

Antonio Monestiroli

THE EXALTED RATIONALISM OF ALDO ROSSI

EGZALTOWANY RACJONALIZM ALDO ROSSIEGO

Streszczenie

Aldo Rossi zawsze myślał, pisał i pracował w obrębie dwóch przeciwstawnych kategorii: racjonalności i egzaltacji. Te dwa pojęcia zdają się odnosić do dwóch niekompatybilnych sposobów poznawania rzeczywistości. Jednak Aldo Rossi prowadził swoje badania, skupiając racjonalność i egzaltację w jednej myśli.

Słowa kluczowe: Aldo Rossi, egzaltowany racjonalizm

Abstract

Aldo Rossi always thought, wrote and worked inside two antithetical terms: rationality and exaltation. Two terms that seem to refer to two incompatible ways of knowing the reality. Instead, A.R. conducted his research by comprising, in a single thought, rationality and exaltation.

Keywords: Aldo Rossi, Exalted Rationalism

“Myśl logiczna jest wyrażona w słowach i skierowana na zewnątrz jako dyskurs. Myśl analogiczna, wyobrażona i wyciszona, nie jest dyskursem, lecz mediacją dotyczącą materiału z przeszłości ...” A.R. *La Arquitectura Analoga* [w:] *2C Construcción de la Ciudad* nr 2, kwiecień 1975.

Aldo Rossi zawsze myślał, pisał i pracował w obrębie dwóch przeciwstawnych kategorii: racjonalności i egzaltacji. Te dwa pojęcia zdają się odnosić do dwóch niekompatybilnych sposobów poznawania rzeczywistości. Jednak Aldo Rossi prowadził swoje badania, skupiając racjonalność i egzaltację w jednej myśli.

W jego dwóch najważniejszych pracach, „Architektura miasta” i „Autobiografia naukowa”, wydanych w odstępie piętnastu lat (1966-1981), możemy rozpoznać procedurę, która zaczyna się od systematycznej znajomości miasta, jego kompozycji składającej się z części i elementów, a następnie przyczepia na tę wiedzę myśl złożoną ze wspomnień, skojarzeń i analogii, zgodnie z metodą artystyczną.

Procedura, która jest sumą dwóch połówek: pierwszej, należącej do myśli logicznej, która wyznacza cel pewnej wiedzy i drugiej, przeciwstawnej, całkowicie nastawionej na proponowanie hipotez, które mogą być sprawdzone *a posteriori*, hipotez powierzanych dziełu i rozpoznawalnych dopiero po jego zakończeniu.

Z jednej strony solidna podstawa racjonalna, a następnie rzeczywistość, która ukształtowała się w historii, z jej powiązaniem z antropologią i geografiami, która obejmuje wiedzę o mieście jako dziele człowieka *par excellence*. Z drugiej strony, płodna myśl, która poszukuje istotnych aspektów tej rzeczywistości, na głębokości, której nie da się osiągnąć inaczej niż poprzez akt wysławiania znaczeń przez osobę działającą.

Miasto Aldo Rossiego jest jednocześnie miastem wszystkich mieszkańców i miastem artysty, który z tego pierwszego, doskonale znając wszystkie jego aspekty, czerpie to, co go fascynuje, co służy mu najbardziej do reprezentowania jego wartości.

Zawsze kojarzyłem tę myśl z refleksją Hermana Melville’a, autora bardzo mi drogiego i często cytowanego przez Aldo Rossiego, na temat różnicy między wielorybami ściganymi i uśmiercanymi na polowaniu, systematycznie opisywanymi i klasyfikowanymi w niezwykłym katalogu cetologii, a białym wielorybem, ciągle ściganym, ale nigdy nie zabitym, zawsze stojąc przed oczami kapitana Ahaba jako szaleńcza potrzeba posiadania go na własność i zabicia w celu poznania.

Choć tak różne, te dwa światy są połączone, przepłatają się, tworząc dzieło tego niezwykłego pisarza. Żyć tylko w jednym lub tylko w drugim z tych światów byłoby niemożliwe zarówno dla Melville’a jak i Rossiego.

Architektura dla A.R. jest rzeczą stale poszukiwaną, stojącą zawsze przed oczami, jak ukochana, której prawdziwej tożsamości nigdy nie znamy, z wyjątkiem

tego, co dla nas reprezentuje. Dla Rossiego to właśnie skłonność do architektury, wola czy pragnienie architektury, prowadzi do wysławiania tego, co leży u podstaw architektury. Rzecz, którą wiemy jak opisać, ale której prawdziwej natury nigdy nie poznamy.

Te dwa światy, racjonalnie znany świat rzeczywisty i świat idealny wyobrażony poprzez wysławianie jego znaczeń, wyraźnie przeplatają się w twórczości A.R. i mogą być analizowane za pośrednictwem tych dwóch ksiązek, do przeczytania których po kolei osobiście zachęca nas A.R., lub nawet poprzez podsumowanie ich stron, jak sam to określa, przekształcające je w jedno dzieło, które przynajmniej częściowo wyjaśnia jego architekturę.

