

ALDO ROSSI – ARCHITEKT I TEORETYK DYLEMATY ARCHITEKTURY PO MODERNIZMIE¹

JUSTYNA WOJTAS SWOSZOWSKA

STRESZCZENIE

Włoski architekt Aldo Rossi (1931-1997) jest nie tylko autorem charakterystycznych budynków, szkiców architektonicznych i projektów z zakresu wzornictwa, ale przede wszystkim twórcą autorskiej teorii architektury neoracjonalnej, mistrzowsko wyłożonej w licznych esejach i rozprawach naukowych. Jego manifest twórczy *L'Architettura della città*, opublikowany w 1966 roku, stanowiący zbiór podstawowych zasad kształtujących tę teorię, wielki architekt Peter Eisenman przyrównał do teoretycznych traktatów okresu renesansu. Jako dopełnienie tego dzieła w roku 1981 Aldo Rossi napisał poetycką, naukową autobiografię - słynną *A Scientific Autobiography*, w której już bardzo osobiście pisze na temat architektury, nie unikając kontekstu własnych przeżyć. Dopiero poznanie obydwu publikacji pozwala docenić poetycki wymiar jego surowej architektury. Twórczość projektowa Aldo Rossiego była następstwem jego neoracjonal-

nej teorii architektury. Do uznanych projektów „manifestów” jego teorii projektowania są blok mieszkalny na osiedlu Gallarate 2 na Monte Amiata w Medolanie oraz częściowo zrealizowany cmentarz w Modenie. W obydwu przykładach Aldo Rossi zastosował autorską metodę typologii i analogii. Minęło pół wieku od początków twórczości Aldo Rossiego, mimo to jego teoria projektowania, nie tracąc nic z aktualności spostrzeżeń, z upływem lat zyskała na znaczeniu, a jego łatwe do rozpoznania obiekty architektury oraz inne realizacje, szczególnie te z początkowego okresu twórczości, nadal budzą emocje i zainteresowanie.

Słowa kluczowe: Aldo Rossi, architektura XX w. teoria architektury, neoracjonalizm, typologia, analogia

ALDO ROSSI – ARCHITECT AND THEORIST THE DILEMMAS OF ARCHITECTURE AFTER MODERNISM

ABSTRACT

The Italian architect Aldo Rossi (1931-1997) is not only the author of characteristic buildings, architectural sketches and design projects; he is, first and foremost, the author of the theory of the Neo-Rational architectural style, presented in a masterly fashion in numerous essays and scientific treatises. His creative manifesto *L'Architettura della città*, published in 1966, constituting a collection of basic principles shaping the theory, the prominent architect Peter Eisenman compared to the theoretical treatises of the Renaissance. As a supplement to this work, in 1981 Rossi wrote his famous poetic *A Scientific Autobiography*, in which he writes very personally on the subject of architecture, without avoiding the context of his own experience. It is only by reading both works that we can appreciate the poetic dimension of his severe architectural style.

Aldo Rossi's designs were the consequence of his Neo-Rational theory of architecture. Among the most recognized of his projects “manifestoes” of his design theory are a block of flats on the Gallarate 2 estate on Monte Amiata in Milan and the partly finished cemetery in Modena. In both cases, Rossi used his own method of typology and analogy. Half a century has past since Aldo Rossi began his work, but his design theory, without losing any of its currency, has gained in importance, while his easily recognizable architecture and other projects, especially those from the early years of his career, continue to awaken emotions and interest.

Keywords: Aldo Rossi, 20th century architecture, architectural theory, Neo-Rationalism, typology, analogy

¹ W artykule wykorzystano nieopublikowane materiały do pracy doktorskiej pt. *Neoracjonalizm Aldo Rossiego – główne założenia teoretyczne i ich wpływ na twórczość architektoniczną* (1998,

promotor prof. zw. dr hab. inż. arch. Andrzej Niezabitowski) oraz autorskie notatki do wykładów z architektury współczesnej na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej.

Z perspektywy XXI w. charakterystyczna twórczość Aldo Rossiego (1931-1997)², włoskiego architekta, teoretyka, artysty, designera wydawać się może anachroniczna. Uważany dzisiaj za przedstawiciela postmodernizmu, sam określał się premodernistą³. W projektowaniu sięgał do historycznych kanonów bez „przymrużania oka”, jak wzorem Roberta Venturiego czyniło to wielu postmodernistów. Inspiracje czerpał z otaczającego go świata, uznając obserwację za najlepszą szkołę architektury. Stosował podstawowe, platońskie bryły geometryczne, z których niby z klocków tworzył architekturę monumentalną o lapidarnej formie lub wręcz bajkową (il.1, 2). Karen Stein⁴, amerykańska krytyk architektury, dostrzega podobieństwo między twórczością Aldo Rossiego a wyglądem Pinokia, fikcyjnego bohatera Carla Colodiego: „cyldryczny korpus, ręce, nogi, sferyczna głowa i stożkowy nos jest antropomorfizacją architektury Rossiego”⁵. Architekt sam utożsamiał się z tą „prostą, a zarazem neurotyczną postacią, umiejscowioną między dwoma światami”⁶. Dorobek Rossiego to nie tylko łatwo rozpoznawalne formy budynków, szkice i projekty z zakresu wzornictwa, ale przede wszystkim autorska teoria architektury neoracjonalnej, mistrzowsko wyłożona w licznych esejach i rozprawach naukowych. Rzetelnej oceny wartości dorobku Aldo Rossiego na tle przemian w architekturze drugiej połowy XX w. można zatem dokonać pod warunkiem analizy całokształtu jego twórczości.

Śródziemnomorska geneza historycznych tendencji w architekturze

Kariera architektoniczna Aldo Rossiego zaczęła się w latach 60. XX w., kiedy gwałtowny wzrost gospodarczy krajów wysoko rozwiniętych uwidocznił nieskuteczność doktryn dojrzałego modernizmu. W filozofii, polityce, kulturze, sztuce zaczął się nazywany postmodernizmem okres „ponowoczesności”, łamania modernistycznych doktryn. W architekturze zakwestionowany został paradygmat ruchu nowoczesnego, zaczęła się „rewolucja przeciw rewolucji”⁷. Prawdziwym przewrotem był powrót do form historycznych. Postmodernistyczna architektura, już od połowy lat 60. XX, zanegowała rygorystyczne reguły moderny sięgając do historii, tradycji regionalnej, bywała zabawna i populistyczna⁸. Do jej pionierów należą niewątpliwie Robert Venturi i Aldo Rossi, których twórczość różni się tak bardzo, jak różni się amerykański hollywoodzki postmodernizm od bardziej powściągliwego postmodernizmu europejskiego.

Do klasyki literatury dotyczącej teorii i filozofii współczesnej architektury należy słynna praca Roberta Venturiego *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966)⁹. Venturi zachęcał w niej do studiowania stylów historycznych, uznania wielowartościowości, złożoności i niejednorodności w architekturze, zanegował miesowską powściągliwość,

² Aldo Rossi urodził się w Mediolanie 3 maja 1931 roku, w głęboko wierzącej katolickiej rodzinie. Podczas wojny wraz z rodziną przeniósł się nad jezioro Como, gdzie uczęszczał do szkoły podstawowej. Szkołę średnią ukończył w katolickiej szkole archidiecezjalnej „A. Volta” w Lecco. Wielu krytyków twierdzi, że katolickie wychowanie zdeterminowało powściągliwą formę jego architektury, co sam architekt często potwierdzał.

³ A. Rossi, P. Portoghesi, *Interview by Antonio de Bonis*, w „Architectural Design”, 1982, nr 52, s. 14. Kilkanaście lat temu kwestia „szufladkowania” architektury Aldo Rossiego była szeroko dyskutowana. Wśród wielu krytyków panowała opinia, że neoracjonalizm i postmodernizm to kierunki zdecydowanie odmienne, wręcz przeciwstawne; por.: W. Kosiński, *Posłowie*, w: Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989, s.188.

⁴ Współautorka monografii Aldo Rossiego: M. Adjmi ed., *Aldo Rossi. The Complete Buildings and Projects 1981 - 1991*, Thames & Hudson, London 1992 (pierwsze wyd. Princeton Architectural Press, 1991). Na wstępie książki Rossi dziękuje Karen Stein za wspianą promocję jego architektury w Ameryce.

⁵ K. Stein, *Il Celeste Della Madonna*, w: M. Adjmi ed., op. cit., s. 269.

⁶ M. Adjmi ed., op. cit., s.161.

⁷ A. L. Huxtable, *The Troubled State of Modern Architecture*, New York Review of Books, 1980, nr 1, s. 22-29.

⁸ Architektura postmodernistyczna osiągnęła szczyt w 1980 roku, kiedy na biennale w Wenecji pokazano ją na odrębnej wystawie „Obecność przeszłości”, której kuratorami byli Paolo Portoghesi i Robert AM Stern. Jej mottem było: „Znow można uczyć się od tradycji i łączyć swą pracę z cennymi i pięknymi dziełami przeszłości”: B. Gadomska, A. Gliński, *Obecność przeszłości*, w „Architektura”, 1982, nr 2(408), s. 25. Biennale w Wenecji stało się okazją do polemik na temat określenia tendencji powrotu w architekturze do historii. Tytuł wystawy był przedmiotem wielu dyskusji. Wahał się między: „The Architecture of Post – Modern”, „Dopo l’architettura moderna”, „Postmodern Architecture”, „Postmodern”, „La Mostra sul Postmodernismo”, „POSTMODERNISM”. Ostatecznie wybrano nazwę „Presence of the Past”. We Francji w 1981 roku wystawę pokazano pod tytułem „The Presence of History: After Modernity”: L. C. Szacka, *Historicism versus Communication. The Big Debate at the 1980 Biennale*, w „Architectural Design”, September 2011, s. 98-105.

⁹ Vincent Scully, znany amerykański historyk sztuki i nauczyciel historii architektury, w przedmowie do pierwszego wydania (1966) nazwał ją „najbardziej znaczącą książką na temat tworzenia architektury od czasu *Vers Une Architecture* Le Corbusiera: R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 2 ed, 1977, s. 6.



1. Aldo Rossi, G. Braghieri, Centrum miejskie w Perugii, 1982. Źródło: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, s. 41

1. Aldo Rossi, G. Braghieri, Urban centre in Perugia, 1982. Source: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, The Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, p. 41



2. Aldo Rossi, M. Adjmi, kram zbudowany z okazji 100-lecia miasta Hiroszima na Expo 1989. Źródło: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, s. 160

2. Aldo Rossi, M. Adjmi, stall built on the occasion of the 100th anniversary of Hiroshima for Expo 1989. Source: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, p. 160

mocno stwierdzając „more is not less”¹⁰. W efektywnej twórczości korzystał z historycznych motywów, ironicznie bawił się nimi wprowadzając w nowy kontekst. Równocześnie w Europie prekursorami poszukiwań nowych paradygmatów architektury byli architekci włoscy, co dobitnie podkreślał znakomity architekt i teoretyk Paolo Portoghesi¹¹.

We Włoszech, zarówno w okresie międzywojennym, jak i powojennym, istniały specyficzne warunki, sprzyjające architekturze łączącej historię z nowoczesnością. W latach dwudziestych XX wieku, kiedy funkcjonalna architektura przyjęła całkowicie abstrakcyjną formę, we Włoszech panował już faszyzm. Była to jedna z przyczyn, dla których funkcjonalizm nie zdominował kojarzonej z Giuseppe Terragnim awangardy włoskiej, nazwanej w odróżnieniu od abstrakcyjnego racjonalizmu architektury międzynarodowej „włoskim racjonalizmem”¹².

W powojennej odbudowie Włoch kontynuowane były tradycje sprzed wojny¹³. Paolo Portoghesi uznaje za zupełnie naturalne, że w kraju w przeważającej części rolniczym, jakim były Włochy w pierwszych latach po wojnie, starzy mistrzowie utrzymywali dialog z historią¹⁴. Gwałtowny rozwój gospodarki

włoskiej w drugiej połowie lat 50. XX w. wspomagany planem Marshalla przyspieszył uprzemysłowienie, szczególnie północnej części kraju. Nastąpiła migracja ze wsi południa do miast na północy, co wzmogło proces urbanizacji, rozwój centrów miast i dużych osiedli, realizowany stosownie do zasad architektury funkcjonalnej. Wynikające z tego problemy stały się przedmiotem dyskusji na temat relacji między architekturą awangardową, funkcjonalną a tradycją.

O lat 50. XX w. rozwijane były we Włoszech teoretyczne podstawy architektury opartej na tradycyjnych wartościach. Działo się to za przyczyną licznych publikacji poruszających znaczenie kontekstu w projektowaniu urbanistycznym i architektonicznym oraz teoretycznych badań prowadzonych w tym kierunku. W 1953 roku Ernesto Nathan Rogers¹⁵, architekt, członek grupy BBPR¹⁶, krytyk architektury i publicysta, reaktywował przedwojenne czasopismo „Casabella”, pod nową nazwą „Casabella Continuità”¹⁷. Sześć lat później, w roku 1959, Giuseppe Samonà, jeden z najważniejszych włoskich architektów, urbanistów i teoretyków XX w., opublikował pionierską książkę o planowaniu i przyszłości miasta *L'urbanistica e l'avvenire della città*¹⁸, a w Istituto

¹⁰ R. Venturi, op. cit., s.16.

¹¹ P. Portoghesi, *After modern architecture*, New York, Rizoli 1982.

¹² Postępowi architekci z Gruppo 7 w swoim manifestie twórczym „Note” opublikowanym w 1926 r. w „Ressegna Italiana” głosili: „Nasza teraźniejszość i przeszłość nie wykluczają się wzajemnie. Nie chcemy ignorować naszego historycznego dziedzictwa. Jest ono tradycją, która przekształca się przybierając nowe aspekty. (...) My nie zamierzamy zerwać z tradycją. Nowa architektura, prawdziwa architektura, musi być rezultatem ścisłego związku logiki i racjonalności”: T. Kirk, *Italian Rationalism: Gruppo 7 & Giuseppe Terragni, MIAR & Adalberto Libera*, w *The Architecture of Modern Italy*, vol.2, Princeton Architectural Press, New York 2005, s. 74.

¹³ Tuż po zakończeniu wojny jednym z najważniejszych zadań była budowa osiedli mieszkaniowych. W 1947 roku na VIII Triennale w Mediolanie powstała koncepcja budowy prefabrykowanego osiedla QT8, którego naczelnym projektantem został Piero Bottoni, przedwojenny włoski racjonalista, członek Gruppo 7, wspólnie z G. Terragnim delegat włoskiej sekcji CIAM w 1929 r. Osiedle zbudowano na wzgórzu Monte Stella usypałym z gruzów domów zburzonych podczas wojny.

¹⁴ M. Sabatini, *Pride In Modesty. Modernist Architecture and the Vernacular Tradition In Italy*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 2010, s. 168. Przykładem takiego dialogu może być wernakularna zabudowa osiedla „Villaggio” La Martella we wsi Matera (1951), prowadzona pod kierunkiem Ludovico Quaroniego.

