenza individuano i poli di attrazione di una città per abitanti e visitatori. Una concezione

² Riegl 2017: 11.

³ Carroll 2015: 143.

⁴ Assmann 2002: 331.

differente del monumento è stata tuttavia tematizzata da Aldo Rossi: secondo l'architetto milanese, infatti, tutti gli edifici le cui forme corrispondono adeguatamente al carattere di un edificio possono essere definiti monumenti. L'idea di monumento, dunque, pertiene all'insieme delle architetture che esprimono un valore, e un significato riconoscibile presso una collettività. Questa nuova formulazione può risultare oscura, o comunque non immediatamente funzionale all'identificazione di un monumento. Il senso della tesi proposta da Rossi deriva dalla sua stessa teoria dell'architettura, e in particolare, dai due concetti che definiscono le condizioni necessarie per lo studio di qualunque forma architettonica, cioè la funzione e la tipologia di un'architettura.

3. La teoria dell'architettura di Rossi. Tipologia e Funzione

Ai fini di un'analisi rigorosa dei monumenti e dei circuiti di memoria connaturati ai singoli fatti urbani, risulta necessario indagare fin da principio il problema da un punto di vista formale. La forma che una città e le sue architetture assumono in un determinato periodo storico costituisce il dato concreto a cui si riferisce l'esperienza di ciascun individuo. Una singola configurazione architettonica rappresenta dunque un particolare aspetto di una realtà più complessa, una conformazione strutturale connotata da una molteplicità di forze di natura politica e sociale, oltre che territoriale e geografica; il contesto urbano presente diviene così il punto di accesso obbligato per un'indagine volta a chiarire l'evoluzione e il significato delle forme urbane, poiché si manifesta come l'unico dato verificabile di questa realtà⁵.

La dialettica tra il contesto urbano e l'individualità del singolo edificio dipende il valore dell'opera architettonica; il monumento, in particolare, può essere descritto secondo due componenti distinte: la forma e la funzione. Se la funzione risulta un parametro variabile, soggetto a un continuo mutamento e riconducibile al cambiamento del valore che viene attribuito all'opera in epoche storiche differenti, la forma è destinata a rimanere pressoché costante.

L'individualità di un fatto urbano deriva dalla forma, che a sua volta deve essere letta all'interno di un contesto spaziale oltre che temporale. L'analisi di un monumento non può prescindere dalla dimensione storica correlata non solo all'edificio, ma anche alla disposizione di colui che si trova nella posizione di osservatore: i valori che pertengono a un monumento si suddividono in due categorie, materiali e "spirituali", ed entrambi costituiscono l'esito di un processo fondato su due diversi parametri temporali, la storia del monumento e il tempo presente, che corrisponde al tempo vissuto dall'individuo. Il valore che caratterizza un'opera architettonica risulta dunque connaturato alla memoria di quei luoghi: il significato di un monumento non rappresenta il prodotto di un ricordo individuale, ma si esprime attraverso un principio di riconoscimento intersoggettivo emerso alla luce del rapporto in vigore tra un monumento e una collettività.

Alla luce della componente valoriale dell'opera, risulta possibile delineare con maggiore precisione la distanza che sussiste tra il termine "monumento" e l'aggettivo "monumentale"⁶ quando attribuito a un'architettura. Come sottolineato dall'architetto tedesco Peter Behrens, al monumento pertiene il compito di interpretare lo spirito di un popolo e di un'epoca, attraverso gli elementi dell'architettura, e non sussiste alcuna relazione diretta tra le dimensioni dell'opera e la qualifica di monumento: la grandezza spaziale non rappresenta la traduzione concreta di un sentire collettivo, e di conseguenza non svolge una funzione di aggregazione rispetto a una pluralità di ipotetici osservatori. La qualità di un edificio non può essere dunque subordinata a un concetto di monumentalità derivato solo da un'estensione sproporzionata; se il fine di un monumento coincide con la capacità di esprimere un valore attraverso i rapporti che caratterizzano la corrispondenza delle forme ai significati espressi, l'attribuzione del termine "monumentale" a un edificio non coglie la

⁵ Rossi 1982: 23.

⁶ Pinotti 2023: 32: alla differenza in vigore tra i termini "monumento", "monumentale", "monumentalità" e "monumentalismo" è dedicato il primo capitolo del libro.

complessità dei significati incarnati da un monumento, ma si limita piuttosto alla sola componente dimensionale.

Due criteri regolano qualunque valutazione di un'architettura: utilità e bellezza; questo binomio, teorizzato da Ernesto Nathan Rogers⁷, mira a determinare il nucleo astratto che si mantiene stabile nonostante i mutamenti della città. Uno studio scientifico rigoroso della città prevede dunque la possibilità di individuare una costante strutturale sottesa alle diverse configurazioni del complesso urbano: se la stabilità di un nucleo astratto potesse essere dimostrata, risulterebbe allora asseribile la presenza di una serie di principi invarianti che consentono all'osservatore di riconoscere alcuni specifici elementi in quanto appartenenti a una tradizione. Sussiste una relazione biunivoca imperniata sulla memoria che coinvolge parimenti i fatti urbani, dotati di una memoria involontaria degli interventi umani, e gli individui appartenenti a una determinata comunità, capaci di riconoscere specifici elementi formali sulla base di un circuito di memorie collettive tramandate all'interno di una cultura. Per attribuire un nome al concetto logico espresso da Rogers e renderlo un principio applicativo per l'analisi urbana, Aldo Rossi introduce il termine *tipo*: il tipo si costituisce in funzione del carattere di necessità dei principi logici e in virtù della contingenza del contesto. Un principio astratto, dunque, mantiene la propria vitalità e garantisce una continuità strutturale che influenza le forme spaziali entro cui si tramanda una cultura.