Są to badania zupełnie niezrozumiałe dla tych, którzy, zatrzymując się na pierwszym dziele, dostrzegli tam tylko reguły historii. Badania te, wręcz przeciwnie, są nakierowane na wyobraźnię, tak zaskakująco nowe, pomimo pracy nad materiałami starożytności. Tak niemożliwe do naśladowania.

Badania, które przywodzą nam na myśl Andreę Palladio, jego systematyczną analizę budynków starożytności i jego obsesyjną przeróbkę świątyni, wykorzystującą wszystkie formy zanieczyszczenia: na wysokich podstawach lub nałożoną na inną świątynię, przebitą w celu wzmocnienia jej formy. Jakby starał się powiedzieć, że nie ma innych możliwych form.

Ten „wielki mistrz”, mówi Rossi, który jest w stanie połączyć „znaczenie natury, znaczenie konstrukcji i niepokój, który pochyla się ku starożytności i przyszłości”. „W najwyższym punkcie pomieszczenia była dziesięciometrowa przepaść”.

To zdanie, które A.R. usłyszał przypadkowo w trattorii w Mediolanie, zawiera paradoks godny Kafki. Sprzeczność między światem precyzyjnym, wymiernym, a odczuciem strachu wywołanym przez wysoce nieprawdopodobną sytuację. Wykraczając poza paradoks, jest to stan każdego artysty, który powierza swoje emocje rzeczywistości, którą można opisać i zmierzyć w całej jej przestrzeni, rzeczywistości, która poprzez swoje miary przywraca nam wszystkie te emocje.

Jest to stan architektury według Loosa, urzeczywistniony w relacji pomiędzy opisanym i zmierzonym gro-

bowcem, o wymiarach trzech na sześć stóp, a emocjami, które te pomiary w nas wywołują. Konkretny układ odniesienia, taki jak stosunek wymiarowy, wywołuje w nas uczucie, które w przeciwnym razie byłoby niemożliwe. Początek zmierzchu przed grobowcem Loosa jest ściśle związany z jego proporcjami.

Przepaść została dostrzeżona przez A.R. w młodości, a on pozostał nią zafascynowany. Budynki zniszczone przez wojnę pokazywały, na zewnątrz, to, co pozostało z ich wnętrza, zawieszane na ścianach w zupełnie nieprawdopodobny sposób.

To opuszczony, a nawet zdewastowany dom, w którym wszystko jest nadal zawieszane w czasie i przestrzeni. To jest to, co pozostało z domu.

Niczym teatr bez przedstawienia, jak ułożenie przedmiotów na stole po posiłku, stole o którym wspominał Le Corbusier, a który Rossi wielokrotnie rysował.

Ten stan rozpoznawania domu, teatru, itp. poprzez to, co pozostało z domu, teatru, stołu po użyciu, jest stanem, który wysławia znaczenie rzeczy.

To, co pozostaje, po użyciu, to forma. Forma, która jest paradoksalnie pełna życia, mimo jego braku. Pozostają tylko ślady. To życie, które nawet w trakcie swego rozwoju wydaje się zubażać, a przynajmniej osłabiać wartość form, w których zamieszkuje, tylko po to, by je wysławiać, czyniąc rozpoznawalnymi w momencie, w którym odbierane jest im życie.

Ale jak możemy pogodzić te myśli z ideą budowy?

Czy możliwe jest pogodzenie pasji do wyburzonych domów, w których życie lub przynajmniej jego ślady pozostają w nielicznych relikwiach wciąż wiszących na ścianach, z wiedzą o domu opierającą się o wszystkie domy sklasyfikowane w rygorystycznej analizie typologicznej? Jak pogodzić pasję do ruin z pasją podzielaną przez architektów Oświecenia, którzy projektowali miejsca nowego burżuazyjnego miasta, poszukując form, które odpowiadałyby idei cywilizacji?

A.R. podejmuje ten temat, krzyżując prace swoich mistrzów. Należą do nich Boullée i Schinkel, Loos and Mies, Rogers i Gardella, którzy, każdym w swoim czasie, odkryli nieodwracalną bruzdę w kulturze użytkowej. Cała szóstka, choć w różnych epokach, musiała zmierzyć się z tą kulturą. Kulturą dominującą w latach, w któ-

rych Rossi prowadził badania.

Weźmy pod uwagę definicję architektury Boullée'a, odwrócenie architektury Witruwiusza, „który bierze skutek za przyczynę”, twierdzi Boullée, a następnie kontynuuje: „nasi ojcowie zbudowali swoje chatki po uprzednim stworzeniu ich obrazu”.