¹⁵ Ernesto Nathan Rogers kontynuował w swojej działalności idee przedwojennych racjonalistów włoskich i tym samym zaszczytnie w młodym pokoleniu architektów we Włoszech szacunek do dziedzictwa kulturowego kraju. Jest kuzynem znanego angielskiego architekta późnego modernizmu i high-techu Richarda Rogersa.

¹⁶ Twórcami tej grupy byli młodzi architekci, między innymi: Franco Albini, Roberto Gabetti, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Aimaro Oreglia D'Isola, Giuseppe Raineri, do których później dołączyli Ignazio Gardella i BBPR. BBPR utworzyli w 1932 r. Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers. W okresie międzywojennym sprzyjali założeniom włoskiego racjonalizmu. Po wojnie, mimo śmierci Banfiego w obozie koncentracyjnym, kontynuowali działalność architektoniczną pod tą samą nazwą. Interesującym przykładem ścierania się różnych tendencji we włoskiej architekturze jest budynek Torre Velasca (1954-58) w Mediolanie, zaprojektowany przez BBPR jako polemika z nowoczesnym biurowcem firmy Pirelli projektu Gio Pontiego (1950). Ten budynek nawiązujący formą i detałem do średniowiecznego Palazzo Vecchio przy Piazza della Signoria we Florencji, uważany jest za jeden z pierwszych przykładów cytowania historycznej formy po okresie dojrzałego modernizmu, a krytykowany za eklektyzm i regionalizm. Reyner Bahnam oskarżał włoskich architektów o „infantile regression”: M. Sabatini, op. cit., s. 167.

¹⁷ Czasopismo architektoniczne założone w Mediolanie w 1928 roku, utożsamiane z włoskim racjonalizmem. Rozwiązane w 1943 roku dekretem ówczesnego Ministerstwa Kultury.

¹⁸ G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire delle città negli stati europei*, Laterza, Bari 1959.

Universitario di Architettura w Wenecji¹⁹ zaczęto badania dotyczące zagadnień typologicznych.

Od połowy lat 60. XX wieku włoska architektura rozwijała się dwutorowo, w nurcie awangardowym - np. Superstudio i Archizoom Associati, oraz zachowawczym - La Tendenza²⁰. Ruch La Tendenza jednoczył architektów włoskich piszących w „Casabella” oraz studentów E. Nathana Rogersa, którego imię stało się niejako znakiem tego ruchu²¹.

W drugiej połowie lat 60. XX w. ukazały się we Włoszech trzy publikacje, rozszerzające postulaty La Tendenzy: *L'Architettura della città* (1966) Aldo Rossiego, *Il territorio dell'architettura* (1966) Vittorio Gregotti'ego i *La costruzione logica dell'architettura* (1967) Giorgio Grassiego. Na XV Triennale w Mediolanie w roku 1973 Aldo Rossi został dyrektorem Sezione Internazionale di Architettura i współautorem wystawy „Architettura-città”²², która wraz z komentarzem ukazała się w publikacjach pod tytułem *Architettura Razionale*²³. Wystawa i katalog przyniosły międzynarodowe uznanie włoskiej teorii projektowania, która w odróżnieniu od włoskiego racjonalizmu oraz racjonalizmu doby oświecenia, nazwana została neoracjonalizmem. Teorię tę zaakceptowali młodzi europejscy architekci, między innymi bracia Robert i Leon Krier, Mario Botta, Giorgio Grassi, O. Mathias Ungers. Tym samym zawiązał się pierwszy zdecydowanie antymodernistyczny ruch II połowy XX w. wywodzący się

z Europy²⁴, który stał się alternatywą dla ironicznego postmodernizmu inspirowanego twórczością Venturiego. Spośród licznych, rozproszonych kierunków działających w latach 70. XX w. ruch ten wywarł bezpośredni wpływ na światową, w tym także polską awangardę²⁵. Teorię architektury neoracjonalnej w pracach publicystycznych, działalności dydaktycznej i projektowej popularyzował Aldo Rossi, dlatego właśnie jego powszechnie uznano za twórcę neoracjonalizmu w architekturze XX wieku.

Wczesna działalność Aldo Rossiego

Aldo Rossi zajmował się zagadnieniami związanymi z teorią urbanistyki i architektury w latach 50. XX w., a zatem jeszcze w okresie studiów na Wydziale Architektury Politechniki w Mediolanie²⁶. W pierwszych latach nauki interesował się raczej neoklasycyzmem. Pod wpływem charyzmatycznych nauczycieli akademickich Ernesto Nathana Rogersa i Giuseppe Samony zwracał uwagę na problematykę włoskiego planowania urbanistycznego, budownictwa mieszkaniowego i rozwoju miasta. Wspominając po latach okres studiów zauważa, że kryzys ruchu nowoczesnego wywołał prawdziwy zamęt w dziedzinie projektowania i nauczania architektonicznego. Awangardowy funkcjonalizm opierał bowiem teorię projektowania na kilku ustalonych pojęciach, jak: „metoda” i „funkcja”. Gdy nastąpiło

¹⁹ Instytut założony w 1926 roku (od 2001 Università Iuav di Venezia). Giuseppe Samonà działał w tym instytucie od 1936 roku, a po wojnie do 1971 roku był jego dyrektorem (zastąpił go Carlo Scarpa, a w latach 1974 – 79 Carlo Aymonino). Samonà starał się w nauczaniu i pracach badawczych instytutu jednoczyć projektowanie architektoniczne i urbanistyczne. W Istituto Universitario di Architettura w Wenecji, uznawanym za drugą pod względem znaczenia szkołę we Włoszech, działało wówczas wielu znanych włoskich architektów i teoretyków architektury, między innymi: od 1949 Franco Albini, Ignazio Gardella, Bruno Zevi (uczył historii architektury i historii sztuki), od 1950 Saverio Muratori, od 1954 Ludovico Belgioioso, Carlo Scarpa, Giancarlo De Carlo. W latach 1963–68 przybyli do instytutu między innymi Carlo Aymonino, Leonardo Benevolo, Manfredo Tafuri.

²⁰ Często La Tendenza bywa utożsamiana z neoracjonalizmem: K. Frampton, *Modern Architecture, a Critical History*, Thames and Hudson Ltd, wyd. 3, 1992. Aldo Rossi określa La Tendenzę jako „prąd, który w latach 1960-70 wystąpił przeciw architekturze nowoczesnej”. Por. K. Broner, *Metafyzysen rationalismiu arkkitehturista*, „Arkkitehti”, 1984, nr 5, s. 24–25.

²¹ La Tendenzę porównywano do neorealizmu w filmie (Antonioni, Visconti, Pasolini), nowej sztuki tworzonej w oparciu o historię kraju.

²² Wspólnie z Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi i Massimo Scolari.

²³ A. Rossi, *Architettura Razionale*, w: *XV Triennale di Milano, Sezione Internazionale de Architettura*, Franco Angeli, Milan

1973, (wersja angielska *Rational Architecture* w: P. Keogh, S. O'Donnell, S. O'Toole, *Aldo Rossi*, Gandon Editions, Dublin 1983, s. 54-57. Współautorami katalogu wystawy byli: E. Bonfanti, R. Bonicalzi, G. Braghieri, F. Raggi, A. Rossi, M. Scolari, D. Vitale. Na wystawie, obok rodzimej, zaprezentowano twórczość architektów sympatyków neoracjonalizmu spoza Włoch - braci Leona i Roberta Krierów z Luksemburga i grupy New York Five. Uzupełnieniem była prezentacja awangardy europejskiej z lat 30. Z okazji wystawy Rossi wspólnie z Gianni Braghieri i Franco Raggi wyreżyserował film, nazwany jak esej Adolfa Loosa „Ornamento e Delitto”. Był to kolaż fragmentów architektury z fragmentami filmów Felliniego i Viscontiego, próba przedstawienia architektury w kontekście ludzkiej egzystencji.

²⁴ Młodych neoracjonalistów nazywano też „szczurami” od angielskiego „rat”.

²⁵ W polskiej architekturze wpływ A. Rossiego był widoczny szczególnie wyraźnie w latach 90. XX w.

²⁶ Aldo Rossi rozpoczął studia w 1949 roku. W 1955 kontynuował je w Pradze i podróżował po Związku Radzieckim, który wywarł nim wielkie wrażenie, co później niejednokrotnie stwierdzał. W tym samym roku podjął współpracę z „Casabella Continuità”. W 1956 roku zaczął pracę w biurze projektowym Ignazio Gardella i Marco Zanuso. W 1959 roku obronił pracę dyplomową i skończył studia, rozpoczął też współpracę z kolejnym czasopiśmie „Il Contemporaneo” w Mediolanie.

załamaniem ruchu nowoczesnego, zabrakło też „przepisu” na projektowanie. W opinii Rossiego pomocą w poszukiwaniach nowej podstawy projektowania była wówczas wspomniana książka Giuseppe Samonà²⁷, której autor, przeciwstawiając się wyraźnej stagnacji warsztatu zawodowego, wskazał inną bazę dla projektowych inspiracji i studiów. Było nią miasto, zobaczone po raz pierwszy w swojej całości, jako nieustanny proces ewolucji²⁸.

Dla Aldo Rossiego i rozwoju badań teoretycznych dotyczących nowej architektury ważny był okres działalności publicystycznej w „Casabella Continuità”²⁹. Pisanie artykułów wymusiło poznanie socjalnych i politycznych realiów kraju, było też istotną podstawą teoretyczną późniejszej pracy naukowej i twórczej. W połowie lat 60. XX w. nastąpiła kulminacja zainteresowań Rossiego wzajemnymi relacjami typologii i morfologii miasta. Wyniki prowadzonych wówczas badań zaczął wykorzystywać nie tylko w pracy publicystycznej, ale też w działalności

dydaktycznej. Najpierw w roku 1961 na zaproszenie Hansa Schmidta wyjechał do Wschodnich Niemiec na gościnne wykłady w berlińskiej Deutsche Bauakademie. Następnie jako asystent Lodovico Quaronego w 1963 roku wziął udział w warsztatach urbanistycznych w Scuola Urbanistica w Arezzo. W tym samym czasie został także asystentem Carla Aymonino, z którym w Istituto Universitario di Architettura w Wenecji aż do 1965 roku prowadził badania i zajęcia seminaryjne na temat typologii i morfologii miasta³⁰. Wyniki tych badań wykorzystał w licznych publikacjach³¹, z których do bardziej dziś znanych należy esej *Architettura per i musei*³², w którym Rossi deklaruje „poszukiwanie realnej, użytecznej teorii projektowania (...), jako integralnej części teorii architektury”³³. Po zakończeniu współpracy z Carlo Aymonino został mianowany profesorem na Wydziale Architektury Politechniki w Mediolanie³⁴ i w niedługim czasie, w roku 1966, opublikował swój manifest twórczy *L'Architettura della città*³⁵ porów-

²⁷ G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire...*, op. cit.

²⁸ A. Rossi, *Architecture for Museums*, w: P. Keogh, S. O'Donnell, S. O'Toole, op.cit., s. 14 – 25 (Wyd. 1: *Architettura per i musei*, 1966).

²⁹ W latach 1955-58 okazjonalnie pisał artykuły do czasopisma (nr 208 - 219). W latach 1958-60 należał do zespołu badawczego (nr 221-284), w latach 1961-64 został członkiem zespołu redakcyjnego (nr 249 - 294). Działalność publicystyczną, podczas której opublikował w „Casabella” 31 artykułów, zakończył w 1964 roku wraz z odejściem Rogersa (nr 294-295). W tym samym roku magazyn przestał się ukazywać: por.: P. Keogh, P; O'Donnell, S. O'Toole, op. cit.

³⁰ M. Bandini, *Typological Theories in Architectural Design*, w *Companion to Contemporary Architectural Thought*, B. Farmer, H. Louw, Routledge, London 1993, s. 385–395. Mentorami dla Rossiego w prowadzeniu tych badań byli Giuseppe Samonà i Saverio Muratori. Teoretyczną bazą były teorie Giulio Carlo Argana, znanego włoskiego historyka i krytyka sztuki, rzeczownika ochrony środowiska oraz historycznego kontekstu miast włoskich. Szczególnie ważne były pojęcia dotyczące typologii publikowane w encyklopedii sztuki: G. C. Argan, hasło *Typologia* w *Enciclopedia Universale dell'Arte*, nr 1, tom XIV, Fondazione Cini, Venice 1958. Por. M. Bandini, op. cit., s. 390. Na temat swoich zainteresowań typologią Giuseppe Samonà pisze we wstępie do książki: G. Samonà, *L'unità Architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1978. Severio Muratori, architekt i teoretyk, specjalizował się w badaniach na temat typomorfologii miasta, głównie Wenecji. Podstawowe znaczenie dla rozwoju neoracjonalizmu miały jego wczesne publikacje: S. Muratori, *Vita e storia delle città*, w „Rassegna critica d'architettura”, 1950, nr 11-12, s. 3-52; S. Muratori, *Studi per un operante storia urbana di Venezia*, Poligrafico dello Stato, Roma 1959. Uważany za „ojca duchowego” Aldo Rossiego i Carla Aymonino.

³¹ Materiały do zajęć w roku akademickim 1963/64 zostały opublikowane w *Considerazioni sulla morfologia urbana e la tipologia edilizia* oraz *I problemi tipologici e la residenza*

w *Aspetti e problemi della tipologia edilizia*, Libreria Cluva, Venezia 1964, s. 15-31.

³² A. Rossi, *Architettura per i musei*, 1966, w: G. Canella, M. Coppa, V. Gregotti, A. Rossi, A. Samonà, G. Samonà, L. Smerani, G. Scimemi, M. Tafuri, *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo Libri, Bari 1968, s. 122-13, na podstawie materiałów z roku akademickiego 1965/66. Wydanie cytowane w artykule: *Architecture for Museums*, przekład Luigi Beltrand w: P. Keogh, op. cit., s. 14 – 25.

³³ A. Rossi, *Architecture for Museums*, w P. Keogh, op. cit, s. 15. Poruszane w tym esej zagadnienia rozwinął w: A. Rossi, *La città come fondamento dello studio dei caratteri degli edifici*, w *Rapporti tra morfologia urbana e tipologia edilizia*, Cluva, Venice 1966 (wersja angielska *The City as Basis the Study of the Characters of Buildings*, przekład J. Landry, w: P. Keogh, op. cit. s. 27 - 33.

³⁴ Równocześnie utrzymywał kontakty z architektami katalońskimi. W 1971 roku Ministerstwo Edukacji zakazało Rossiemu, wraz z siedmioma innymi wykładowcami Wydziału Architektury w Mediolanie, nauczania we Włoszech z powodu przekonań politycznych i kulturalnych. Nie przeszkodziło to mu w prowadzeniu wykładów w latach 1972–75 na Wydziale Architektury Politechniki w Zurychu. W 1975 roku przywrócono mu prawo do nauczania we Włoszech, jednak nie wrócił już na Wydział Architektury w Mediolanie, tylko na Wydział Architektury w Wenecji.