Il termine *tipo* fu coniato per la prima volta da Quatremère de Quincy, uno dei principali teorici dell'architettura attivi tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Quatremère de Quincy comprese per primo l'importanza di alcune questioni relative alla composizione architettonica, ambito a cui dedicò un dizionario storico. La definizione del concetto di *tipo* fornita dal teorico francese, e la conseguente distinzione con il concetto di modello, costituiscono la prima formulazione di uno dei principi che diverrà fondamentale per le correnti contemporanee. “La parola *tipo* non presenta tanto l'immagine d'una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea d'un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello”⁸: il tipo è assimilabile a un enunciato logico complesso, un'organizzazione spaziale ancora priva di forma, ma che può assumerne moltissime. Una struttura di questa natura contiene il nucleo irriducibile della pratica architettonica: attraverso un processo di astrazione è possibile giungere a un principio generale; quest'ultimo però non detiene un valore autonomo, ma correlato al proprio contenuto applicativo, che può essere tradotto in una forma concreta.

Un tipo sintetizza un'idea architettonica appartenente a una determinata cultura, e contiene in sé un principio di riconoscimento, poiché ciascuna sua realizzazione concreta risulta riconducibile a un contenuto relativo alla memoria collettiva. Il tipo costituisce il fondamento di qualunque principio di continuità architettonica, poiché garantisce l'esistenza di un apparato logico che permette di costruire un nuovo edificio riconoscibile da una comunità. Se il tipo costituisce un principio astratto, il modello invece corrisponde alla sua messa in opera; per sua stessa natura, un modello deve poter essere soggetto a riproduzione, e dunque ripetersi qual è per un numero ipoteticamente illimitato di volte. Il tipo si contrappone al modello poiché non possiede alcun carattere di riproducibilità, non avendo forma: una pluralità di architetture può essere concepita secondo il medesimo tipo senza che sussista alcuna forma di somiglianza⁹. Le tre costanti individuate fin dai primi trattati illuministi di architettura per indicare l'adeguatezza di un edificio, corrispondenti alla situazione, alla forma e alla distribuzione delle sue parti, trovano, all'interno del concetto di tipo, una definizione rigorosa, che delinea una regola stabile.

È possibile, inoltre, derivare da questo concetto uno strumento di analisi dei fatti urbani, la *tipologia*¹⁰: la *tipologia* diviene così l'operazione di studio dei tipi non ulteriormente riducibili appartenenti agli elementi urbani. La tipologia costituisce dunque “il momento analitico

⁷ Rogers 1997.

⁸ Quatremère de Quincy 1832, voce “TIPO”.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Rossi 1982: 32.

dell'architettura"; il tipo, invece, rappresenta la regola di variazione dei fatti urbani, il momento astratto della progettazione architettonica. La congiunzione tra il nucleo di principi logicamente determinati e la sua realizzazione concreta, cioè il conferimento di una forma, individua l'atto di creazione di un'opera architettonica. Ogni fatto architettonico è analizzabile attraverso una tipologia; quest'ultima ha dunque il compito di rendere manifesta una struttura, una disposizione spaziale ricorrente che permette il riconoscimento dell'oggetto. Ogni nucleo strutturale corrisponde a un tipo, che determina di conseguenza il "modo costitutivo dell'architettura"¹¹.

Gli edifici a pianta centrale rappresentano una famiglia tipologica, e così anche le città monocentriche sono esempi che si riferiscono al medesimo problema. Da un punto di vista logico, ogni questione tipologica prevede una successiva operazione formale necessaria, che coincide con un processo di astrazione dalle forme ai tipi: nessun tipo si identifica con una forma concreta, mentre qualsiasi forma architettonica risulta riconducibile a un tipo. La centralità dell'analisi tipologica all'interno della teoria dell'architettura è testimoniata dall'equivalenza, delineata da Aldo Rossi, tra i trattati di architettura e gli studi dedicati alla tipologia.

Con queste parole Rossi definisce il concetto di tipo, rielaborando le tesi di De Quincy:

"il tipo è dunque costante e si presenta con caratteri di necessità; ma sia pure determinati, essi reagiscono dialetticamente con la tecnica, con le funzioni, con lo stile, con il carattere collettivo e il momento individuale del fatto architettonico".¹²

Il concetto di tipologia emerge come un metodo di analisi che opera una sintesi tra molteplici binomi contrapposti e irriducibili: la particolarità del contesto spaziale e la necessità dei principi logici, gli elementi formali e l'impiego di determinati materiali e tecniche di costruzione, il ruolo dei fatti urbani e la loro dimensione estetica, la natura collettiva della singola opera architettonica e il suo carattere individuale. Considerando l'esempio della pianta centrale, quest'ultima rappresenta un tipo caratteristico dell'architettura religiosa, e permette il riconoscimento di questa tipologia di edifici; la scelta di una pianta centrale crea inoltre una tensione dialettica rispetto alla funzione, ai materiali e alle pratiche celebrative che si svolgono al suo interno.

Un ulteriore caso di studio di particolare interesse è rappresentato dalla *casa d'abitazione*: secondo Rossi, i tipi della casa di abitazione non hanno subito consistenti variazioni dall'antichità a oggi, sebbene gli usi e i costumi risultino radicalmente mutati. L'invarianza di determinati tipi dimostra la persistenza di alcune componenti strutturali della nostra cultura; tali componenti si traducono in una conformazione spaziale univocamente riconosciuta all'interno del gruppo di appartenenza e danno luogo a quei fenomeni di continuità connaturati alla trasmissione di una memoria collettiva. Nonostante il cambiamento delle condizioni del contesto, la stabilità di una cultura, fondata sulla memoria collettiva, identifica la ragione di esistenza dei tipi.