Boullée musiał pogodzić się z Laugierem i teorią prymitywnej chaty, podczas gdy Schinkel musiał poradzić sobie z neoklasyczną akademią, przywracając akt budowy, dekretując koniec klasycznego porządku, ale nie tracąc sugestywnej jakości konstrukcji. Podobnie Loos, być może jego najważniejszy mistrz, ten, który skierował Rossiego na drogę, której nigdy nie miał porzucić, twierdzący, że architektura jest jedynie pomnikami, które nie mają znaczenia dla ich użyteczności, ale dla sugestywnej jakości ich form. Wreszcie, Rogers i Gardella, którzy po raz kolejny muszą przenieść architekturę poza włoskie racjonalistyczne hasła dotyczące relacji forma-funkcja.

Dla tych sześciu gigantów, z którymi Rossi uwielbiał spędzać czas, funkcje naszego życia nie są przedmiotem poszukiwania odpowiadających im form; funkcje te są tylko warunkowym, szczególnym aspektem głębszego znaczenia ludzkiego doświadczenia.

Jest to różnica określona między celowością a celem w definicji piękna stworzonej przez Kanta, prawdopodobnie największego z filozofów rozumu: „Piękno jest formą celowości przedmiotu, o ile jest ono postrzegane bez jakiegokolwiek przedstawienia celu”. Celowość ma wartość ogólną, cel jest rzeczą specyficzną. Cel bierze udział w definiowaniu celowości, ale nie jest z nią zbieżny. Ta druga jest zawsze szersza, bardziej ogólna.

Celowość biblioteki Boullée uwzględnia wartość książek i to, co one dla nas reprezentują; cel jest po prostu związany z ich wykorzystaniem. Jak kopiec Loosa, którego wartość nie opiera się na jego praktycznej funkcji (celu), ale jedynie na jego sugestywnej celowości.

Tę różnicę (między celowością a celem) możemy odnaleźć także w wielkich budowlach historii, odkrywając, że architektura jest realizowana i przekazywana dopiero wtedy, gdy jest w stanie wyzwolić swoją celowość, tę ogólną wartość, która nawet wtedy, gdy funkcja się zmienia, pozostaje nadal aktualna. Budowa architek-

tury jest urzeczywistnieniem tej ogólnej wartości, która jest ukryta w kamieniach, które mają być przekazywane w czasie.

Ignazio Gardella, w kilku liniijkach napisanych jako uzupełnienie wywiadu, którego udzielił mi kilka lat temu, wyjaśnia ten punkt, stwierdzając, że jest wdzięczny za to, że dałem mu możliwość opowiedzenia o motywacjach stojących za jego budynkami, które w przeciwnym razie pozostałyby ukryte, jak to określa, w kamieniach jego budowl.

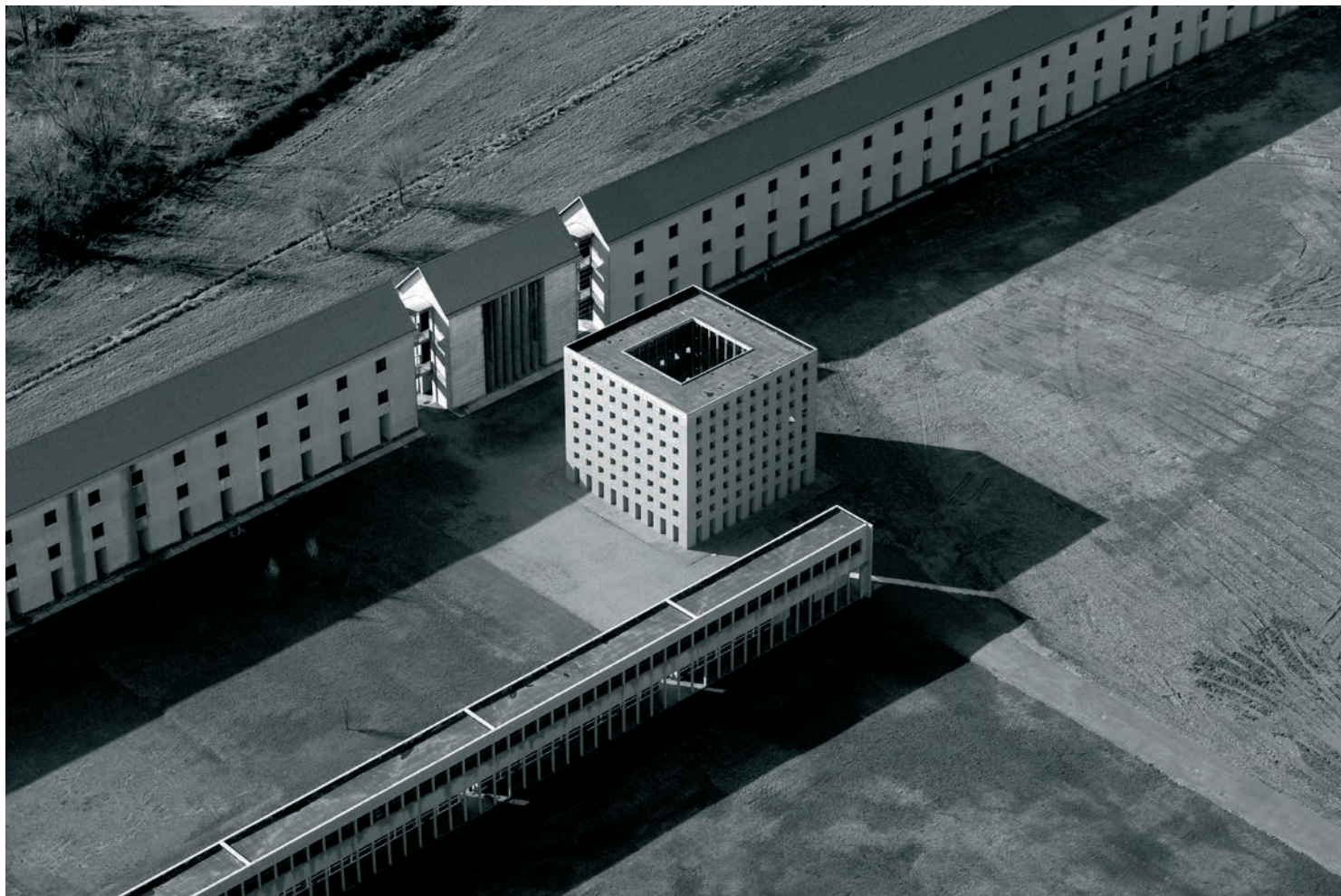
Tak więc w kamieniach struktury leży motywacja samej struktury, a jeśli kamienie jej nie ujawniają, pozostaje ona ukryta w nich. Jednak gdy budowla stawia sobie za cel ujawnienie tej motywacji, ujawnienie jej znaczenia, wówczas ujawnia się i staje się rozpoznawalna.