³⁵ A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova: Marsilio 1966. Następne włoskie wydanie książki ukazało się w 1970 i uzupełnione było o nowe wprowadzenie. Kolejno opublikowano tłumaczenia książki na język hiszpański, niemiecki i portugalski. W 1978 roku ukazało się czwarte z kolei wydanie włoskie, wzbogacone o nowe ilustracje. Pierwsze angielskie wydanie z 1982 roku zawierało zarówno rysunki, jak i teksty, powstałe w okresie piętnastu lat. Tym samym angielskojęzyczna wersja książki jest świadectwem rozwoju idei Rossiego. W niniejszej pracy przedmiotem analizy jest angielska wersja książki: A. Rossi, *The Architecture of the City*, przekład D. Girardo, J. Ockman, Oppositions Books, 1992.

³⁶ A. Rossi, *The Architecture...*, op. cit., wstęp.

³⁷ A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1981.

nywany często z wydaną w tym samym roku *Complexity and Contradiction in Architecture* Roberta Venturiego. Książkę tę, stanowiącą zbiór podstawowych zasad kształtujących teorię architektury neoracjonalnej, wielki architekt Peter Eisenman przyrównał do teoretycznych traktatów okresu renesansu³⁶. Jako dopełnienie tego dzieła w roku 1981, na podstawie notatek z podróży oraz osobistych kontaktów z pisarzami i poetami prowadzonymi od roku 1971, Aldo Rossi napisał poetycką, naukową autobiografię - słynną *A Scientific Autobiography*³⁷. Dopiero poznanie obydwu publikacji pozwala docenić poetycki wymiar jego ascetycznej architektury, stąd z uwagi na wymiar poznawczy zarówno *L'Architettura della città* jak i *A Scientific Autobiography* wymagają większej uwagi³⁸.

Teoria projektowania architektonicznego w ujęciu Aldo Rossiego

We wstępie do *L'Architettura della città* Aldo Rossi rozlicza się z ruchem nowoczesnym w architekturze pierwszej połowy XX w. oceniając go negatywnie, głównie z powodu braku poszanowania naturalnego rozwoju miast historycznych, szczególnie widocznego podczas odbudowy po wojennych zniszczeniach i podczas modernizacji zabytkowych dzielnic. Mimo krytyki szanuje determinację, z jaką teoretycy funkcjonalizmu formowali zasady regulujące rozwój architektury i urbanistyki w dobie dojrzałego modernizmu. Definiowanie podstawowych pojęć zaczyna od miasta, głównego tematu książki: „Architekturę miasta pojmuję nie tylko jako widzialny obraz miasta, ale również jako jego strukturę tworzoną w czasie”³⁹. Miasto podlega podwójnemu procesowi: po pierwsze jest przedmiotem, który powstał w wyniku pracy rąk ludzkich (manufatto); po drugie, jest poddane zmianom wynikającym z upływu czasu, w rezultacie czego powstaje autonomiczne dzieło, artefakt⁴⁰.

Książka zawiera cztery części tematyczne. W pierwszej Rossi opisuje i klasyfikuje strukturę miasta, zajmuje się zagadnieniami związanymi z typologią i teorią trwania; w drugiej analizuje strukturę miasta rozumianego jako zespół różnych elementów; w trzeciej rozpatruje architekturę miasta, którą tworzą miejsca niezwykle (locus solus) i „kolektywna pamięć”; w ostatniej natomiast porusza zagadnienia dotyczące dynamiki rozwoju miasta i politycznych decyzji dotyczących tego rozwoju⁴¹.

Aldo Rossi pojmuje architekturę w kategoriach nauki, której jednym z narzędzi jest typologia. W *L'Architettura della città* szczególnie wnikliwie bada teorię oświecenia. Między innymi analizuje poglądy architekta i teoretyka Antoina Quatremère de Quincy, autora definicji słowa „typ” opublikowanej w *Dictionnaire historique d'architecture* (1832). Rossi definiuje „typ” jako podstawową, logiczną zasadę budowy formy. Píše: „Słowo *typ* reprezentuje nie tyle obraz rzeczy kopiaowanej lub perfekcyjnie imitowanej, ale raczej ideę, która jest podstawą do tworzenia modelu (...). Model, rozumiany w sensie praktycznego zastosowania w sztuce (...) musi być powtarzany dokładnie w swojej formie; typ przeciwnie, służy do tworzenia przedmiotów, które wcale nie muszą być do siebie podobne. W modelu wszystko jest precyzyjnie określone, w typie przeciwnie, wszystko jest mniej lub bardziej nieokreślone”⁴². Jako przykład podaje „typ centralny” kościoła, który jest określony i niezmienny, chociaż z czasem zmienia się forma świątyni, bo zmienia się styl architektoniczny, konstrukcja, funkcja, wspólnota biorąca udział w życiu religijnym. Typologia polega na studiowaniu elementów miasta lub architektury, które nie mogą być bardziej zredukowane. W skali architektonicznej typy przejawiają się we wzajemnych relacjach poszczególnych pomieszczeń w obrębie budynku, w skali urbanistycznej miasto składa się z przestrzennych elementów, wśród których można wyodrębnić historycznie uwarunkowane typy: zabudowę obrzeżną, podłużną, wolnostojącą, itp. Podsta-

³⁸ W dalszej części tekstu wykorzystane będą liczne cytaty. Zdaniem Autorki, Rossi najlepiej wyjaśnia swoją teorię i praktykę architektoniczną. Wszystkie tłumaczenia autorskie.

³⁹ A. Rossi, *The Architecture...*, op. cit., s. 21.

⁴⁰ W angielskim tłumaczeniu używane jest określenie „artifact”, które jest zubożeniem włoskiego „fatti”, co oznacza fakty, akcję, czyn, osiągnięcia. Włoskie „fatto urbano” wywodzi się z francuskiego „faite urbain”. Angielskie tłumaczenie „urban artifact” nie jest adekwatne do wieloznacznego oryginału, który dotyczy

nie tylko fizycznych przedmiotów w mieście, ale również ich historii, geografii, struktury i powiązania z życiem miasta. Rossi używa tego określenia w znaczeniu szerszym, włoskim, por. P. Eisenman, w: *Aldo Rossi*, op. cit., s. 5. W artykule użyto określeń „artefakty” i „miejskie artefakty”.

⁴¹ A. Rossi, *The Architecture...*, op. cit., s. 27.

⁴² op. cit., s. 40.

⁴³ op. cit., s. 58.

⁴⁴ op. cit., s. 60.

⁴⁵ P. Eisenman, w: op. cit., s. 6.

wą klasyfikacji typu nie mogą być analizy funkcjonalne, bowiem typ zależałby od organizacji funkcji, która zmienia się w czasie, a także istnieją obiekty, które są pozbawione konkretnej funkcji. Rossi na tej podstawie wnioskuje, że głównym kryterium analiz miasta nie powinny być zagadnienia funkcjonalne, co praktykowali awangardowi moderniści, bo wówczas na dalszy plan schodzą zagadnienia związane z miejskim krajobrazem i formą miasta. Podsumowując rozważania na temat typologii stwierdza, że jest ona nie tylko przydatna w klasyfikacji, ale może służyć jako inspiracja twórcza.

Rossi bardzo mocno też akcentuje znaczenie czasu w procesie kształtowania miasta. Powołując się między innymi na punkt widzenia Marcela Poéte wyostrzony filozofią Bergsona konstruuje teorię ciągłości, trwania. Pisze: „Trwałość miasta odzwierciedla się w budowlach, fizycznym znaku miasta, tak jak w niezmienności topografii i podstawowego planu miasta”⁴³. Dlatego chociaż plan miasta bywa deformowany, to jego podstawa jest niezmienna. Uważa, że „kontekstualizm” traktowany jedynie jako dostosowanie się do historycznego planu urbanistycznego może być przyczyną zahamowania dynamicznego rozwoju miasta. Pisze: „Tak zwana kontekstualna ochrona ma taki związek ze zmieniającym się w czasie miastem, jak zabalsamowane ciało świętego z historycznym wizerunkiem jego postaci”⁴⁴. Peter Eisenman we wstępie do angielskiego wydania książki ocenił, że wobec kontekstualizmu urbanistycznego dominującego w urbanistyce około 15 lat po ukazaniu się pierwszej edycji książki, tekst Aldo Rossiego może być odczytany jako wyprzedzający argument przeciwko „pustemu formalizmowi” kontekstu, rozumianego jedynie jako związki figur na planie miasta⁴⁵.

Aldo Rossi sporo uwagi poświęca pojęciu „miejsce”, przywołuje teorie Andrea Palladia, Francesco Milizii, Viollet-le-Duca, i Maurice Halbwachsa. Wyjaśnia: „*miejsce* jest to związek między jakąś specyficzną lokalizacją a budynkami, które się tam znajdują. Jest jednocześnie konkretne i uniwersalne”⁴⁶. „Miejsce” jest tym, co pozwala miejskim artefaktom zyskać możliwość istnienia, wyraża zarówno fizyczną rzeczywistość, jak i historię. „Miejsce” jest zdeteterminowane przez przestrzeń i czas, topografię

i formę, zdarzenia dawne i współczesne⁴⁷. „Miejsca niezwykle” (*locus solus*) są rozpoznawalne przez architektoniczne formy, znaki, których zadaniem jest datowanie zdarzeń. Architektura tworzy niezwykłość „miejsca” i dzięki jej specyficznej formie może ono przetrwać wiele zmian, szczególnie przekształceń funkcji. Budynki historyczne często zmieniają swoją funkcję, dlatego Rossi uznaje, że „funkcja podąża za formą”, w przeciwieństwie do funkcjonalnych teorii modernizmu, w których „forma podążała za funkcją”⁴⁸. Poruszane przez Rossiego w książce zagadnienia zmierzają do wyjaśnienia pojęć związanych z zasadą „analogii”, takich jak „miasto analogiczne” i „projektowanie analogiczne”, ważnych składowych teorii projektowania neoracjonalnego. Rossi dowodzi, że zasada „analogii” może być pomocnym narzędziem zarówno w tworzeniu teorii, jak i w praktyce, że książka może powstać analogicznie jak budynek, czy rysunek⁴⁹. Wprowadza pojęcie czasu i miejsca analogii, które nie odnoszą się do rzeczywistego czasu miasta. Czas analogii odmierza zarówno historię, jak i pamięć, podobnie miejsce analogii odnosi się do historycznego miejsca i pamięci z nim związanej.

W teorii Aldo Rossiego zasada analogii wywołuje dwa rodzaje transformacji: przesunięcie miejsca i rozkład skali. Inspiracją dla pierwszego typu rozważań było fantazyjne *capriccio* Giovanni Antonio Canaletta „*Capriccio con il ponte di Palladio*” (1753 - 59) (il. 3). Ten fantazyjny obraz przedstawia trzy projekty Andrea Palladio: niezrealizowany projekt weneckiego Ponte di Rialto oraz Basilica Palladiana i Palazzo Chiericati z Vicenzy, które umiejscowione zostały w nierzeczywistym miejscu nad weneckim kanałem z gondolami. Trzy różne miejsca, dla których stworzono te projekty, zostały na obrazie zredukowane do jednego - scenerii Wenecji. W ten sposób Canaletto stworzył tak bardzo typowy dla Wenecji widok, że sami weneccjanie byli pewni, że gdzieś w ich mieście takie miejsce się znajduje. Pomysł „miasta analogicznego” zrodził się zatem z hipotezy, że istnieją pewne artefakty główne, wokół których usytuowane są inne, funkcjonujące według analogicznego systemu⁵⁰. „Miasto analogiczne” (il. 4) nie jest zatem miastem rzeczywistym, prawdziwym, ale analogicznym do rzeczywistego.

⁴⁶ op. cit., s. 103.

⁴⁷ op. cit., s. 107.

⁴⁸ Też taką przed Rossim akcentował także L. Kahn.

⁴⁹ op. cit., s. 8.

⁵⁰ op. cit., s. 165-166.

⁵¹ op. cit., s. 174.

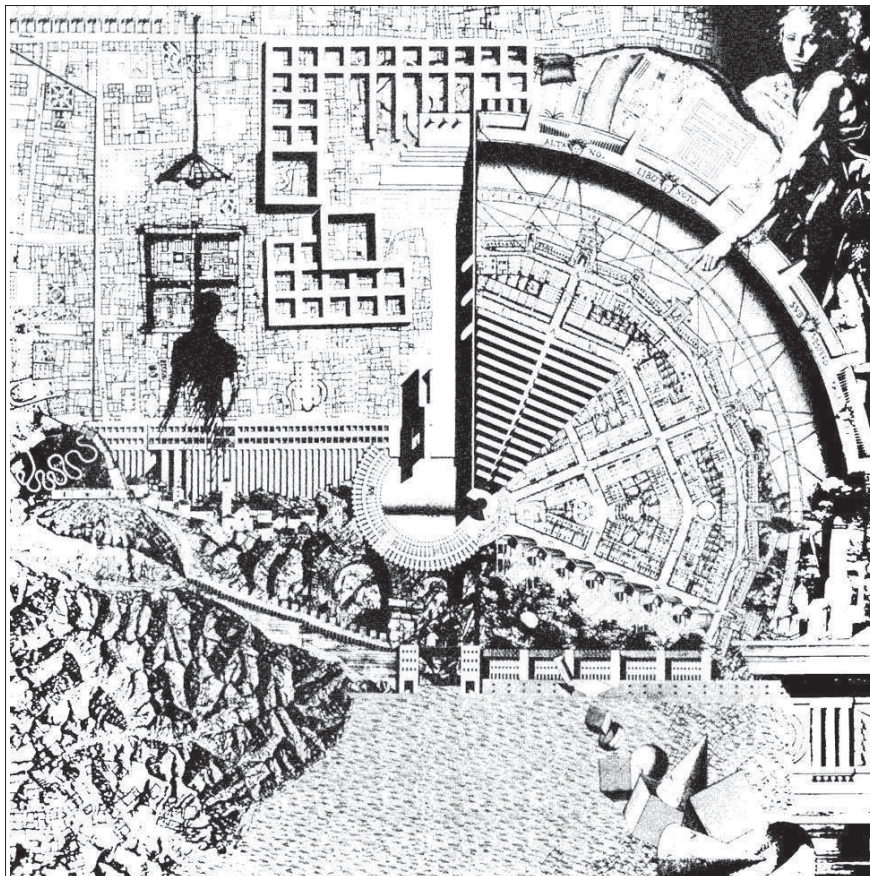
⁵² A. Rossi, *A Scientific...*, op. cit., s. 15.

⁵³ op. cit.