L'analisi tipologica della città costituisce inoltre un superamento delle tesi funzionaliste¹³ in ambito urbano. Il concetto di funzione venne introdotto per la prima volta in ambito architettonico da Friedrich Ratzel, nel 1891¹⁴, e richiamava un termine derivato dalla fisiologia con lo scopo di assimilare la città a un organo. L'esito di questa concezione della natura urbana prevede dunque che l'esistenza e lo sviluppo della città siano definite a partire dalle funzioni che le sue sezioni svolgono all'interno della totalità del contesto. Il funzionalismo propone una spiegazione dei fatti urbani attraverso la loro funzione, e si fonda sulla corrispondenza tra la conformazione attuale di un edificio e lo scopo per cui è stato creato; secondo Rossi, questo genere di proposta risulta insufficiente al fine di una spiegazione rigorosa della costituzione di un fatto urbano. La funzione di un edificio, se considerata da un punto di vista diacronico, non rappresenta una costante, ma varia a seconda dei

¹¹ Ibidem.

¹² Ivi: 33.

¹³ Malinowski 1944. L'antropologo polacco fu uno dei primi a coniare il concetto di funzionalismo, e lo applicò esplicitamente a diverse tipologie di manufatti e prodotti dell'attività umana, tra cui le case.

¹⁴ Ratzel, 1914.

modi di vivere della società; un esempio di questo mutamento è rappresentato dall'Università Statale di Milano, nata come un ospedale e divenuta successivamente un luogo accademico. Un'analisi fondata esclusivamente sulle funzioni e non sul concetto di tipologia non può che risultare regressiva, poiché trascura alcune delle principali questioni che sorgono a partire dallo studio delle opere architettoniche, in particolare la dimensione memorativa dei fatti urbani.

Se il paragone tra la fisiologia e l'architettura assimila una forma a un organo, il mutamento della forma deve corrispondere a un'alterazione dell'organo stesso. Il funzionalismo rivela così un'equivocità irrisolta da un punto di vista teorico: secondo una prospettiva di questo genere, la forma viene depauperata dalle sue più complesse motivazioni, e riduce il tipo a "un mero schema distributivo"¹⁵; secondo una simile prospettiva, l'architettura non deterrebbe dunque alcun valore autonomo. La predominanza del concetto di funzione non può che espellere qualunque idea di intenzionalità espressiva dall'analisi delle architetture.

Nel caso dell'ipotesi funzionalista, la permanenza delle forme e degli edifici verrebbe espropriata di qualunque significato; la fondazione di senso dei fatti urbani dipenderebbe infatti solo dalla funzione che assumono in un determinato tempo, all'interno di una configurazione sociale particolare e contingente. Una prospettiva di questo genere non solo inficia ogni tentativo di spiegazione del concetto di valore che caratterizza le architetture e i singoli fatti urbani, ma mette in crisi l'idea stessa di valore storico, definita a partire dalla possibilità di trasmissione attraverso una determinata cultura.

L'individuazione della funzione che caratterizza i singoli fatti urbani rappresenta un compito primario ai fini di un'analisi sistematica, ma la struttura dei fatti urbani non può essere ridotta a un problema di organizzazione di funzioni interno al contesto della città. Il funzionalismo esclude necessariamente i principi di continuità e di individualità dallo studio delle opere architettoniche, e di conseguenza non prevede l'indagine di ulteriori livelli di senso correlati al valore dei fatti urbani individuali, come per esempio il rapporto tra la memoria collettiva e i monumenti.

Ogni architettura deve considerare la funzione dell'edificio, e tuttavia deve anche avere la capacità di raccogliere la memoria di un significato collettivo. Il riconoscimento di un monumento, d'altra parte, coincide con il riconoscimento di un significato, di un valore, e non di una semplice funzione.

Una casa di abitazione è tale perché possiede determinate proprietà, che ne rispecchiano il significato. Secondo Rogers, le tipologie sono soggette a mutamento, ma sopravvive l'idea dell'abitare, ovvero il carattere di una specifica architettura. Alcuni principi permangono e danno struttura allo spazio, mentre le tipologie e le forme cambiano nel tempo.

4. Il principio di continuità. Modernità e Tradizione

La ragione d'essere sottesa alla permanenza dei fatti urbani si fonda sul concetto di continuità, che corrisponde alla determinazione storica dei singoli edifici. L'idea di continuità presuppone inoltre la possibilità di individuare nel singolo fatto urbano un termine di confronto con le epoche passate e un punto di partenza per l'ipotesi di una costruzione futura. Le variazioni a cui sono soggette le piante delle città derivano da un insieme di fattori economici e sociali che possono essere compresi alla luce della connotazione storica dell'organismo urbano; non tutti gli elementi della città risultano però sottoposti a un regime di variazioni storicamente determinato: solo alcuni motivi permangono nel tempo, permettendo così di riscontrare una costanza formale "che assicura una relativa unità nella espressione urbana"¹⁶.

Una classe di permanenza riscontrabile nel tessuto urbano corrisponde all'insieme dei monumenti; affinché sia possibile andare oltre a un mero assunto tautologico, corrispondente alla relazione di identità proposizionale secondo cui un monumento è un monumento, risulta necessario stabilire

¹⁵ Rossi 1982: 35.

¹⁶ Rossi 1982: 41.

primariamente le condizioni di fondo, cioè i rapporti che sussistono tra i valori dei diversi fatti urbani all'interno di una città. Questi ultimi dati manifestano una natura tipologica e compositiva particolare.

Emerge di conseguenza l'importanza di una classificazione funzionale dei singoli edifici, poiché ogni destinazione rappresenta una relazione. Questo processo permette dunque di istituire un sistema di rapporti reciproci tra le varie componenti spaziali della città, e di individuare la struttura relazionale che caratterizza il fenomeno architettonico.