Niezwykłym tego przykładem jest projekt teatru w Vicenzy autorstwa Gardelli, bardzo piękny projekt, do którego zawsze odwołuje się A.R., projekt porównywalny z wielkimi dwudziestowiecznymi arcydziełami, skonstruowany nie tylko z myślą o funkcjonowaniu teatru, który malarze i cieśle mogą indywidualnie aranżować w zależności od potrzeb, ale także wokół idei teatru powierzonego formie wybiegu, która zawsze jest w stanie przywołać teatralny charakter miejsca, nawet jeśli teatralna czynność jest nieobecna, a scena nie jest wykończona scenografią.

A.R. napisał jedną z najpiękniejszych kart na temat Ignazio Gardelli, w której umieścił swojego starszego przyjaciela w szerszym kontekście mistrzów, którzy potrafili wyprowadzić nowoczesną architekturę poza funkcjonalizm, nie lekceważąc istotnego elementu architektury, jakim jest precyzja rzemiosła w odniesieniu do celów, które sobie wyznaczyła. Przede wszystkim chodzi o dążenie do „właściwej formy, wykraczającej poza każdy manifest czy program”.

Projekt teatru w Vicenzy to projekt ogromnej sali, w której rytuał refleksji może być odegrany na wiele różnych sposobów. Przypomina nam ona inne bardzo piękne sale, te Miesa, miejsca, które przywołują ideę wspólnoty, w której różne funkcje rozwijają się w czasie.

Ernesto Rogers, który był pierwszym prawdziwym mentorem A.R., jest głównym przedstawicielem tej idei rzemiosła, która wykracza poza narzędzia techniczne.



Rzemiosło architekta opiera się na wiedzy fachowej budowniczego, który ukierunkowuje swoją wiedzę techniczną na wyższy stopień celowości, ukierunkowany na budowę punktu widzenia na nasze życie i świat. Wystarczy przeczytać *Experience of Architecture* Ernesto Rogersa, aby zrozumieć ogrom naszej dyscypliny i konieczną precyzję jej narzędzi.

Powtarzam to raz jeszcze, ponieważ ten sposób postrzegania naszego zawodu gubi się lub być może już został utracony, zepchnięty na bok przez produkcję form zupełnie odbiegających od tego, co stanowią, lub skrajne ćwiczenia technologicznej wirtuozerii.

Wszystkie nauki Rogersa, wszystkie jego teksty i projekty zawierają to przesłanie: architektura jest przełoże-

niem, w kamieniach budowy, naszego doświadczenia świata. Tylko w ten sposób może ona nas zainteresować, tylko w tym przypadku może zasługiwać na pasję konieczną do budowy.

Tak więc termin „budownictwo” się rozszerza. Z budownictwa jako czynnika technicznego staje się ono budową świata opierającego się na technicznej precyzji, która przekształca się w prawdziwe budownictwo, trwałe i zdolne do wyraźnego określenia swojej racji bytu dzięki swoim formom. Ci, którzy interpretują A.R. poza solidnymi, racjonalnymi ramami, nie mogą zrozumieć dydaktycznego zakresu jego myśli, która przeciwnie, jest bardzo wyraźna.