3. G. Antonio Canaletto, „Capriccio con il ponte di Palladio” (1753-59) (Kaprys z mostem Palladia). Źródło: <http://www.artericerca.com>

3. G. Antonio Canaletto, “Capriccio con il ponte di Palladio” (1753-59) (Caprice with bridge by Palladio). Source: <http://www.artericerca.com>



4. A. Rossi, Fabio Reinhart, Bruno Reichlin i Eraldo Consolascio, „La Città Analoga” (Miasto analogiczne), kolaż Biennale w Wenecji 1976. Źródło: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, s. 132

4. A. Rossi, Fabio Reinhart, Bruno Reichlin and Eraldo Consolascio, “La Città Analoga” (The analogous city), collage, Venice Biennale 1976. Source: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, p. 132

Inspiracją dla manipulacji skali w „projektowaniu analogicznym”, była natomiast przenośnia Leona Battisty Albertiego odnosząca się do miasta i domu: „miasto jest jak obszerny dom, i na odwrót dom jest jak małe miasto” i jako przykład Rossi podaje pałac Dioklecjana: „Split swoją formą ukazuje całe miasto. Stąd wynika, że pojedynczy budynek może być projektowany identycznie jak miasto”⁵¹. Stosując zasadę „analogii” Rossi w całej swojej twórczości przenosi różne elementy z jednego kontekstu projektowego w drugi, dowolnie zmieniając ich skalę.

W dużym uproszczeniu można streścić następująco najważniejsze dla praktyki projektowej zasady wynikające z teorii przedstawionej w *L'Architettura della città*:

- architektura miasta jest nie tylko widzialnym jego obrazem, ale autonomicznym, kolektywnym dziełem poddawany zmianom wynikającym z upływu czasu,

- „typ” jest podstawową, logiczną zasadą budowy formy,

- podstawą klasyfikacji typu nie mogą być analizy funkcjonalne,

- typologia polega na studiowaniu elementów miasta lub architektury, które nie mogą być bardziej zredukowane,

- chociaż plan miasta bywa deformowany, to jego istota jest niezmienna,

- „miejsce” jest tym, co pozwala miejskim artefaktom zyskać możliwość istnienia; wyraża zarówno fizyczną rzeczywistość jak i historię; „miejsca niezwykle” są rozpoznawalne przez architektoniczne formy,

- zasada „analogii” oznacza, że istnieją pewne główne artefakty, wokół których sytuują się inne wedle analogicznego systemu, czego konsekwencją są dwa rodzaje transformacji: zmiana miejsca i zmiana skali,

- zasada „analogii” może być pomocnym narzędziem zarówno w tworzeniu teorii, jak i w praktyce.

Oceniając po latach swój traktat o architekturze miasta Aldo Rossi wyznał w autobiografii „Okolo 1960 roku napisałem *L'Architettura della città*, książkę, która odniosła sukces. Nie miałem jeszcze trzydziestu lat. Chciałem napisać rozstrzygającą rozprawę, wydawało mi się, że wszystko raz wyjaśnione jest na zawsze zdefiniowane. (...) Szukałem

niezmiennych praw ponadczasowej typologii. (...) Gdy rozwijałem swoją twórczość, czytałem książki z dziedziny geografii, topografii, historii urbanistyki, byłem generałem, który zna każde możliwe pole bitwy, teren, przejścia, drzewa. Przemierzałem centra miast europejskich, by zrozumieć ich plan, sklasyfikować je pod względem typologii. Często ignorowałem sekrety uczuć tych miast jako nieistotne dla zrozumienia systemu rządzącego miastem”⁵². Pisząc dalej przyznaje, że z czasem nauczył się głębiej postrzegać architekturę: „Obecnie odkrywam moją własną architekturę, chaos dziedzińców, peryferyjnych domów, dachów, cystern z benzyną, których pełne jest moje pierwsze odkrywanie Mediolanu, co wydaje mi się fantastyczne. Mieszkański świat domów nad jeziorami, korytarze internatu, ogromne kuchnie wiejskich domostw, to jest pamięć miejsca. (...) Teraz odkrywanie rzeczy jest dla mnie rzemiosłem. (...) Tak więc zostały poszerzone typologiczne i funkcjonalne ustalenia”⁵³.

W *A Scientific Autobiography* już bardzo osobiście pisze Rossi na temat architektury nie unikając kontekstu własnych przeżyć. Wspomnienia z czasów młodości w Como wyjaśniają prostą formę jego projektów i upodobanie do szkicowania zwyczajnych przedmiotów w kontekście architektury: „(...) często rysowałem naczynia kuchenne, dzbanki do kawy, rondle, butelki. Szczególnie fascynowały mnie kształty i kolory. Niebieskie, czerwone, zielone dzbanki do kawy były miniaturą fantastycznej architektury, jaką chciałem kiedyś zobaczyć. Teraz rysuję obszerne dzbanki, które upodobiam do kamiennych ścian”⁵⁴ (il. 5). Obserwacja, pamięć i powtórzenia są obecne w jego pracy, o czym tak napisze: „Szczególnie lubię puste teatry z jasnymi światłami, a ponad wszystko teatralne próby, podczas których głosy powtarzają te same takty, przerywając je, zaczynając od nowa. (...). Podobnie w moich projektach, powtarzanie, kolaże, przenoszenie elementów z jednego projektu do innego, zawsze stawia mnie przed następnym możliwym projektem, który chciałem wykonać, ale który jest także pamięcią jakichś innych rzeczy”⁵⁵. I dalej: „Obserwacja rzeczy jest moją największą formalną edukacją, obserwacja przekształciła się w pamięć”⁵⁶.

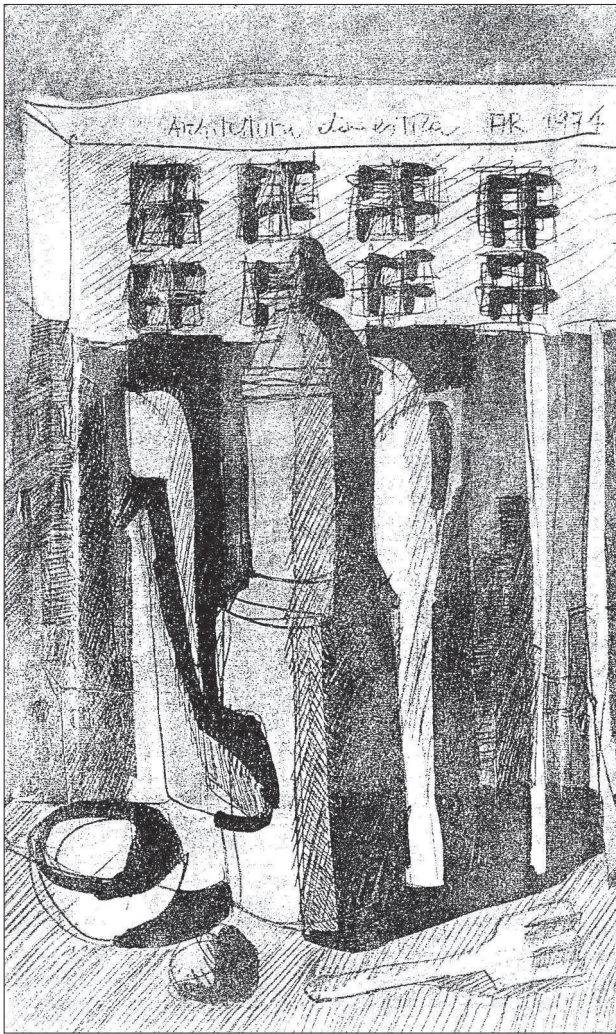
Kilkanaście lat potem, już po napisaniu naukowej autobiografii, w rozmowie z francuskim architektem

⁵⁴ op. cit. s. 2.

⁵⁵ op. cit. s. 20.

⁵⁶ op. cit. s. 23.

⁵⁷ A. Rossi, B. Huet, *A conversation*, w A. Rossi, H. Geisert, *Aldo Rossi, architect*, Academy Editions, London and New York, 1994, s. 18.



5. Aldo Rossi, „Architettura domestica” (Architektura rodzima), 1974. Źródło: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960 -1980*, Deutsches Architektur Museum, Prestel, Frankfurt AM 1984, s. 233

5. Aldo Rossi, „Architettura domestica” (Domestic architecture), 1974. Source: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960 -1980*, Deutsches Architektur Museum, Prestel, Frankfurt AM 1984, p. 233

i urbanistą Bernardem Huetem ponownie zaakcentował znaczenie obserwacji w pracy architekta: „Często zalecam współpracownikom i studentom, że powinni przede wszystkim obserwować rzeczy, ponieważ przez obserwację można się wiele nauczyć. Odwiedzając Paryż można pójść do muzeum lub na spacer. Zwiedzanie miasta wystarczy, by wzbogacić indywidualny styl tworzenia architektury”⁵⁷. Nastrój

projektów Rossiego, szczególnie we wczesnej twórczości, przypomina metafizyczne malarstwo Giorgia de Chirico z okresu *Pittura metafisica* czy projektów Étienne-Louisa Boullée, osiemnastowiecznego klasycystycznego architekta – wizjonera, o którym napisze: „Boullée wyraźnie tłumaczy, że odkrył architekturę cieni, a zatem i światła. Ta wnikliwość nauczyła mnie, że światło i cień są niczym, jak dwiema stronami następującego po sobie czasu, złączeniem płynącego czasu i atmosfery, które odbijają się na architekturze”⁵⁸. W zakończeniu książki Rossi stwierdza: „Kontynuuję moją działalność architektoniczną z taką samą wytrwałością i wydaje mi się, że moje niezdecydowanie między rygorystyczną (...) geometrią a niby naturalizmem przedmiotów może być warunkiem koniecznym dla takiego typu pracy”⁵⁹.

Twórczość projektowa Aldo Rossiego była następstwem jego neoracjonalnej teorii architektury. Analiza dorobku architektonicznego dowodzi, że mimo ewolucji formy jego sposób projektowania w swojej istocie był niezmienny. W początkowym okresie Aldo Rossi używał prostych, „purystycznych” brył przestrzennych pozbawionych detalu, jak projekty „manifesty”⁶⁰ charakterystyczne dla jego twórczości z lat 60. XX w. Od roku 1980 „zmiękczał” ich formę sięgając do regionalnych i klasycznych motywów, a od lat 80. XX w. podkreślał cechy monumentalne w kształtowaniu architektury, szczególnie widoczne w niezrealizowanych projektach z lat 90. i późniejszych.

Projekty „manifesty” architektury neoracjonalnej Aldo Rossiego

Architekturę z lat 1960–1980, nacechowaną powściągliwością i prostotą, Aldo Rossi określił okresem „purystycznym” swojej wczesnej twórczości, kiedy wzorem architektów oświecenia redukował formę tworzonej architektury do abstrakcyjnej geometrii prostych brył: sześcią, cylindra, stożka i kuli”⁶¹. Ze szczególnym upodobaniem używał wówczas formy trójkąta równobocznego, co wyjaśniał później w autobiografii: „Lubię pewien rodzaj

⁵⁸ A. Rossi, *A Scientific...*, op. cit., s. 47.

⁵⁹ op. cit., s. 83.

⁶⁰ Architektura „purystyczna” rozumiana jest tutaj przez Autorkę jako geometryczna w formie, przejrzysta w kompozycji. Określenia „puryzm” nie należy zatem kojarzyć z puryzmem Le Corbusiera i Ozenfanta z okresu 1916 - 25 ani z puryzmem ozna-

czającym dążenie do nadania zabytkom jednolitego charakteru stylowego.

⁶¹ A. Rossi, *La città analoga*, „Lotus”, 1976, n.13, pp. 4-7 (angielskie wyd. A. Rossi, *An Analogical Architecture*, w P. Keogh, op. cit., s. 58–64, przekład David Stewart).

⁶² A. Rossi, P. Portognesi, op. cit., s. 14.

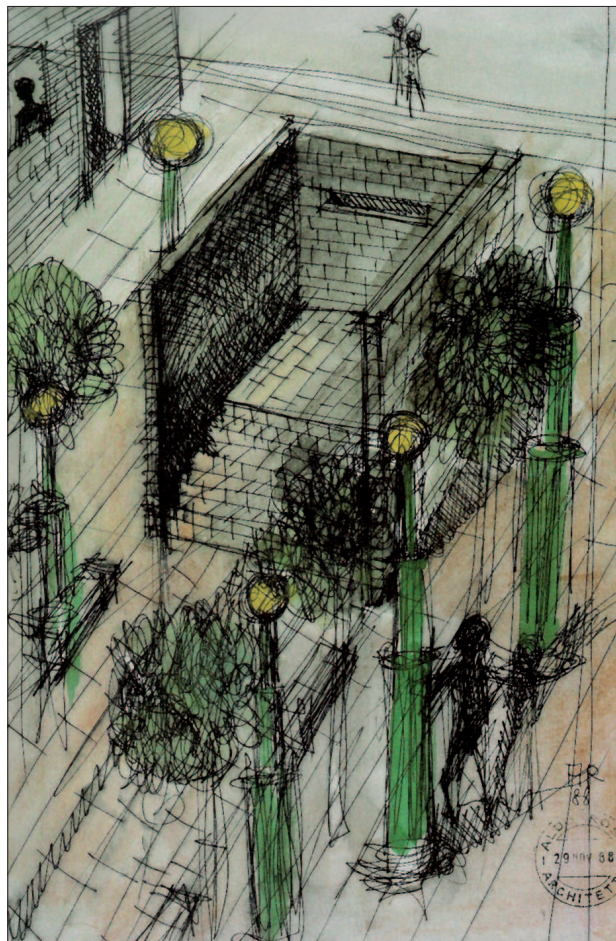
⁶³ Projekt konkursowy wspólnie z L. Meda i G. U. Polesello.

nieładu mieszczącego się w granicach ładu i właśnie trójkąt umożliwia takie połączenie trzech różnych punktów prostymi liniami (...). Zgeometryzowanie większej części mojej architektury w dużej mierze wynika z tego, że miałem obsesję na punkcie trójkąta w czasie studiów w politechnice mediolańskiej, w której robiliśmy rzeczywiste pomiary triangulacyjne na zajęciach z topografii. Dla mnie trójkąt to jest Trójca Święta, to jest profesor Gavinelli, który uczył geodezji i topografii w Mediolanie (...)"⁶².

Już pierwszy projekt po studiach był próbą zastosowania tej myśli, którą później rozwijał w pracach teoretycznych. Wspólnie z architektem Giannim Braghieri wykonał wówczas studium koncepcyjne modernizacji zdegradowanej zabytkowej zabudowy wzdłuż ulicy Farini w Mediolanie (1960). Idea koncepcji w skali urbanistycznej było dostosowanie do historycznej tkanki miejskiej, a w skali architektonicznej zachowanie charakterystycznych dla dzielnicy typów zabudowy, nie zaś kopiowanie jej historycznego kształtu. Stosowanie takiej reguły dla miast historycznych zalecał kilka lat później w *L'Architettura della città*, uznając, że trwałym kodem miasta jest topografia, jego plan i typowa zabudowa.