Nel secondo dopoguerra una certa idea di modernità, intesa come frattura tra un tempo presente e le vicende passate, è venuta a coincidere, nell'ambito della teoria dell'architettura, con una progressiva ripetizione di stilemi formali e con un'applicazione riduttiva delle tesi funzionaliste. In contrasto con le tesi predominanti a lui contemporanee, Rogers introdusse il concetto di *continuità* all'interno del dibattito novecentesco, in particolare milanese, per affermare la necessità di un rinnovamento dei linguaggi e degli stili dell'architettura contemporanea, oltre che di una maggiore aderenza alle culture e alle storie dei luoghi. La posizione assunta da Rogers si delinea dunque per opposizione, poiché definisce non solo il superamento delle posizioni storiciste e tradizionaliste, ormai legate agli stilemi formali del passato, ma anche la necessità di fornire un contenuto a un'idea di modernità la cui portata sembrava esaurirsi nel rifiuto delle teorie precedenti. Il carattere gnoseologico correlato all'idea di modernità, secondo Rogers, coincide con una rivalutazione critica del concetto di storia: il portato rivoluzionario della modernità deve essere interpretato come un mutamento, il cui senso può essere colto solo all'interno di un processo di carattere storico. Modernità e storia non rappresentano dunque due poli opposti, reciprocamente escludenti, ma due elementi in continuo dialogo.

All'idea di modernità delineata da Rogers è connaturata l'adesione a un sistema di saperi riconducibile a una cultura; l'elemento culturale rappresenta un valore, in ambito architettonico, quando determina la possibilità di una traduzione di un principio astratto in un complesso di forme adeguate a rappresentare l'espressione ideale di una civiltà. Se il concetto di modernità costituisce il prodotto di una serie di avvenimenti storico-culturali, e contiene il presupposto del suo stesso superamento, allora risulta possibile affermare che fra la storia di un contesto urbano e le variazioni operate nel tempo presente sussiste necessariamente un principio di continuità. La conoscenza storica diviene dunque un metodo di apprendimento del processo compositivo, e l'aspetto che Rogers evidenzia coincide con l'analisi architettonica degli elementi e delle relazioni che caratterizzano i fatti urbani da un punto di vista storico. La storia assume la forma di un "patrimonio disponibile"¹⁷, di un sistema di saperi che può essere plasmato e recuperato secondo la volontà espressiva dell'architetto¹⁸.

La struttura fisica e la dimensione di significato di un'opera rappresentano i due poli di una sintesi che manifesta, all'interno del prodotto ultimo, il fine di una dinamica fondativa della pratica architettonica, perennemente sospesa tra la componente di intenzionalità espressiva e la sfera delle possibilità materiali e delle necessità funzionali.

Il concetto di continuità indica la permanenza di alcuni caratteri generali dell'opera, che si innestano su specifiche contingenze spazio-temporali, dando origine a molteplici forme: la continuità non può essere ricondotta al piano delle forme, ma deve essere invece tematizzata a partire dall'insieme dei principi logici. Questi ultimi corrispondono infatti alle idee generali che animano i singoli fatti urbani, e sono riscontrabili attraverso un'analisi tipologica. L'elemento contingente non permane nel tempo, mentre le idee, il cui contenuto si mantiene invariato, non sono vincolate a un mutamento causato dal passaggio delle epoche storiche, e di conseguenza costituiscono un sistema di saperi che viene tramandato e perpetuato attraverso la memoria collettiva. L'elemento permanente così delineato corrisponde al concetto di tradizione, un valore che si esprime, in ambito architettonico, attraverso la molteplicità delle forme che caratterizza i fatti urbani. Il sapere che viene così tramandato

¹⁷ Rogers 1981: 33.

¹⁸ V. Enrico Terrone che discute i problemi posti dall'architettura rispetto all'ontologia dell'arte e al ruolo del progetto architettonico, in Terrone 2018: 230-235.

nel tempo corrisponde all'insieme delle idee generali, riconosciute dai cittadini nella loro traduzione tipologica.

L'eredità di una cultura si articola attraverso una tradizione, che a sua volta è connaturata alla memoria collettiva di un gruppo, e manifesta il suo carattere mediante un complesso di forme, intese come portatrici di un valore e di una possibilità di riconoscimento di una permanenza. Una volta condotta nell'ambito della necessità pratica della progettazione architettonica, la relazione vigente tra i concetti di tradizione e di modernità acquisisce una determinazione concreta: la modernità individua una nuova interpretazione della tradizione, e di conseguenza attua una selezione di quei contenuti, appartenenti alla storia di un gruppo, che mantengono un valore per i contemporanei. Le forme architettoniche rappresentano parimenti l'esito ultimo e la testimonianza originaria di una tradizione, oltre che il punto di accesso obbligato per un'analisi tipologica. Si viene così a delineare un sistema di relazioni dialogiche in cui l'identità collettiva di un gruppo risulta connessa alle forme evocative che quella collettività esprime; le opere architettoniche, in quanto prodotto tangibile della suddetta struttura, individuano sia un valore espressivo riconducibile all'immagine della società attuale, sia un valore storico derivante da una stratificazione di significati attinti dai processi di carattere trasformativo.

Considerando il caso dei fatti urbani, l'influenza maggiore che si perpetua attraverso le epoche storiche deriva dai monumenti, poiché rappresentano un valore e una qualità nel contesto delle cosiddette "presistenze ambientali"¹⁹; queste ultime coincidono con le condizioni specifiche del territorio, e indicano la conformazione spaziale dell'ambiente in cui deve operare l'architetto. Le permanenze corrispondono dunque a quegli edifici il cui valore estetico viene riconosciuto intersoggettivamente, e che trasmettono un contenuto funzionale ai fini della costruzione di un'identità culturale collettiva. L'intenzionalità progettuale che caratterizza i monumenti comunica parimenti un significato morale, legato alla selezione dei contenuti, e un carattere espressivo, relativo alla scelta delle forme²⁰. Ogni forma esprime la visione mediata dell'artista che l'ha prodotta, eppure l'elemento individuale risulta necessariamente connaturato a una dimensione collettiva dell'opera, poiché ciascuna forma rappresenta anche una sintesi delle forze che caratterizzano il tempo storico di origine.