W swoich tekstach A.R. zawsze powraca do pojęcia

racjonalności, w dwóch wymienionych wyżej znaczeniach – racjonalności systemów opisowych i racjonalności rozumowania indukcyjnego – uznając wagę doświadczenia subiektywnego, które prowadzi do skrajności lub, moglibyśmy powiedzieć, wysławia kwestię znaczenia, które każdy z nas rozpoznaje w rzeczach.

Carlo Aymonino, Guido Canella, Gianugo Polesello i Luciano Semerani należą wraz z A.R. do pokolenia następców Rogersa, a jego wkład polega na postrzeganiu miasta jako kontekstu architektury a studiów urbanistycznych jako niezbędnej przesłanki do studiowania architektury. Ten ścisły związek pomiędzy architekturą i miastem (wcześniej badane przez Saverio Muratori i Giuseppe Samona) umieszcza architekturę w jej kontekście i pozwala nam dostrzec ją w nowym świetle, które rozszerza jej znaczenie, zarówno w odniesieniu do przestrzeni, w której się znajduje, jak i zależności, jakie nawiązuje z tą przestrzenią, a także w odniesieniu do czasu mierzonego etapami budowy miasta i jego części. Od tej chwili badania architektoniczne nie są już tylko badaniami poszczególnych budynków, przeważnie sprowadzonymi do kwestii językowych, ale badaniami, które koncentrują się na relacjach między architekturą a tym, co Rossi wielokrotnie nazywa „faktami miejskimi”.

We wstępie do swojej publikacji *Architektura miasta*, Rossi wyjaśnia ten punkt za pomocą dwóch podstawowych obserwacji. Pierwsza dotyczy kwestii formy. Tym, co interesuje A.R. w mieście, jest forma, o ile jest to „forma społeczeństwa, które ją produkuje, która jest w niej głęboko zakorzeniona”.

Drugim spostrzeżeniem, które przewija się nie tylko przez całą książkę, ale także przez całą twórczość A.R., jest to, że forma miasta postrzegana jest jako „stała sceneria doświadczeń człowieka, obciążona emocjami całych pokoleń, wydarzeniami publicznymi, prywatnymi tragediami, nowymi i starożytnymi faktami.”

Ten ścisły związek między formą miasta a doświadczeniami żyjących w nim ludzi odróżnia ten niezwykle tekst od innych miejskich opracowań z tego okresu. Miasto przejmuje kulturę, która wytwarza je w czasie i odzwierciedla je poprzez swoją formę.

Rozumiemy, że wykonanie projektu architektonicznego z taką świadomością znacznie różni się od wy-

konania go wyłącznie na podstawie czynników technicznych lub językowych, które mają związek z każdym budynkiem.

Aldo Rossi wprowadza w ten sposób, najpierw w Mediolanie i Wenecji, a następnie natychmiast w innych szkołach architektury na świecie, okres badań urbanistycznych, analizy urbanistycznej, jak je wówczas nazywano, jako niezbędną przesłankę projektu architektonicznego. Jest to pozytywna myśl odziedziczona po naukach przyrodniczych, które kładą podwaliny pod każdą hipotezę, wykorzystując dokładną, systematyczną analizę zjawisk. Miasto jako dzieło człowieka można w końcu uznać za dzieło natury i w tej perspektywie należy je analizować.

„Ćwiczenie każdej wyobraźni wymaga twardego podłoża”, stwierdza Aldo Rossi, wyjaśniając znaczenie konieczności badań analitycznych.

Podczas czytania *Architektury miasta*, jednym z najpiękniejszych i najbardziej pouczających fragmentów jest niewątpliwie ten, który dotyczy Aten, na końcu trzeciego rozdziału. Intensywne strony poświęcone Atenom zabierają nas poza świat klasyfikacji.

Ateny to miasto zbudowane na mitach natury. Jest to miasto bez murów, inne niż starożytne miasta Wschodu i miasta rzymskie, ponieważ nie jest zbudowane wewnątrz fortyfikacji, ale budowane od wewnątrz na zewnątrz.

Jego zasadą przewodnią jest przeniesienie mitu o przyrodzie na kamienie jego budowli. W ten sposób mit jest utrwalony i może trwać w czasie. Mówi się, że starożytni przenieśli, w kolumnach z drewna lub kamienia, ducha drzew, właśnie po to, by uczynić go trwałym w czasie, by wykraczał poza życie drzew. Legendę tę potwierdza opis Witruwiusza o pochodzeniu kolumny.

Kiedy został zbudowany, Akropol w Atenach zdominował przyrodę wokół niego, ten niezwykle zespół lasów i wyżyn, z morzem na horyzoncie. Jego świątynia stanowiła centralny punkt systemu zależności otwartych na naturalny krajobraz. Ściany Aten zostały zbudowane później, nie na początku. U jego początków nie istniała praktyczna zasada obrony, ale mit o przyrodzie.