Spośród kilkunastu projektów architektonicznych wykonanych do 1970 roku tylko nieliczne zostały zrealizowane. Wszystkie łączy prostota i oszczędność formy. Bodaj najbardziej charakterystycznymi przykładami są projekty pomnika ku czci poległych partyzantów: niezrealizowany w Cuneo (1962)⁶³ i drugi, częściowo zrealizowany w Segrate (1965), a także projekty: rewitalizacji Piazza della Pilotta w Parmie (1964), Teatru Paganiniego i szkoły im. Edmunda Amicisa w Broni (1969-1970).

Pomnik w Cuneo znajduje się u podnóża gór Boves, w miejscu heroicznych walk z okresu wojny. Tworzy go żelbetowy prostopadłościan o boku 12 m z platformą widokową wewnątrz, z której przez podłużny otwór niby przez szczelinę strzelecką można obserwować pole walki. Identyczną formę zastosuje w 1988 roku w projekcie pomnika miejskiego przy wejściu do metra Via Croce Rossa na skwerze miejskim w Mediolanie (il. 6). Projekt pomnika partyzantów w Segrate jest częścią zagospodarowania skweru przed miejskim ratuszem (il. 7,8). Wokół skweru otoczonego murem sterczą niczym ruiny proste ko-



6. A. Rossi, Mediolan, pomnik miejski Via Croce Rossa, 1988. Źródło: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981-1991*, Thames and Hudson, London 1992, s.155
6. A. Rossi, Milan, town monument in Via Croce Rossa 1988. Source: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981-1991*, Thames and Hudson, London 1992, p.155

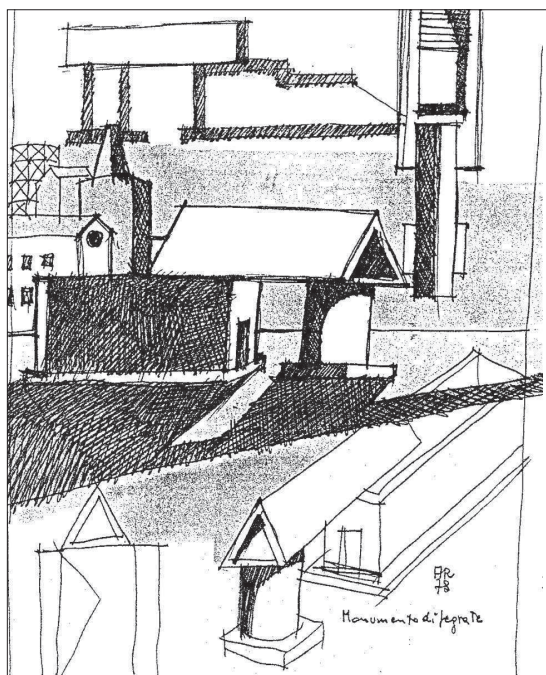
lumny (il. 9). Dominantą jest pomnik partyzantów, zbudowany z ogromnych kłoców: cylindra i prostopadłościanu o podstawie trójkąta i płaskich ścianach. Jak w Cuneo wewnątrz pomnika znajdują się schody i platforma widokowa. Na surowych bryłach ostro rysuje się światłocień – symbol przemijania czasu. Proste bryły, które zastosował w tych realizacjach, powtarzał Rossi wielokrotnie w innych projektach. Powtarzanie tych samych motywów w różnych uwarunkowaniach stanowi egemplifikację zasady analogii sformułowanej w jego teorii projektowania.

W roku 1964 Aldo Rossi jako jeden z siedmiu architektów⁶⁴ został zaproszony do wzięcia udziału w konkursie projekt odbudowy XVIII-wiecznego budynku Teatru Paganiniego i rewitalizacji Piazza

⁶⁴ Obok Carlo Aymonino, Luigi Caccia-Dominionigo, Roberto Gabettiego, Vittorio Gandolfiego, Luigi Pellegrina, Paolo Por-

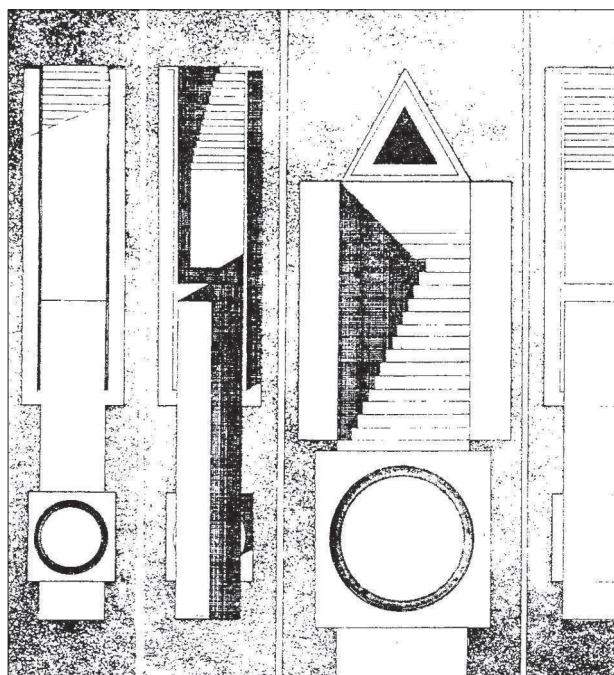
toghesiego.

⁶⁵ „L'Architettura”, 1966, nr 129, s. 168-176.



7. A. Rossi, Segrate, pomnik Il Monumento di Segrate, szkic z roku 1975. Źródło: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960 -1980*, Deutsches Architektur Museum, Prestel, Frankfurt AM 1984, s. 230

7. A. Rossi, Segrate, Il Monumento di Segrate, sketch from 1975. Source: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960 -1980*, Deutsches Architektur Museum, Prestel, Frankfurt AM 1984, p. 230

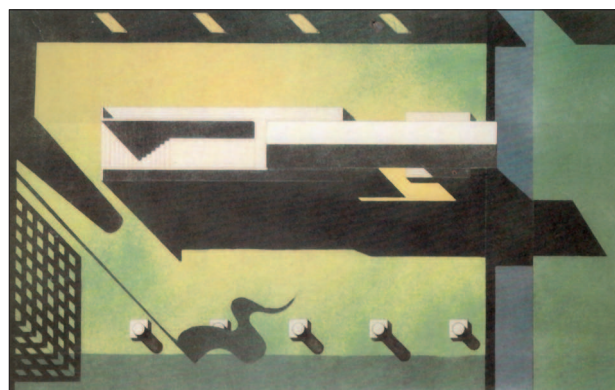


8. A. Rossi, Segrate, pomnik Il Monumento di Segrate, szkic z roku 1978. Źródło: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960 -1980*, Deutsches Architektur Museum, Prestel, Frankfurt AM 1984, s. 230

8. A. Rossi, Segrate, Il Monumento di Segrate, sketch from 1975. Source: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960 -1980*, Deutsches Architektur Museum, Prestel, Frankfurt AM 1984, p. 230

Della Pilotta w Parmie⁶⁵ (il. 10, 11). Na temat tego projektu Rossi napisał: „Teatr w Parmie skłonił mnie do zastanowienia się nad zagadnieniem monumentu. Zawsze myślałem o architekturze jako o monumencie, niezależnie od funkcji, jakiej miała służyć.(...) Teatr może być miejscem spektakli, lecz przede wszystkim musi posiadać właściwy sobie wyraz architektoniczny. (...) Grecki teatr stanowił zagadnienie urbanistyczne, był bowiem miejscem spotkań mieszkańców całego miasta. (...) W Parmie wykorzystałem te zasady. Zaprojektowałem cylindryczną formę wspartą na kolumnach, zadaszoną promenadę opartą na prostej kolumnadzie, która mogła być odmianą portyku. Zamierzałem stworzyć architekturę miejską, nadać budynkowi teatru charakter publiczny”⁶⁶. Rozwiązanie zadania konkursowego zgodnie z założeniami architektury neoracjonalnej poprzedził więc wyborem odpowiedniego typu zabudowy. W porównaniu do pozostałych projektów konkursowych forma teatru zaproponowana przez Aldo Rossiego była nadzwyczaj prosta.

Projektem modernizacji i rozbudowy szkoły im. Edmunda Amicisa w miasteczku Broni, niedaleko Padwy, zrealizowanym w 1970 roku, Aldo Rossi określił swoje stanowisko dotyczące relacji zabudo-

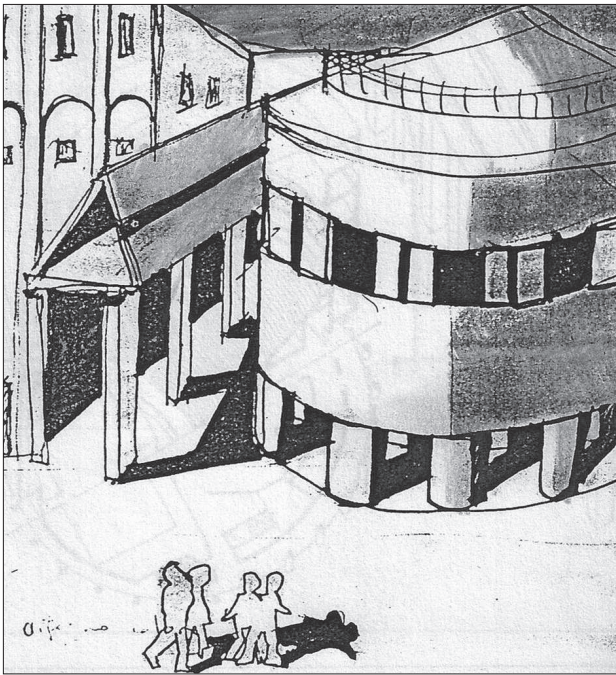


9. A. Rossi, Segrate, pomnik Il Monumento di Segrate. Źródło: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, s. 142

9. A. Rossi, Segrate, Il Monumento di Segrate. Source: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, p. 142

⁶⁶ G. Braghieri, *Aldo Rossi*, Verlag für Architektur Artemis, Zürich, München 1984, s. 36.

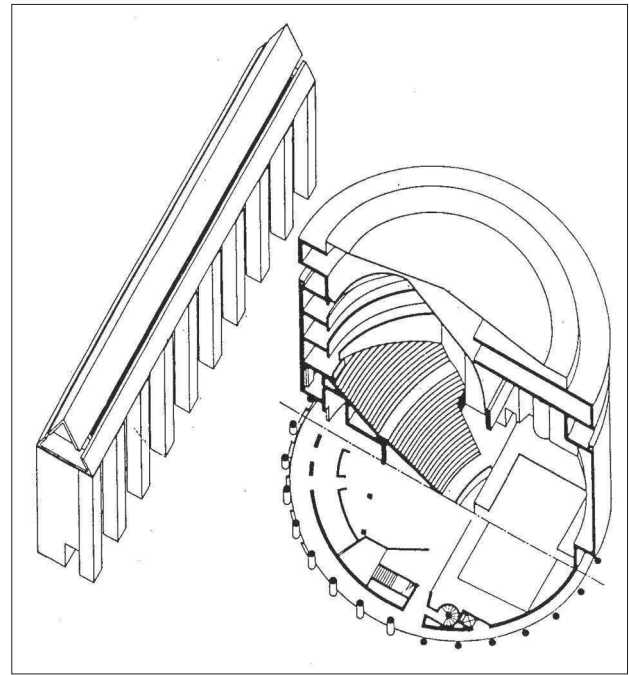
⁶⁷ G. Braghieri 1984, op. cit., s. 69.



10. Aldo Rossi, Teatr Paganiniego, szkic. Źródło: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, s. 142

10. Aldo Rossi, Paganini Theatre, sketch Source: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, p. 142

wy nowej i historycznej. Rozbudowa szkoły z roku 1900 o planie podkowy została przez niego zrealizowana w ten sposób, że wewnątrz powstał dziedziniec otoczony dwukondygnacyjnymi kružgankami ze smukłymi kolumnami (il. 12). Tłem dla tych kolumn miał być oryginalny mur starej szkoły, by odniesienie do przeszłości było zauważalne w porównaniu materiałów⁶⁷. Na temat rozbudowy Rossi powiedział: „Projekt ten pomimo niedużej skali jest szczególnie ważny, bo pokazuje moją pracę w bezpośredniej konfrontacji ze starym budynkiem. Przede wszystkim próbowałem od samego początku podkreślić kontrast między dwiema oddzielnymi, przenikającymi się strukturami. (...) Uważam to za właściwy sposób podejścia do zagadnienia konserwacji zabytkowych budynków i renowacji historycznych miast. W każdym wypadku wszelkie nowe inwestycje, chociaż oparte na niezależnej koncepcji, fizycznie istnieją w już zdeterminowanym kontekście. Kontekst ten jest odmienny nie tylko w formalnym sensie, ale także ma swój wymiar czasowy, z którym należy się liczyć dokonując modyfikacji



11. Aldo Rossi, Teatr Paganiniego, aksonometria, 1964. Źródło: G. Braghieri, *Also Rossi*, Verlag für Architektur Artemis, Zürich und München 1984, s. 36

11. Aldo Rossi, Paganini Theatre, axonometric projection, 1964. Source: G. Braghieri, *Also Rossi*, Verlag für Architektur Artemis, Zürich und München 1984, p. 36

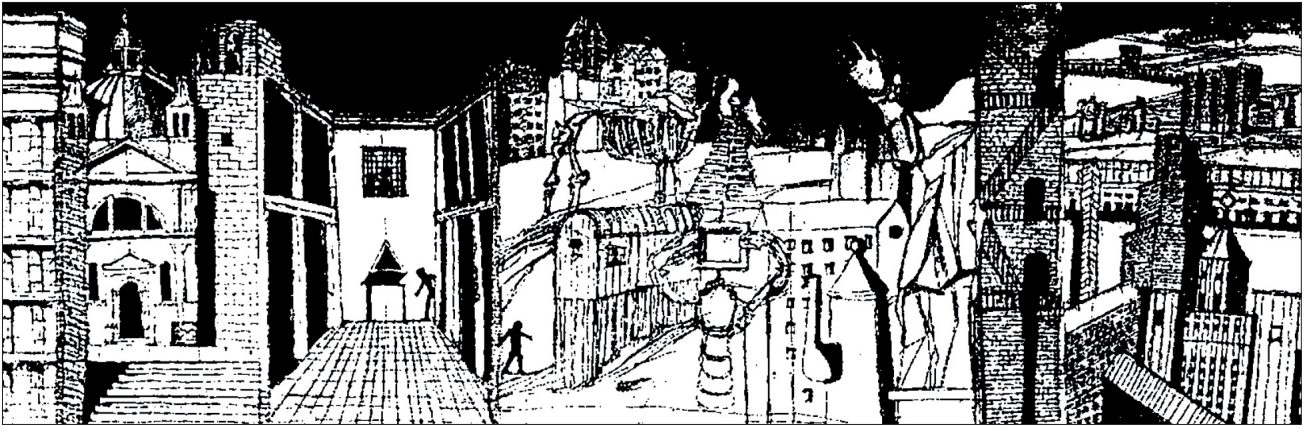
(...). Współczesna tendencja do poprawy środowiska i jego ochrony, konserwowania starych elewacji, jest rodzajem procesu sztucznego balsamowania, może prowadzić do zniszczenia zarówno architektury, jak i krajobrazu miasta⁷⁰.