Sussiste dunque un'equivalenza tra l'idea di tipo di un'architettura e il contenuto trasmesso da un'opera in relazione al concetto di forma: se la tipologia identifica un principio astratto e generale che anticipa e delinea la forma concreta, così il contenuto che l'architetto vuole esprimere plasma e suggerisce la forma definitiva dell'opera. Il tipo e il contenuto occupano la stessa posizione all'interno dei due enunciati, e designano l'intenzionalità espressiva del monumento da un punto di vista logico, determinando il momento analitico della progettazione architettonica. Il momento analitico precede la determinazione materiale del fatto urbano: l'espressione formale rappresenta l'esito di un processo originato dalla facoltà di immaginazione dell'artista, che realizza attraverso l'opera la sintesi tra il principio logico e le condizioni ambientali. Il medesimo processo coinvolge inoltre la facoltà di memoria, che funge da principio di riconoscimento di un elemento materiale all'interno di un gruppo.

Il concetto di città rimanda a una totalità di fatti urbani costituita da una molteplicità di parti, ciascuna delle quali è caratterizzata dalla presenza di *elementi primari*, corrispondenti a un insieme di "elementi determinati che hanno funzionato come nuclei di aggregazione"²¹. Gli elementi primari individuano una classe di fatti urbani che permangono nel tempo, e di conseguenza esercitano un'influenza di ampia portata sull'immagine che la città assume attraverso le varie epoche storiche.

Alcuni sono destinati ad assurgere, secondo un intervallo temporale variabile, al valore di monumenti: i monumenti costituiscono dei punti fissi della dinamica urbana, e posseggono un valore intrinseco riconducibile a una dimensione estetica e un valore derivante da una particolare situazione storica.

¹⁹ Rogers 1997.

²⁰ Ivi, p. 98.

²¹ Rossi 1982: 106.

Come sostiene Rogers, il monumento rappresenta l'obiettivo dell'indagine urbana, il concetto limite che individua l'assimilazione tra la dimensione etica ed estetica dell'architettura²²; la connotazione artistica del monumento si coniuga con una specifica funzione di ammonimento, ed evidenzia una particolare stratificazione di significati, che determina il ruolo fondamentale ricoperto dai monumenti all'interno della teoria dell'architettura. Uno degli aspetti più rilevanti della prospettiva nell'ambito dell'analisi dei monumenti consiste nell'inclusione, all'interno di questa categoria, di tutte le opere che manifestano una sintesi dei concetti di utilità e di bellezza²³. Il binomio teorizzato da Rogers si pone dunque come una condizione necessaria per la definizione teorica del termine monumento. La cupola di Brunelleschi, una casa di pescatori, i borghi di Firenze costituiscono molteplici esempi di creazioni umane degne di memoria, e dunque riconducibili all'idea di monumento. Opere di questa natura evidenziano, in virtù della loro connotazione artistica, la relazione che sussiste tra l'estetica dei fatti urbani, determinata dai concetti di carattere e di stile, e l'orizzonte di senso determinato dai processi storici.

Il carattere collettivo dei monumenti non corrisponde solo alla dimensione comunitaria entro cui l'eredità storica dell'opera assume un significato ma, secondo Rogers, individua anche il materiale che l'architetto plasma per veicolare un contenuto. La società, e i valori incarnati da essa, divengono il sostrato culturale su cui si fonda l'azione esercitata da un'intenzionalità espressiva. Il monumento esplicita così quella sfera di significati, altrimenti destinata a rimanere implicita, che anima l'immagine di una società in un determinato periodo storico. La finalità progettuale connaturata a un'opera artistica di carattere architettonico mira alla sintesi tra utilità e bellezza, e su questa concezione si fonda la possibilità di espressione, e dunque di memoria, di un monumento. Includendo questa relazione in una prospettiva di carattere temporale, il monumento si configura come l'oggetto limite tra l'intenzionalità dell'autore e la contingenza storica.

Il concetto di monumento, esteso a tutte le architetture le cui forme corrispondono a un significato, permette, da questa prospettiva, di definire con chiarezza il binomio identificato da Rogers: la particolarità che differenzia la creazione architettonica dalle altre forme di arte plastica è direttamente riconducibile alla nozione di utilità. I monumenti esprimono un "utile concreto", poiché adempiono a uno scopo preciso e posseggono un valore strutturale intrinseco; entrambi questi aspetti derivano da un'economia razionale che si stabilisce tra il tutto e le sue parti, corrispondenti rispettivamente al contesto urbano complessivo, la città, e ai fatti urbani individuali, tra cui i monumenti. Le relazioni funzionali che caratterizzano i rapporti tra i singoli edifici non si limitano a fondare la concezione di utilità relativa ai monumenti, ma influenzano anche le logiche interne a ciascun fatto urbano in merito al concetto di bellezza.

Il nucleo strutturale che costituisce il sistema di relazioni vigente tra la città e le sue parti corrisponde a un insieme di leggi e principi logici:

"L'interpretazione estetica dell'architettura si fonda dunque sempre sul presupposto delle leggi del sistema che le è proprio, così che le ragioni ultime della sua consistenza risultano da un complesso rapporto in cui giocano con dialettica evidenza, e in relazione con altri fattori, quelli che determinano il valore intrinseco e quello estrinseco della sua Utilità".²⁴

Qualità e utilità dell'edificio si compenetrano vicendevolmente nel fenomeno architettonico, e le parole di Rogers definiscono la necessità di questo rapporto. Nel caso rappresentato, per esempio, dalla basilica di San Pietro, la cupola rappresenta la copertura di una superficie spaziale di grandi dimensioni, e la sua connotazione estetica risulta inevitabilmente connaturata alla sua utilità.

Non sembra tuttavia sempre possibile affermare l'esistenza di un utile riconducibile a un monumento: la perdita di valore pratico da parte di un edificio antico presso la società contemporanea

²² Rogers 1997: 163.

²³ Ivi: 164.