Aktualność tego myślenia jest oczywista: alternatywa pomiędzy miastem zamkniętym a miastem otwartym

istniała już w starożytności, w dwóch modelach miasta – otoczonego murami i miasta zbudowanego na relacjach pomiędzy jego monumentalnymi ośrodkami, obszarami mieszkalnymi a przyrodą. Ale jest tego więcej. Strony o Atenach wyjaśniają również zasadniczą zasadę architektury, która dla A.R. nie może być zasadą konieczności, którą można zaspokoić w tysiącach różnych form, ale musi ona być wartością, wartością zbiorową, rozpoznawalną w formach architektury, które czynią ją stabilną i trwałą.

Jest to przejście od funkcji do wartości, o której wspominałem, pisząc o Miesie, to przejście, które spowodowało głęboką różnicę pomiędzy świątynią a chatą. Tak więc w naszych czasach mit starożytnych zostaje zastąpiony przez wartość, wartość kulturową dzielaną przez wspólnotę.

Jak wspominałem, dyskusja ta osiąga swoje apogeum w Oświeceniu, historycznym momencie najdokładniej zbadanym przez A.R., w okresie, w którym zmierzyły się bardzo różne punkty widzenia: Laugiera, Milizii, Boullée'a. Za sprawą Boullée'a, A.R. potwierdza jeszcze głębiej swoją ideę architektury i jej związek z mitem. Jakby istniał „duch w rzeczach”, który powinien zostać rozpoznany i przeniesiony lub przełożony, jak powiedziałby Rogers, na formy architektury.

Według Boullée'a jest to mit o naturze i emocjach, które natura wzbudza w tych, którzy są wrażliwi na jej formy. Dla Boullée'a związek między formami architektonicznymi a wywoływanymi przez nie emocjami jest podobny do związku ustanowionego między emocjami a formami naturalnymi. Dzięki architekturze ta relacja jest odnawiana za każdym razem, gdy przybiera zbudowaną formę, i w ten sposób odnawia się również mit.

Boullée uważa, że w każdym budynku kryje się głęboka wartość, wartość składowa, która jest powodem, dla którego budynek został zbudowany, wartość, która musi zostać przeniesiona na jego formy. Rossi dostrzeża w tej procedurze nowy racjonalizm, który nazywa egzaltowanym racjonalizmem, w przeciwieństwie do konwencjonalnego racjonalizmu, który zamiast tego należy do nauk przyrodniczych.

Egzaltowany racjonalizm pozwala nam rozpoznać „emocjonalne jądro dzieła” i uwidocznic je jako wartość

należącą do naszej kultury.

Egzaltacja nie jest więc anomalnym stanem rozumu, ale zdolnością rozumu do rozpoznania tego, co leży u podstaw architektury, tego jądra, które wywołuje w nas emocje tylko wtedy, gdy zostało rozpoznane.

A.R. pisze *Wstęp do Boullée'a* zaraz po napisaniu *Architektury miasta* i pięknych stron o Atenach, zaraz po opisaniu kontekstu architektury, jej zakresu, który obejmuje znaczną część wiedzy, a przed, tuż przed, wykonaniem swoich najważniejszych projektów. Podczas swojej pracy Rossi prowadzi pamiętnik, bardzo piękne *Błękitne Notatniki*, gdzie teksty i rysunki przeplatają się i łączą, dając świadectwo ciągłej myśli o architekturze i jego projektach, często przeróbek poprzednich projektów lub budynków widzianych w innych czasach i innych miejscach.

Poprzez swój niekończący się monolog Rossi pokazuje nam znaczenie swojego doświadczenia, wspomnień i wrażeń wywołanych przez widziane rzeczy i spotykane osoby, w poszukiwaniu znaczenia budynków z historii lub tych, które projektuje, które często zlewają się w jedną formę.

Jego mistrzowie są zawsze obecni w pamiętniku. Wszyscy jego mistrzowie zajmują się problemem emocjonalnego jądra dzieła. Wszyscy wiedzą, że problem polega na tym, jak rozpoznać to jądro jako wartość należącą do naszego życia i jak znaleźć odpowiadające formy zdolne zabezpieczyć to jądro i jednocześnie je eksponować.

Architektura to po prostu „dom życia lub dom śmierci”, które dla A.R. są tym samym. Architektura domu sprawia, że to, co pozostało z domu po jego użytkowaniu, prześwieca. Sprawia to, że jego celowość świeci dopiero po spełnieniu swojego celu.

A.R. zdaje się mieć obsesję na punkcie przemijania rzeczy, wszystkich rzeczy, budynków, jak i życia. Być może to właśnie ta obsesja prowadzi go do skupienia się na tym, co pozostaje po ich zużyciu.

Projekt „Casa dello studente” w Chieti to prawdziwa alegoria miejska.