Do najważniejszych projektów „manifestów” neoracjonalnej architektury niewątpliwie należą również osiedle Gallarate 2 na Monte Amiata w Mediolanie oraz cmentarz w Modenie. Budynek mieszkalny zrealizowany w 1974 r., w mediolańskim osiedlu, był pierwszym projektem Rossiego zauważonym przez krytykę architektoniczną i opinię publiczną. Podczas XV Triennale w Mediolanie (1973), pokazywano go jako przykład praktycznego zastosowania teorii architektury neoracjonalnej⁶⁹. Profesor Geoffery Broadbent, współczesny badacz nurtów nowoczesnych w projektowaniu architektonicznym i urbanistycznym, określił budynek w osiedlu Gallarate paradygmatem neoracjonalnej teorii projektowania, podobnym do wzorca „prymitywnej chaty” Marc-Antoine’a Laugiera – uznawanej za paradygmat architektury racjonalizmu drugiej

⁶⁸ A. Rossi, *Thoughts about my Recent Work*, w „Architecture and Urbanism”, 1976, nr 5, s. 83.

⁶⁹ A. Rossi, *An Analogical Architecture*, op. cit., s. 58-64.

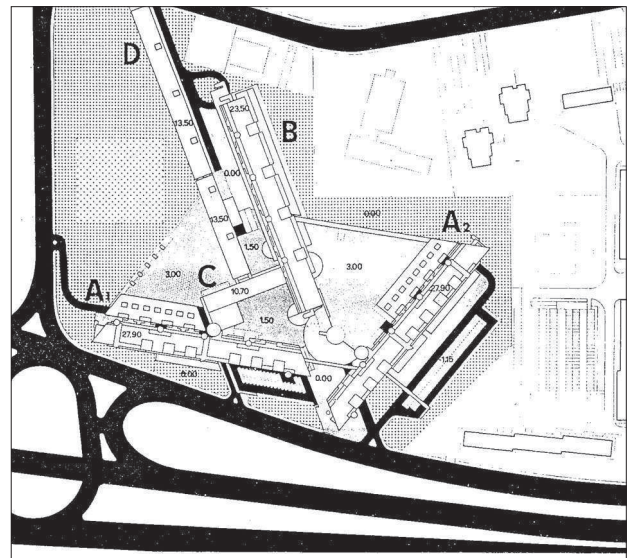
⁷⁰ G. Broadbent, *Emerging Concepts in Urban Space Design*, Van Nostrand Reinhold, New York 1990, s. 186.



12. A. Rossi, szkic z widocznym dziedzińcem szkoły w Broni, z dwukondygnacyjnym krużgankiem i charakterystyczną trójkątną fontanną pod oknem klatki schodowej. Źródło: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, s. 9

12. A. Rossi, sketch showing courtyard of school in Broni, with gallery on two floors and characteristic triangular fountain under staircase window. Source: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, p. 9

połowy XVIII w.⁷⁰. Aldo Rossi pracował nad projektem budynku od 1967 do 1969 roku, w zespole Carla Aymonino, autora całości założenia urbanistycznego, które składało się z czterech podłużnych bloków mieszkalnych, usytuowanych promieniście wokół amfiteatru⁷¹ (il. 13). Rossi był autorem cztero-kondygnacyjnego bloku mieszkalnego⁷², usytuowanego równoległe do budynku centralnego projektu Aymonina. Dla teorii projektowania Aldo Rossiego „moment typologicznego wyboru” był najważniejszym momentem „wyboru formalnego”⁷³, stąd dla budynku w Gallaratese wybrał typ galeriowy, co tak tłumaczył: „(...) w projekcie zespołu mieszkalnego w Gallaratese występuje analogia do korytarzowego typu budynku, charakterystycznego dla mediołańskich domów czynszowych, w których korytarz wyznacza styl życia, wpływa na odczucia i emocje mieszkańców, na codzienne zdarzenia, domową intymność i różne międzysąsiedzkie związki”⁷⁴. W kontekście wysokich bloków Aymonina niewysoki budynek Rossiego ma zdecydowanie bardziej „ludzką skalę”, mimo maksymalnie zredukowanej

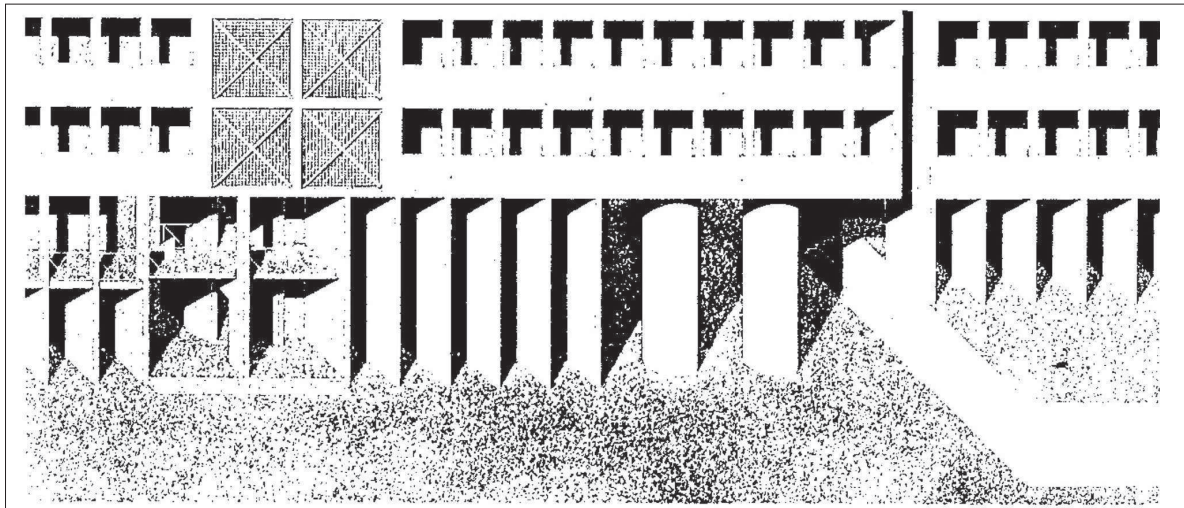


13. A. Rossi, C. Aymonino, osiedle Gallaratese 2 na Monte Amiata w Mediolanie (1969-1971), sytuacja. Budynek Rossiego oznaczony jest literą D, zrealizowany w 1974. Źródło: „L’Architettura”, 1971, nr 186

13. A. Rossi, C. Aymonino, Gallaratese 2 estate on Monte Amiata in Milan (1969-1971), situation. Rossi’s building is marked with the letter D, built in 1974. Source: „L’Architettura”, 1971, issue 186

⁷¹ por. „L’Architettura”, 1971, s. 182–187. Carlo Aymonino zaprojektował trzy osmiokondygnacyjne budynki o brutalistycznej architekturze, porównywalnej do Jednostki Marsylskiej lub centrum w Chandigarh le Corbusiera. Projektując mieszkania Aymonino opierał się na typach mieszkania „existenzminimum”, zaproponował także spójny kod kolorystyczny dla całego zespołu. Analizę typów mieszkań przedstawił w: C. Aymonino ed. *L’abitazione razionale: atti dei Congressi C.I.A.M. 1929-1930*, Padova, Marsilio 1971. Por.: G. Broadbent, op. cit., s. 172–175.
⁷² Budynek usytuowany jest na wzniesieniu, ma 182 metry długości i 12 metrów szerokości. W parterze ciągnie się w dwóch rzędach kolumnada, która niweluje różnicę terenu. Kolumnadę

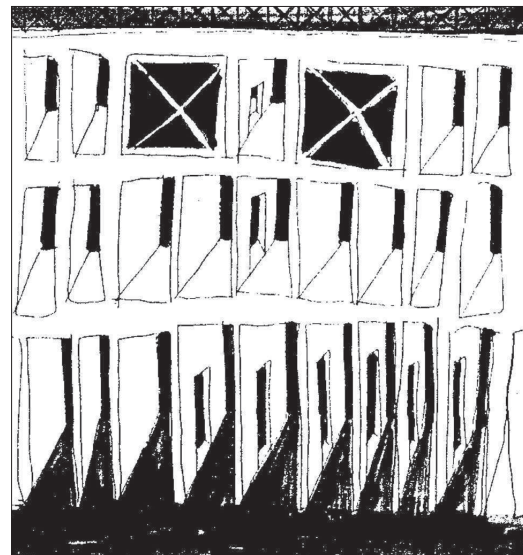
tworzą z jednej strony żelbetowe słupy o średnicy 1 m, z drugiej ściany - tarcze o długości 3 m i szerokości 20 cm, rozstaw między osiami wynosi 1,45 m. W miejscu spadku terenu znajdują się cztery potężne kolumny o średnicy 1,80 m. W przyziemiu przestrzeń między ścianami - tarczami przeznaczona jest dla handlu. Pięć zespołów klatek schodowych prowadzi na poziom otwartych galerii - pasaży, o szerokości 1,85 m, z których prowadzą wejścia bezpośrednio do mieszkań. W ścianie galerii wycięte są kwadratowe otwory o boku 1,5 m. Klatka schodowa doświetlona jest ogromnym, również kwadratowym otworem, podzielonym na cztery mniejsze kwadraty o boku 2,8 m, osłonięte metalową kratą. Otwory te, jak również balustrady loggii, mają wewnątrz-



14. A. Rossi, budynek mieszkalny w Gallaratese 2, szkic, 1969-70. Źródło: *Italian Architecture*, w "A+U" E8803, s. 161
 14. A. Rossi, residential building in Gallaratese 2, sketch, 1969-70. Source: *Italian Architecture*, w "A+U" E8803, p. 161

bryły. Fasada budynku to prosta kolumnada i ciemno rysujące się na tle jasnej elewacji kwadratowe otwory okien, które tworzą monotonną architekturę, zgodnie z zamiarem Rossiego stanowiącą jedynie tło dla różnorodnych przejawów życia mieszkańców (il. 14, 15). Kiedy obserwował zasiedlanie domu – napisał: „Zupełnie niedawno, spacerując przed nim, zauważyłem pierwsze otwarte okno, bieliznę suszącą się na balustradzie. Te nieśmiało jeszcze oznaki życia zdominują budynek, gdy będzie zupełnie zamieszkały. Jestem przekonany, że w przestrzeń przeznaczoną do codziennego użytku – frontowy portyk, korytarze mające funkcjonować jak ulice, loggie, wpisze się w codzienne życie”⁷⁵. Analizując architekturę osiedlowego bloku w Gallaratese łatwo zauważyć operowanie analogicznymi elementami użytymi w różnej skali. Pojawiają się też nowe formy, jak podział kwadratowych otworów na ćwiartki czy motyw krzyża św. Andrzeja, które w przyszłości będą często stosowane.

Drugi z serii wielkich „manifestów” – projekt cmentarza San Cataldo w Modenie – pochodzi z 1971 roku⁷⁶. Aldo Rossi wygrał wówczas dwuetapowy konkurs na rozbudowę dziewiętnastowiecznego cmentarza Andrea Costy, projektując wraz



15. A. Rossi, budynek mieszkalny w Gallaratese 2, szkic, 1969-70. Źródło: *Italian Architecture*, w "A+U" E8803, s. 161
 15. A. Rossi, residential building in Gallaratese 2, sketch, 1969-70. Source: *Italian Architecture*, w "A+U" E8803, p. 161

z Giannim Braghieri nekropolię „L’azzurro del cielo”, jak sam powiedział, „fundamentalne dzieło” dla zrozumienia neoracjonalnej architektury⁷⁷. Zwycięski projekt wyróżniał się nie tylko graficznie, ale też mistrzowskim wpisaniem w kontekst urbanistyczny,

ny podział w kształcie krzyża św. Andrzeja. Okna mieszkań są także kwadratowe z podziałem na cztery równe pola. Podstawowy typ mieszkania składa się z dwóch pokoi, kuchni i łazienki.

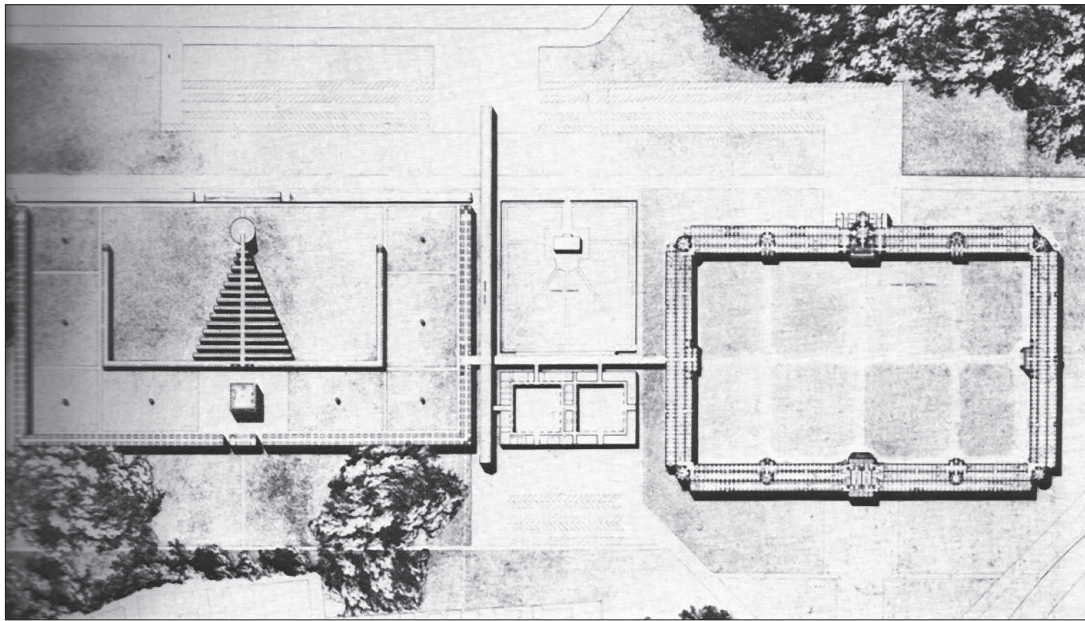
⁷³ C. Aymonino, V. Gregotti, V. Pastor, G. Polesello, A. Rossi, L. Semerani, G. Valle, *Progetto realizzato*, Venezia, Marsilio 1980, pp. 156-157.

⁷⁴ A. Rossi, *An Analogical...*, op. cit, s. 62.

⁷⁵ A. Rossi, *Thoughts about...*, op. cit.