²⁴ Ivi: 179.

costituisce un fenomeno comune, e tuttavia alcune di queste opere esercitano un'influenza di notevole impatto sull'individuo. Sussiste infatti una relazione tra l'economia dei rapporti strutturali di un edificio e il sentimento che suscita nel soggetto: anche se la funzione di un'architettura non trova più alcuna rappresentazione all'interno di un contesto sociale, un monumento non cessa per questa ragione di generare commozione sullo spettatore, e questa particolare sfumatura emozionale viene definita di natura architettonica²⁵. Tale situazione delinea l'emergenza di una persistenza, di un fatto urbano che mantiene un valore attraverso diverse epoche storiche; sebbene abbia perduto il suo carattere di oggetto d'uso, e di conseguenza la sua finalità pratica all'interno del contesto contemporaneo, un monumento continua a manifestare l'economia razionale dei suoi rapporti strutturali, che si identifica con il valore espresso in funzione dei rapporti istituiti con gli edifici circostanti. L'esito di questo processo definisce una concordanza tra l'origine causale del fatto urbano e la perfetta armonia di affetti generata nell'osservatore.

5. Il monumento memoriale

Un monumento definisce un'azione possibile che l'architettura esercita sulla memoria. È indicativa in questo senso la domanda posta da Adolf Loos²⁶ in merito alla natura primaria del fenomeno architettonico: la risposta fornita dall'architetto boemo individua il monumento e il sepolcro come le sole vere architetture possibili. Le modalità secondo cui un monumento memoriale partecipa alla trasmissione culturale di un contenuto memorativo include la presenza necessaria di un genitivo, di qualcosa o qualcuno a cui il monumento si riferisce. I meccanismi di memoria collettiva non possono infatti rappresentare delle mere condizioni formali, prive di contenuto, ma prevedono il ricordo di una persona, o di un'azione; un monumento memoriale può risultare muto, poiché talvolta l'osservatore non è partecipe della comunità presso cui un monumento assume un significato preciso, ma il contenuto storico rappresenta un elemento intrinseco di questa tipologia di opera architettonica.

Se nel caso della scultura è possibile realizzare una rappresentazione mimetica di una persona o un avvenimento particolare, sia di natura personale sia collettiva, la relazione che lega un fatto urbano a una memoria implica una differente specificità; è possibile, infatti, dedicare alla memoria di un individuo, o di un evento, un luogo stabilito, che verrà costruito "in memoria". Questa operazione agisce su una molteplicità di piani, e determina la stratificazione di significati che caratterizza un monumento: una qualità viene attribuita a uno spazio circoscritto, che di conseguenza modifica il ruolo e il senso precedentemente individuato dal luogo in cui si erge il monumento. Una delle principali problematiche di questo processo è rappresentata dal discrimine che si apre tra arte figurativa e arte astratta: quando il carattere intenzionale dell'opera è espresso mediante un principio di astrazione, l'oggetto della rappresentazione coincide con l'idea dell'evento stesso, o della persona protagonista. La modalità celebrativa della memoria inerente a un monumento si identifica con una dinamica evocativa fondata sull'astrazione di un'idea relativa a un soggetto, e si lega alla forma stessa dell'opera oltre che al suo significato. L'attivazione dei circuiti di memoria correlati al monumento memoriale prescinde dunque da un rapporto di natura mimetica e deriva invece dalla presenza di una serie di pratiche culturalmente determinate all'interno di un particolare contesto sociale.

L'architettura per definizione non può corrispondere a una forma d'arte figurativa, poiché nessun fatto urbano può essere progettato secondo un principio mimetico di un soggetto particolare; al fenomeno architettonico è però costitutivamente connessa una dimensione evocativa, e per questa ragione a tutte le opere architettoniche potrebbe essere associato il termine monumento. Sebbene non tutti i fatti urbani manifestino un valore, è possibile tuttavia considerarli monumenti in senso lato qualora il dominio di questa definizione venisse esteso a tutti gli edifici in grado di evocare adeguatamente un contenuto, e rendere possibile di conseguenza un principio di riconoscimento.

²⁵ Ivi: 180.

²⁶ Loos 1999 [1908].

All'astrattezza del soggetto corrisponde dunque per contrasto l'estrema concretezza dell'opera, la cui progettazione prevede il carattere di fissità e permanenza.

La configurazione delle forme e dei materiali usati non determina un legame con il soggetto da rievocare, ma mira piuttosto a generare un'emozione precisa nella mente dell'osservatore. Secondo la definizione di architettura fornita da Loos, una forma elementare suscita nello sguardo di un individuo un sentimento che rimanda istintivamente al suo valore²⁷; gli elementi formali di un'architettura evocano una reazione emotiva adeguata prescindendo da qualunque mediazione razionale. I monumenti veicolano dunque un complesso di memorie collettive fondate su un principio di intenzionalità espressiva e percepito inizialmente come una tonalità emotiva piuttosto che un sapere appreso razionalmente. Le forme architettoniche diventano il tramite di un processo evocativo, che a sua volta permette alle memorie di affiorare: quando, come afferma Loos, "ci facciamo seri", significa che il monumento ha attualizzato il soggetto e il sentimento progettualmente iscritti nell'intenzionalità espressiva che ha caratterizzato originariamente il singolo fatto urbano. Nel caso dei monumenti funebri, l'emozione che istintivamente pervade l'osservatore è la serietà, oltre che il rispetto, e entrambi derivano dall'idea di morte evocata dalla sepoltura.

L'operazione di astrazione di un'idea rispetto a un evento, per esempio la morte, risulta relativamente intuitiva; il medesimo processo appare molto più complesso quando il monumento è dedicato a una persona. L'obiettivo di rappresentare il carattere di un individuo attraverso una costruzione manifesta un'impossibilità iniziale del compito. Da questo punto di vista è possibile dunque delineare un'equivalenza simbolica tra il monumento alla persona e la rappresentazione dell'architettura stessa; il monumento alla persona diviene così metafora della progettazione architettonica, la sua riduzione ai minimi termini, poiché, in assenza di un aspetto specifico da poter rievocare, indica propriamente l'atto della sua costruzione, e di conseguenza l'intenzionalità riferita a uno specifico soggetto. Ogni monumento si configura dunque come l'indice dell'intervento umano sull'ambiente che contraddistingue il rapporto dell'uomo con la natura, da sempre mediato dalla necessità di costruire; per questa ragione, secondo Auguste Perret, i monumenti rimandano costantemente anche alla presenza stessa dell'uomo nel mondo, e quindi a una rappresentazione archetipica della persona in generale.

"Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. *Questa è architettura*"²⁸. Il tumulo a cui Loos si riferisce costituisce la forma più pura attraverso cui è possibile esprimere un singolo elemento architettonico, e di conseguenza comunica un messaggio e genera un sentimento di grande intensità nell'osservatore. Il sentimento è suscitato dal riconoscimento di una forma consona alla tomba, che presenta dunque le misure di un uomo sdraiato, ed evoca l'idea della sepoltura, poiché la cultura occidentale prevede la sepoltura dei morti. Il tumulo rappresenta dunque la forma primigenia, che verrà tuttavia superata all'interno del processo di sviluppo delle tecniche di costruzione architettonica; la separazione tra l'elemento originario e le forme attuali individua un passaggio fondamentale che caratterizza la storia dell'architettura, intesa come superamento progressivo delle forme di un'epoca. Il valore storico dei monumenti e il principio di permanenza rappresentano per contrasto l'esito di questo processo evolutivo: ciò che rimane risulta inevitabilmente possedere una qualità, e diviene così la testimonianza di un tempo passato, riconoscibile attraverso i circuiti di memoria collettiva.

L'immagine di una cultura restituita dall'insieme delle opere architettoniche articola quello che Susanne Langer definisce un "ethnic domain"²⁹: il concetto di dominio si riferisce alla sfera di influenza di una funzione, in questo caso relativamente alla funzione degli edifici, mentre l'espressione composita individua quelle strutture che determinano le pratiche individuali e collettive di un gruppo sociale all'interno di uno spazio. Un ethnic domain costituisce dunque l'oggetto della

²⁷ Loos 1999 [1908].

²⁸ Loos 1999 [1908]: 255.

²⁹ Langer 1953: 59.

rappresentazione di un'opera architettonica³⁰. L'architettura diviene veicolo della memoria collettiva nella misura in cui è in grado di rappresentare un ethnic domain che possa essere compreso, e di conseguenza riconosciuto, intersoggettivamente; questa capacità risulta strettamente correlata all'esperienza vissuta dall'architetto e, di conseguenza, alla cultura del suo gruppo sociale di appartenenza. Un determinato contenuto culturale rappresentato da un'opera architettonica viene propagato attraverso un processo di comunicazione reso possibile dall'architettura stessa: in questo senso è possibile affermare che un edificio diventa veicolo di una memoria collettiva, poiché permette la preservazione e la trasmissione³¹ di quel particolare contenuto conoscitivo.

Descrivere la complessità di un monumento significa riconoscere la qualità di un'architettura, e coinvolge parimenti la sua forma e la sua struttura più profonda. L'insieme dei fatti urbani che esprimono una qualità definisce il concetto di "anima della città", corrispondente all'idea che una città assume nell'immaginario collettivo. La rappresentazione simbolica della città supera di conseguenza la descrizione morfologica urbana, e individua piuttosto un complesso di nessi strutturali che esprimono un valore. È indicativo che, per esprimere la propria concezione del significato di "anima della città", Rossi si riferisca esplicitamente alle tesi esposte da Halbwachs in *La memoria collettiva*:

“Quando un gruppo è inserito in una parte dello spazio, la trasforma a sua immagine, ma al tempo stesso si piega e s'adatta a dei fatti materiali che gli resistono. Esso si richiude nell'ambito che ha costruito. L'immagine dell'ambiente esterno, e dei rapporti che ha stabilmente con esso, acquista un ruolo essenziale nell'idea che il gruppo si forma di sé”.³²

L'ambiente e il gruppo sociale che lo abita sono soggetti a una reciproca influenza, ma questo aspetto evidenzia la dimensione culturale di un ambiente trasformato in contesto urbano; l'anima della città viene così a coincidere con la storia della città stessa, e la sua immagine ne determina un principio di riconoscimento intersoggettivo, che corrisponde all'azione della memoria³³.

L'elaborazione condotta da Rossi, portando le tesi di Halbwachs alle loro estreme conseguenze, definisce la città come “la memoria collettiva dei popoli”³⁴. Se i ricordi individuali stipulano un nesso causale tra gli eventi del passato e la loro locazione spaziale, la città individua invece il *locus* della memoria collettiva, e l'architettura diviene così assimilabile all'immagine stessa che il tempo ha impresso nell'immaginario e nella memoria di un gruppo sociale. Da questo punto di vista risulta dunque possibile spiegare razionalmente la capacità dell'estetica della città di veicolare una serie di contenuti attraverso un vincolo di natura emozionale. Il concetto di memoria collettiva definisce dunque un elemento connaturato alla trasformazione dello spazio determinata dall'azione di una collettività, e riflette il condizionamento operato sulle preesistenze ambientali e materiali del luogo.

6. Conclusione

L'obiettivo di questo articolo è dunque l'analisi del rapporto tra architettura e memoria collettiva a partire dalle tesi proposte da due celebri architetti milanesi. La loro produzione teorica offre un punto di vista privilegiato rispetto alla funzione della memoria in relazione alla definizione di uno spazio urbano: la memoria, da questo punto di vista, diventa allora la condizione di riconoscimento del significato di un monumento, e determina un rapporto di carattere emozionale che l'osservatore stabilisce con l'opera architettonica all'interno di una tradizione culturale. La domanda di senso posta da Loos tematizza il problema del riconoscimento di un'architettura, nel processo che conduce

³⁰ Hopkins 2023: 157.

³¹ Hopkins 2023: 168.

³² Halbwachs 1987 [1950], cit. in Rossi 1982: 177.

³³ Rossi 1982: 177.