Na zboczu wzgórz Chieti, dom dla jednego studenta i dom wspólnoty studentów wyróżniają się przede wszystkim swoją wielkością. Mały dom zbudowany

z elementów należących do jego definicji. Niewielka bryła z dwuspadowym dachem, który tworzy tympanon, pod którym znajdują się drzwi i okno. Budynek bardzo podobny do domków widzianych w Elbie przez Rossiego w młodości i obsesyjnie rysowanych na przestrzeni czasu. Archetypowa forma domku letniskowego, powtórzona przy dużym, świetlistym domu, nadal z dwuspadowym dachem, tym razem z żelaza i szkła, dokładnie tak jak w przypadku Beurs van Berlage w Amsterdamie, o którym tak często wspomina A.R., rozświetlającym dużą przestrzeń społeczną. Oczywiście jest, że te dwa typy, w formach i wymiarach rysunków, nie są zbyt praktyczne. Nie mają one żadnej funkcji ani bezpośredniego celu, jak powiedzieliśmy, ale celowość form jest bardzo oczywista. Oczywiście jest, że powołaniem tych form jest reprezentowanie domu i miasta. Jest to, moim zdaniem, jeden z najbardziej symbolicznych projektów w twórczości A.R., właśnie ze względu na jego wyraźną intencję przedstawienia tożsamości budynków, poza ich określoną funkcją.

Ale tematem, który powraca w dyskusjach i rysunkach Rossiego, jest teatr. Teatr w najszerszym tego słowa znaczeniu: „stała scena ludzkich zdarzeń... bo bez doświadczenia nie ma teatru, nie ma architektury.” Istotą jest wiedza o ludzkich doświadczeniach, która pozwala nam skonstruować to, co je reprezentuje, co stawia je na scenie.

To właśnie w tym momencie architekci są podzieleni: ci, którzy wymyślają doświadczenie, czyniąc je wraz z osobistego epizodu, który jest narzucany, czasami z przemocą, społeczności; i ci, którzy sprowadzają je do jego aspektu mechanicznego, do funkcji czegoś, czego nie chcą lub nie są w stanie wiedzieć (można wiedzieć, jak coś działa, nie wiedząc, czym to coś jest). Wreszcie, są tacy architekci – w zasadzie bardzo nieliczni – którzy wybierają najtrudniejszą drogę, drogę realizmu, poszukiwania sensu zdarzeń ludzkich w ich przedłużeniu w czasie i w poszukiwaniu form ich reprezentacji.

A.R. zbudował wiele teatrów, takich jak Carlo Felice w Genui, wraz z Gardellą i Teatro del Mondo w Wenecji, a następnie Teatro La Fenice, również w Wenecji (jak również wiele małych teatrów eksperymentalnych, któ-

rymi otaczał się w domu i pracowni).

Jak jednak nie uznać również cmentarza w Modenie za formę teatralną, tego „domu umarłych” zredukowanego do swojej czystej postaci? Albo bloku przy Schützenstrasse w Berlinie, gdzie fronty budynków wyglądają jak wiele skrzydeł teatralnych domów zwróconych w stronę miejskiej ulicy?

Albo hotelu w Fukuoka, z dużą sceną zwróconą w stronę miasta? Metafora budowy, jak powiedziałby Shelling, gdzie idea budowy jest zdefiniowana w zależności między nakładającymi się na siebie porządkami. Sześć ułożonych w stopy rzędów cylindrycznych kolumn podtrzymuje metalowe architrawy składające się z wygiętych, skręconych razem kawałków blachy. Starożytny tryb budowy powrócił do wielkiej architektury amerykańskiej ubiegłego wieku.

Rytuał odnawiany w czasie za pomocą różnych form i materiałów, zawsze nawiązujący do szerszej idei aktu budowania, którym nie jest tylko budowa jednego budynku, ale dążenie do ogólnej formy budowania *per se*.

Spośród wielu projektów i bardzo wielu rysunków te, być może, są najpiękniejsze, a przynajmniej ja je za takie uważam; te, które bardziej niż inne deklarują egzaltowany racjonalizm odkryty w projektach Boullée’a.

Egzaltowane jest zdarzenie, które już istnieje, zawarte w temacie projektu, odkryte przez tych, którzy go poszukują. Dążenie dokonywane za pomocą rozumu, ale gotowe do rozpoznania tego, co wykracza poza jego schematy, co należy do sfery naszych pragnień.

„Nasza jedyna możliwość”, uważa A.R., „jest połączeniem logiki i biografii”, świata, który możemy poznać za pomocą narzędzi porównawczych i naszego osobistego doświadczenia, naszej zdolności obserwacji, pamięci zgromadzonej w czasie i pragnienia lepszego życia. To dlatego A.R. łączy logikę z myślą analogiczną. Bez analogii żaden z jego projektów nie byłby możliwy, ani też nie byłoby możliwe myślenie indukcyjne, które odnosi się do projektu i chroni nas przed jakąkolwiek formą tautologii. Rossi stwierdza: „Być może obserwacja rzeczy była moją najważniejszą formalną edukacją, a potem obserwacja przełożyła się na pamięć o tych rzeczach...” Czytając *Autobiografię naukową* możemy zrozumieć, jak wiele z tych rzeczy stało się częścią jego

twórczości. Nie wszystkie, jak na liście czy w katalogu, ale na pewno te, które zawierają odpowiedź na to, czego poszukuje projekt. Analogia z rzeczami widzianymi, z tym, co najbardziej kochane, które z biegiem czasu były wielokrotnie rysowane, staje się jego sposobem działania, wydobywania na światło dzienne rzeczy, które wydawały się zapomniane. To, co wnosi nowe życie do rzeczy z pamięci, to pragnienie, pragnienie ożywienia tych rzeczy, które wywarły na nas wrażenie, gdy zetknęliśmy się z nimi po raz pierwszy.