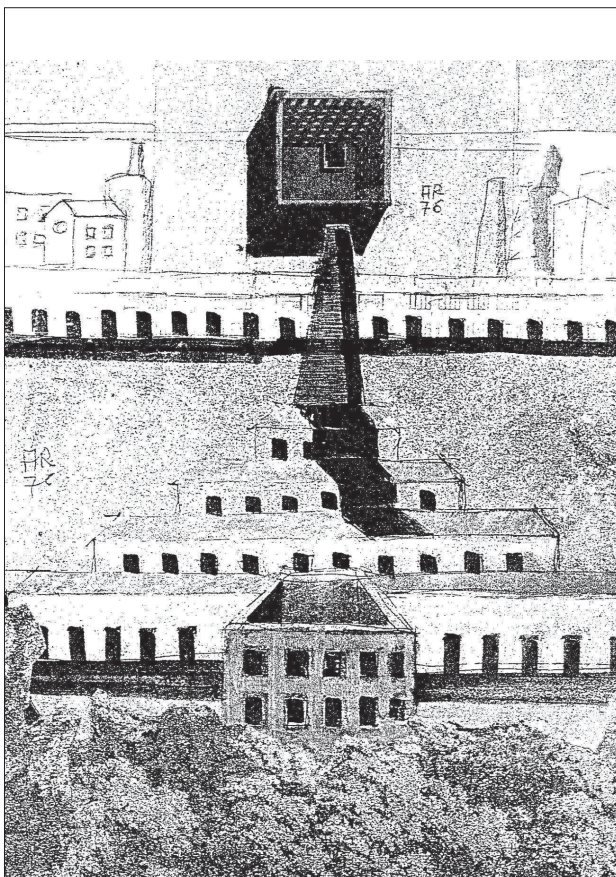
⁷⁶ W 1967 roku władze Modeny zdecydowały o rozbudowie zabytkowego cmentarza na podstawie konkursu. Dopiero w 1971 roku zamiar ten zrealizowano. Podstawowym założeniem konkursu było, by nowy cmentarz nawiązywał do historycznego cmentarza Andrea Costy i sąsiadującego z nim cmentarza żydowskiego. Cmentarz zbudowano tylko częściowo zgodnie z pierwotnym projektem.

⁷⁷ A. Rossi, *An Analogical...*, op. cit., s. 61.



16. A Rossi, G. Braghieri, Cmentarz w Modenie, szkic sytuacji, 1971. Źródło: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, s. 19

16. A Rossi, G. Braghieri, Cemetery in Modena, sketch, 1971. Source: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, p. 19



17. A. Rossi, „Il Cimitero di Modena”, 1972. Źródło: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960 -1980*, Deutsches Architektur Museum, Prestel, Frankfurt AM 1984, s. 236

17. A. Rossi, „Il Cimitero di Modena”, 1972. Source: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960 -1980*, Deutsches Architektur Museum, Prestel, Frankfurt AM 1984, p. 236



18. A. Rossi, „Il cono el cubo”. Źródło: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, s. 18

18. A. Rossi, „Il cono el cubo”. Source: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, p. 18

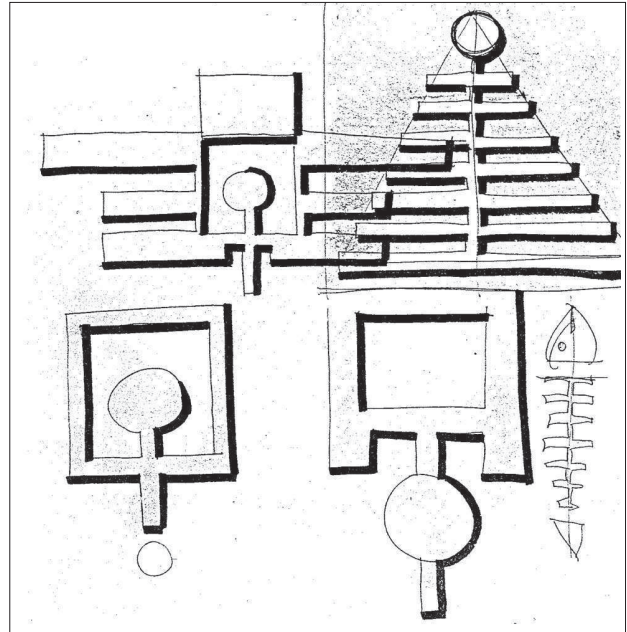


19. A. Rossi, fragment elewacji cmentarza w Modenie, wraz ze statua z kościoła San Carlo Alla Barona w Mediolanie (Rossi, 1990). Źródło: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, s. 143

19. A. Rossi, fragment of façade of cemetery in Modena with statue from the church of San Carlo Alla Barona in Milan (Rossi, 1990). Source: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, p. 143

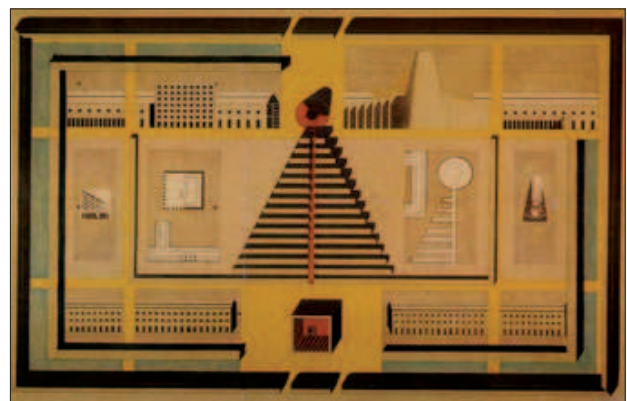
podczas gdy znakomita większość prac nawiązywała jedynie do detali historycznego cmentarza, ignorując jego założenie przestrzenne⁷⁸. (il. 16)

Także koncepcję rozbudowy cmentarza, zgodnie z teorią neoracjonalizmu, Aldo Rossi poprzedził badaniami typologicznymi. W nawiązaniu do włoskiej tradycji zaprojektował cmentarz jako „miasto zmarłych”⁷⁹. W opisie projektu jako wzór wymienia rzymski grobowiec Euryzacesa z I w.p.n.e. przed Porte Maggiore. Prostokątny w rzucie cmentarz Costy otacza zadaszona kolumnada. Rossi także projektuje nowy cmentarz na rzucie prostokąta i łączy go z historycznym podłużną osią kompozycji. Wnętrze, niczym plac miejski, otacza dwukondygnacyjną galerię, w której parterze znajduje się dwurzędowa kolumnada, typologicznie nawiązująca do kolumnady cmentarza Costy. Neoklasyczne kolumny zastąpiły żelbetowe tarcze, między którymi, jak na ulicy, można kupić kwiaty. Na piętrze galerii ulokowane są kolumbaria. W obrębie cmentarza Rossi zaprojektował też stożkową kostnicę, kolumbaria, grobowce oraz mauzoleum ofiar wojny, co tylko częściowo zostało zrealizowane (il. 17-21). Rzędy grobowców układające się w rzucie w kształt trójkąta przyrównywane bywają do szkieletu ryby - symbolu chrześcijaństwa lub człowieka.



20. A. Rossi, typy rzutów szkoły średniej w Broni, szkoły podstawowej w Fagano Olona (1972- 76) i kolumbariów w Modenie (obok szkieletu ryby). Źródło: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960 -1980*, Deutsches Architektur Museum, Prestel, Frankfurt AM 1984, s. 236

20. A. Rossi, types of projections of secondary school in Broni, primary school in Fagano Olona (1972- 76) and columbaria in Modena (beside skeleton of fish). Source: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960 -1980*, Deutsches Architektur Museum, Prestel, Frankfurt AM 1984, s. 236

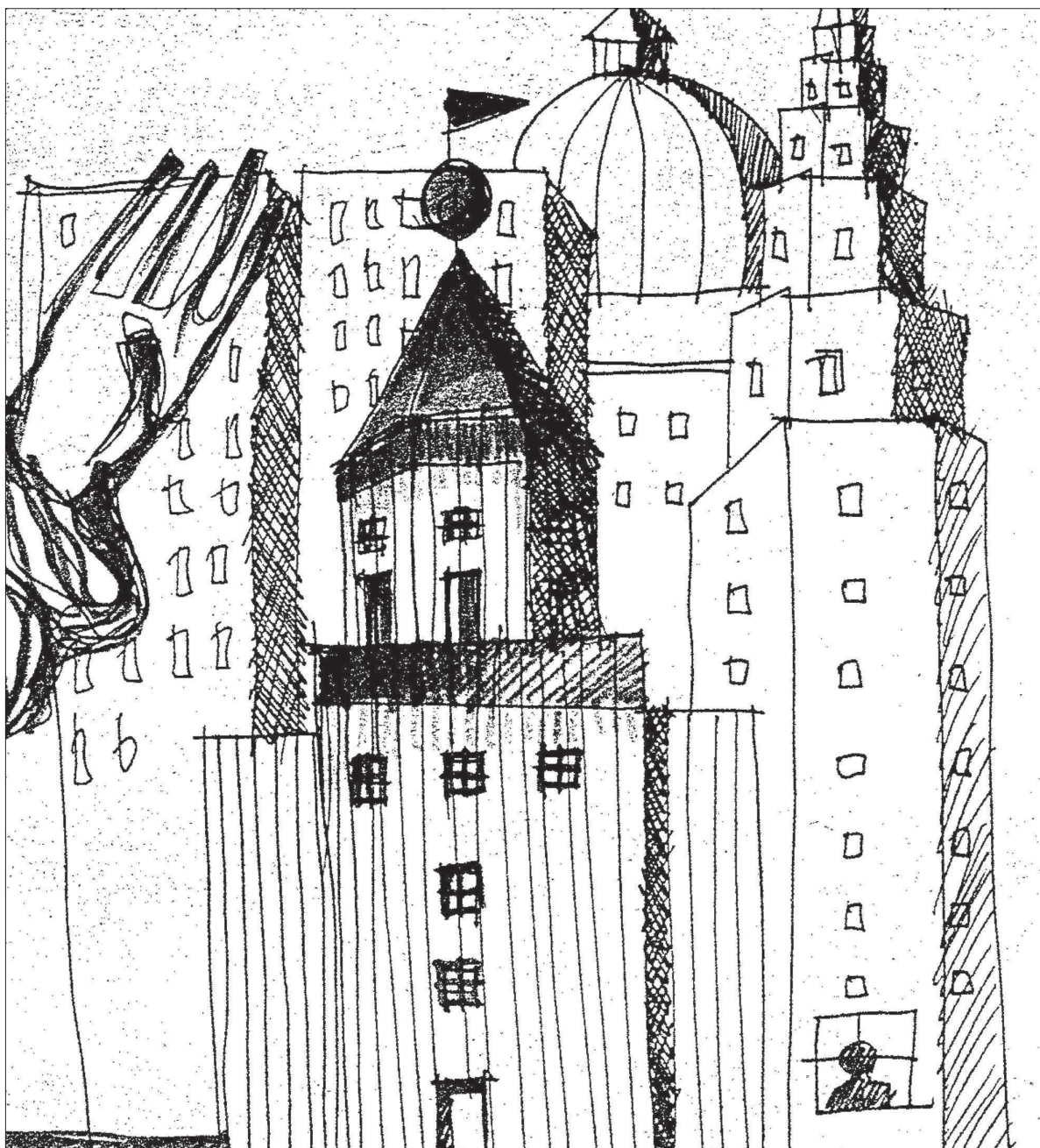


21. A. Rossi, „Il Cimitero di Modena”, projekt. Źródło: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, s. 133

21. A. Rossi, “Il Cimitero di Modena”, project. Source: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, p. 133

⁷⁸ B. Taschen ed., *Architectural Competitions*, Köln 1994, s. 102 – 109.

⁷⁹ H. G. Hannesen, H. Gerhard, *Cara Architectura!*, w *Aldo Rossi architect*, op.cit., s. 43. Wczesne etruskie czy rzymskie groby odpowiadały formie domu mieszkalnego.

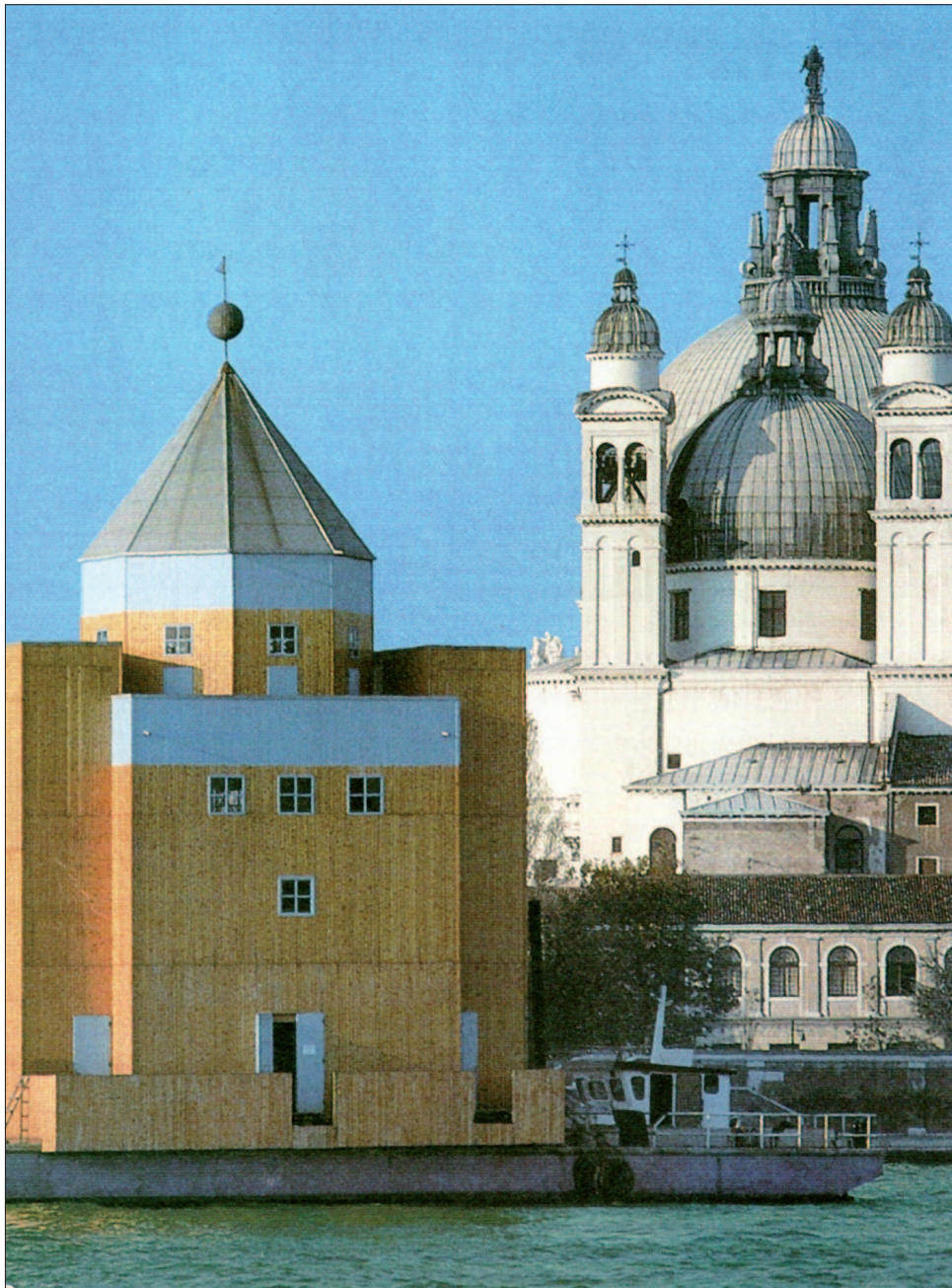


22. A. Rossi, Teatro del Mondo. W tle pomnik miejski w Zaanden, Holandia, 1989. Źródło: Aldo Rossi, w „A+U” S8211
 22. A. Rossi, Teatro del Mondo. In the background: Urban Monument in Zaanden, Netherlands, 1989. Source: Aldo Rossi, w „A+U” S8211

Poszukując inspiracji do tego projektu Aldo Rossi wspomina w *Scientific Autobiography* swój pobyt w szpitalu po groźnym wypadku samochodowym⁸⁰: „Być może w rezultacie tego wypadku w małym słoweńskim szpitalu narodził się projekt cmentarza w Modenie i skończyła się moja młodość. Leżałem w małym pokoju (...) niedaleko okna, przez które mogłem patrzeć na niebo i mały ogród. Leżąc prawie nieruchomo, myślałem o przeszłości, lecz cza-

sami nie myślałem, tylko przypatrywałem się drzewom i niebu. Ta obecność rzeczy i moja izolacja od rzeczy, związana z bolesną świadomością własnego ciała, przenosiła mnie w czasy dzieciństwa. Podczas następnego lata, w moich studiach nad projektem cmentarza, być może tylko ten obraz i ból przypominały mi szkieletową strukturę ciała, jako połamane części ponownie złożone. (...) Zidentyfikowałem śmierć z morfologią szkieletu (...). Teraz myślę, że

⁸⁰ W drodze do Istambułu, między Belgradem i Zagrzebiem.