³⁴ Ibidem.

dall'adeguatezza delle forme al significato che vuole esprimere. I caratteri di un edificio risultano correlati alla cultura e alla storia di una collettività, e solo in quanto tali possono essere riconosciuti: il significato di un'architettura emerge all'interno del contesto in cui si colloca e che contribuisce a definire. Per questa ragione, come sostiene Rossi, la città rappresenta il *locus* della memoria collettiva. Di conseguenza, è possibile affermare che l'architettura costituisce il veicolo programmatico di una corrente di pensiero che si è imposta culturalmente all'interno di un contesto pubblico.

Un'analisi di questo genere comporta inoltre una serie di possibili implicazioni di natura politica: le opere architettoniche rappresentano infatti una forma di intenzionalità espressiva, e identificano un processo che coinvolge parimenti la figura dell'architetto, che diventa interprete di una storia e di una cultura, e le istituzioni deputate a intervenire su quell'insieme di pratiche, connaturate ai fatti urbani che ne determinano il valore d'uso.

Ogni forma esprime la visione mediata dell'artista che l'ha prodotta: al suo interno, l'elemento individuale e la natura collettiva dell'opera coesistono necessariamente, poiché ciascuna forma rappresenta anche una sintesi delle forze che caratterizzano il tempo storico di origine. I monumenti, dunque, evocano e veicolano contemporaneamente un insieme di memorie collettive, e l'attività politica esercitata sui singoli fatti urbani assume la forma di una selezione che influenza direttamente i contenuti memorativi alla base di una tradizione culturale.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A. 2002, *Ricordare*, Bologna: Il Mulino.
- Assmann A. 2008, "Transformations between History and Memory", *Spring*, 75 (1).
- Assmann J., Czaplicka J. 1995, "Memory and cultural identity", *New German Critique*, 65.
- Boullée E.L. 1981 [1797], *Architettura. Saggio sull'arte*, Venezia: Marsilio.
- Candidi T.C. L. 2019, *Spazi di memoria nella Berlino post-socialista*, Milano: Mimesis.
- Carroll N. 2015, "Architecture and Ethics: Autonomy, Architecture, Art", *Architecture Philosophy*, 1 (2): 139–156.
- Chiodo S. 2011, *Estetica dell'architettura*, Roma: Carocci.
- Fisher S. 2023, "Architecture", in James Harold (ed.) 2023, *The Oxford handbook of ethics and arts*, New York: Oxford University Press: 456-471
- Goodman N. 1985, "How Buildings Mean", *Critical Inquiry*, 11: 642–653
- Halbwachs M. 1997 [1925], *I Quadri sociali della memoria*, Napoli: Ipermedium.
- Halbwachs M. 1987 [1950], *La memoria collettiva*, Milano: Unicopli.
- Hopkins R. 2023, "Architecture and cultural memory", in Bulow W., Frowe H., Matravers D. and Thomas J.L. (ed.) 2023, *Heritage and war: Ethical Issues*, Oxford: Oxford University Press: 153-173.
- Langer S. 1953, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London: Charles Scribner's Sons.
- Loos A. 1999 [1908], *Parole nel vuoto*, Milano: Adelphi.
- Malinowski B. 1944, *A scientific theory of culture and other essays*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Margalit A. 2007, *L'etica della memoria*, Bologna: Il Mulino.
- Michaelian K. 2016, *Mental time travel. Episodic memory and our knowledge of the personal past*, Cambridge: MIT Press.
- Michaelian K., Muñoz S.A. 2017, "Collaborative memory knowledge: a distributed reliabilist perspective", in Meade M.L., Harris C.B., Van Bergen P., Sutton J. and Barnier A.J. (ed.) 2017, *Collaborative remembering: theories, research, applications*, Oxford: Oxford University: 231-247.
- Michaelian K., Sutton J. 2017, "Collective memory", in M. Jankovic M. and Ludwig K. (ed.) 2017, *Routledge Handbook of Collective Intentionality*, London: Routledge: 140-151.

- Michaelian K., Sutton J. 2017, "Collective mental time travel: remembering the past and imagining the future together", *Springer*, 196 (12): 4933-4960.
- Paci E. 2007, "Architettura e filosofia", *Aut Aut*, 333: 7-56.
- Patetta L. 1991, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Milano: Clup.
- Pinotti A. 2023, *Nonummento. Un paradosso della memoria*, Milano: Johan & Levi.
- Quatremère de Quincy A.C. 1985 [1832], *Dizionario storico di architettura. Le voci teoriche*, Venezia: Marsilio.
- Ratzel F. 1914, *Geografia dell'uomo (Antropogeografia). Principi dell'applicazione della scienza geografica alla storia*, Milano-Torino-Roma: Fratelli Bocca.
- Ricoeur P. 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano: Raffaello Cortina.
- Riegl A. 2017, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Milano: Abscondita.
- Rogers E.N. 1997, *Esperienza dell'architettura*, Milano: Skira.
- Rogers E.N. 1981, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Napoli: Guida.
- Rogers E.N. 1999, *Il senso della storia*, Milano: Unicopli.
- Ross M., Wang Q. 2010, "Why we remember and what we remember: culture and autobiographical memory", *Perspectives on psychological science*, 5 (4): 401-409.
- Rossi A. 1981, *Introduzione a Boullè*, in E.L. Boullée 1981 [1797], *Architettura. Saggio sull'arte*, Venezia: Marsilio.
- Rossi A. 1982, *L'Architettura della città*, Milano: Clup.
- Scruton R. 1979, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton: Princeton University Press.
- Sutton J. 2024, "Situated affects and place memory", *Topoi*, 43: 593-606.
- Terrone E. 2018, "Alessandro Armando e Giovanni Durbiano, *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*", *Rivista di estetica*, 67: 230-235.
- Terrone E. 2024, "Are Works of Art Affective Artifacts? If Not, What Sort of Artifacts Are They?", *Topoi*, 43: 737-746.
- Wertsch J.V. 2009, "Collective memory", in P. Boyer, J. V. Wertsch (ed.) 2009, *Memory in mind and culture*, Cambridge: Cambridge University Press.