23. A. Rossi, Teatro del Mondo na tle kościoła Santa Maria della Salute w Wenecji. Źródło: „Architekt”, 2001, nr 2 (14), s. 51
 23. A. Rossi, Teatro del Mondo against the church of Santa Maria della Salute in Venice. Source: „Architekt”, 2001, no. 2 (14), p. 51

traktowanie śmierci jako rodzaju połamania jest jednostronną interpretacją⁸¹. Dwuspadowe dachy kolumbariów mają kolor „błękitu nieba”, jak tytuł projektu „L’azzurro del cielo”, lub jak niebo widziane przez Rossiego w słoweńskim szpitalu. Mauzoleum ofiar wojny to czerwony sześcian pozbawiony stropów i dachu, z regularnymi kwadratowymi pustkami okien - to „Dom Zmarłych” przypominający grobo-

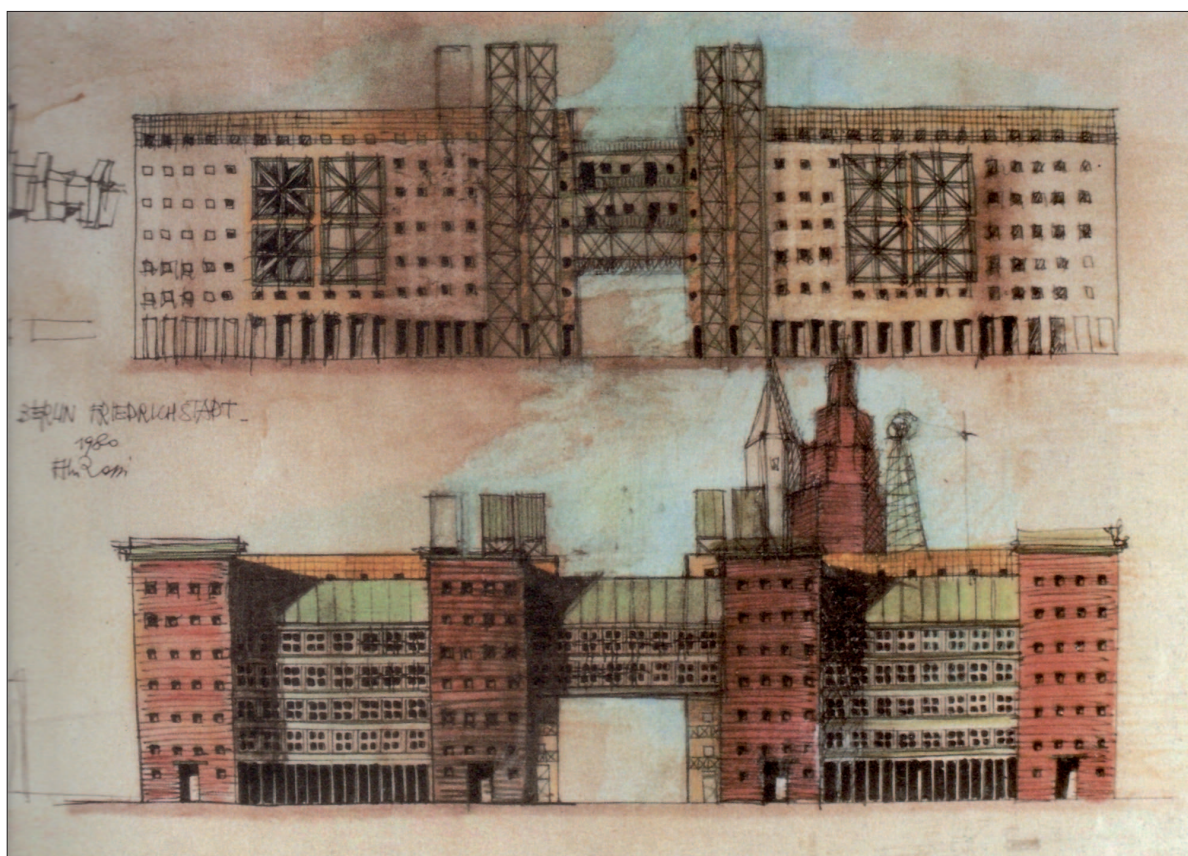
wiec Euryzacesa. W wyobraźni Rossiego jest „(...) jak porzucone domy nad rzeką Po, wiele lat temu, podczas wielkiej powodzi, w których wciąż można znaleźć rozbite kubki, metalowe łózka, stłuczone szyby (...)”⁸².

Projekt cmentarza w Modenie jest zapewne najbardziej dyskutowanym dziełem Aldo Rossiego. Przyniósł mu dużą popularność, sławę, ale też przy-

⁸¹ A. Rossi, *A Scientific...*, op. cit., s. 11. Dzisiaj ten tekst nabrał dodatkowego, symbolicznego znaczenia. 4 września 1997 roku

Aldo Rossi zmarł w mediolańskim szpitalu na skutek obrażeń, jakich doznał w wypadku samochodowym.

⁸² op. cit., s. 15.



24. A. Rossi, szkic do projektu budynku mieszkalnego Südliche Friedrichstadt w Berlinie, 1980. Źródło: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, s. 25
 24. A. Rossi, sketch for the design of a residential building, Südliche Friedrichstadt in Berlin, 1980. Source: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, p. 25

sporzył wiele krytycznych uwag, na temat których napisał: „Pamiętam, jak ten projekt sprowokował liczne ataki na mnie, których nie rozumiem, które skierowane były w całą moją architektoniczną twórczość. Największe poruszenie wzbudził redukcjonizm projektu, jako rodzaj neooswieceniowego eksperymentu. Uważam, że ta reakcja spowodowana była postrzeganiem projektu jako translacji pracy Etienne Luisa Boullée, nie z powodu jakichś krytycznych intencji”⁸³. W projekcie tym, jak zawsze, nie można nie dostrzec licznych powtórzeń elementów, które Rossi zastosował i jeszcze zastosuje w późniejszych pracach. Kolumnada prostych tarcz jest identyczna do tej z podcieni w Gallaratese; sześcian „Domu Zmarłych” jest w środku pusty jak bryła pomnika w Cuneo, itd. Pisał: „Podobnie jak w katalogu mody, mógłbym zebrać w albumie dotyczącym moich projektów i składającym się jedynie z rzeczy kiedyś widzianych w różnych miejscach: galerie, silosy, stare domy, fabryki, farmy, w Lombardii lub niedaleko Berlina i dużo więcej - coś między pamięcią i inwencją”⁸⁴.

Aldo Rossi zaprojektował wiele obiektów, o różnej skali i różnej funkcji, w których podobnie jak w osiedlu Gallaratese i cmentarzu w Modenie, buduje architekturę jak z prostych klocków. Charakterystycznymi przykładami są: budynki szkoły podstawowej w Fagano Olona (1972-76) i szkoły średniej w Broni (1979), pływający Teatro del Mondo (1979) (il. 22, 23), czy objazdowy kram Yatai w Naygoja w Japonii (1989).

W latach 80. XX w. kiedy Rossi, nadal wierny zasadom teorii architektury neoracjonalnej „zmiękcza” purystyczne niegdyś formy, pokazuje konkursowy projekt hotelu (1980) w weneckiej dzielnicy Cannaregio o formach analogicznych do budynku Gallaratese, z klasycznym detalem w formie gzymsu wieńczącego.

Prawdziwy międzynarodowy rozgłos przyniosło Aldo Rossiemu zwycięstwo w roku 1981 w międzynarodowym konkursie zorganizowanym z okazji IBA w Berlinie (1980–1987) na projekt zespołu mieszkalnego Südliche Friedrichstadt (il. 24). Rossi wpisał wówczas projektowany przez siebie budynek

⁸³ op. cit., s. 15.

⁸⁴ A. Rossi, *An Analogical...*, op. cit., s. 62.

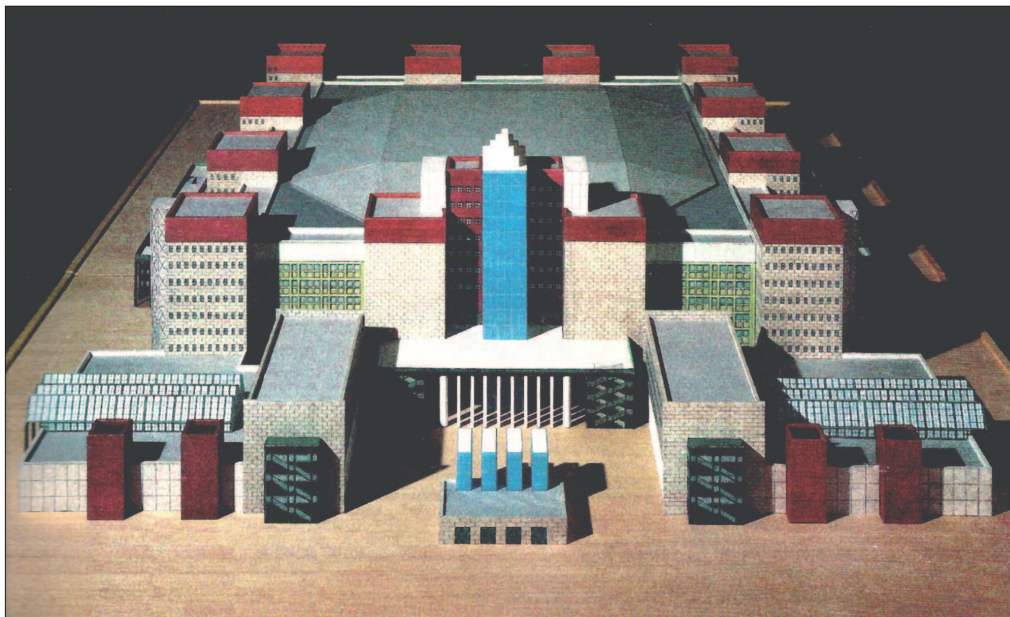
w historyczną tkankę miasta, a architekturą nawiązał do niemieckiej tradycji łącząc ją równocześnie z charakterystycznym dla siebie detalem. Umiejętność łączenia elementów regionalnych z wypracowanymi indywidualnie będzie wykorzystywał w dalszej swojej pracy. W późniejszym już okresie twórczości w wielu projektach widoczne będą i mocniej akcentowane formy architektury monumentalnej⁸⁵, jak w zespole ratusza miejskiego w Perugii z roku 1982, a zwłaszcza projekcie Palazzo dello Sport w Mediolanie z 1988 roku (il. 1, 25).

Na zakończenie

W swojej karierze Aldo Rossi wydał kilkadziesiąt tekstów na temat teorii architektury, wykonał około dwustu najróżniejszych projektów. Z okazji Nagrody Pritzкера, którą otrzymał w 1990 roku Kurt W. Forster, dyrektor The Getty Center For The History Of Art And The Humanities napisał: „Można nosić na ręce zegarek zaprojektowany przez Rossiego, wygodnie siedzieć w jego fotelu spokojnie popijając kawę z jego filiżanki. Można wyjmować ubrania z jego szafy, robić zakupy w jego dużym cen-

trum handlowym niedaleko Parmy. Można słuchać opery w zaprojektowanym przez niego genueńskim teatrze. Można wreszcie zarezerwować sobie miejsce na jego cmentarzu w Modenie”⁸⁶. Był też Rossi autorem dziesiątków szkiców architektonicznych, malarskich, graficznych wykonanych w różnych technikach, które publikowane w czasopiśmie o architekturze, mieście i sztuce, były najbardziej inspirujące dla młodego pokolenia ówczesnych architektów. Dzisiaj, kiedy twórczość przedwojennej moderny zyskuje coraz większe uznanie, najważniejsze zdobycze postmodernizmu, jak poszanowanie naturalnego rozwoju miasta, korzystanie z historycznego dziedzictwa i regionalnych tradycji oraz wolność wyboru są nadal cenne. Choć mija pół wieku od początków twórczości Aldo Rossiego, także jego teoria projektowania, nie tracąc nic z aktualności spostrzeżeń, z upływem lat zyskała na znaczeniu, a jego łatwe do rozpoznania obiekty architektury, zwłaszcza te z początkowego okresu twórczości, nadal budzą emocje i zainteresowanie.

*Justyna Wojtas Swoszowska, dr inż. arch., adiunkt
Katedra Historii i Teorii Architektury
Wydział Architektury Politechniki Śląskiej*



25. A. Rossi, makieta Palazzo dello Sport w Mediolanie, 1988. Źródło: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, s. 123
25. A. Rossi, model of Palazzo dello Sport in Milan, 1988. Source: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, p. 123

⁸⁵ Określenie „monumentalny” w odniesieniu do architektury oznacza budynek mający wielkie rozmiary, olbrzymi, masywny, potężny, pomnikowy, charakteryzujący się trwałą wartością. Do trwałych wartości należą niewątpliwie elementy klasyczne, oparte na wzorach czerpanych ze sztuki antycznej greckiej

i rzymskiej, a więc: osiowość założenia, surowość formy, proste linie gzymsów, monumentalne kolumny, portyki kolumnowe, podcienia arkadowe.

⁸⁶ The Silence of Things Repeated Or Stated for Eternity w ”The Pritzker Architecture Prize” 1990.