I tak XIX-wieczne domy robotnicze w Mediolanie, domy na dziedzińcu z wyjściami balkonowymi przekształcają się w długi budynek w Gallarate; latarnie morskie widziane w Nowej Anglii trafiają do Teatro del Mondo w Wenecji, i tak dalej. Analogia prowadzi do metamorfozy obserwowanych rzeczy, które przekształcane są w rzeczy pożądane, przenosząc w nie swoją tożsamość. Ostatecznie jest to wciąż procedura racjonalna, która rezygnuje z wynalazku, oparta na znajomości świata, w którym żyjemy, na wysławianiu wszystkiego, co kochamy lub uważamy za takie, które może nas uszczęśliwić. To najbardziej niezwykła cecha projektów A.R.: jeden po drugim, są szczęśliwe.

Użyłem tego terminu, aby mówić o ekspresjonizmie Guido Canelli, przyjaciela Aldo Rossiego, obok Carlo Aymonino i Gianugo Polesello. Guido Canella nazywał go szczęśliwy ekspresjonizm, aby odróżnić go od ekspresjonizmu protestów niemieckich artystów w okresie międzywojennym.

Szczęśliwy ekspresjonizm Canelli nie jest daleki od egzaltowanego racjonalizmu Aldo Rossiego: w obu przypadkach chodzi o to, by reprezentować punkt widzenia rzeczywistości. Nie rzeczywistość w takiej postaci, w jakiej się ona przedstawia, ale tę pożądaną, odnalezioną poprzez oddzielenie jej od wszystkiego, co jest epizodyczne lub przypadkowe. Tę rzeczywistość zakorzenioną w kulturze obywateli, w ich pamięci historycznej, w nadziei na lepsze życie.

Co odróżnia te badania od myślenia Pietro Verriego, który łączy szczęście i wiedzę, stwierdzając, że jedno nie jest możliwe bez drugiego?

Co odróżnia projekty Aldo Rossiego od projektów egzaltowanych przedstawicieli Oświecenia – jak lubię

ich nazywać – tych iluminatów, tzw. romantyków, którzy przeciwstawiali akademickiej kulturze neoklasycyzmu wysławianie wartości nowego burżuazyjnego miasta? W końcu, jak stwierdza Valery, mówiąc o Hölderlinie, świat klasyczny – już nie powtarzany, naśladowany i podsłuchiwany – został zrozumiany i ponownie doświadczony dialektycznie w romantyzmie.

Mam tu na myśli projekty Foro Bonaparte Antoliniego w Mediolanie i nowy Piazza del Duomo Pistocchiego, tak głęboko różniące się od kultury akademickiej Milizii i Piermariniego, całkowicie skoncentrowane na języku neoklasycznym. Różnica jest podobna do tej, jaka istnieje między konwencjonalnym racjonalizmem a egzaltowanym, którą nakreśliłem na początku tego tekstu. Antolini otacza nowy zamek dla mieszkańców Mediolanu rozległym kręgiem budynków przeznaczonych do użytku cywilnego, dużą przestrzenią zbiorową, dużym okrągłym placem zbudowanym na końcu drogi dojazdowej skierowanej w stronę Paryża. Pistocchi projektuje nowy Piazza del Duomo, gdzie przed katedrą zorganizowane jest nowe forum miejskie, dla życia administracyjnego nowego większego Mediolanu.

Niektórzy próbowali zinterpretować dzieło A.R. jako eliminację modernizmu, sprowadzonego do jego funkcjonalistycznej matrycy i w związku z tym potępionego. Tak nie jest. Jak już wspominałem, jego mistrzowie rozumieli nowoczesność w sposób postępowy, jako inscenizację w dziele „ducha epoki”, dokładnie tak jak to określił Mies. Z pewnością nie oznacza to efemerycznych rzeczy, które każda epoka wytwarza, ale jej najgłębsze wartości, zbudowane na przestrzeni dziejów, począwszy od okresu dzieciństwa ludzkości, o którym wspomina Marks, dostrzegając go w starożytnej Grecji, od tego stanu mglistej niewinności, którego Rossi nigdy nie chciał porzucić, a o którym mówili jego najinteligentniejsi interpretatorzy.

Ten stan mglistej niewinności pozwolił Rossiemu być nowoczesnym, a tym samym uchwycić, w doświadczeniu jego własnych czasów, cały jego najbardziej radykalny urok.

*Full Prof. D.Sc. Ph.D. Arch. Antonio Monestiroli, Faculty of Architecture, Politecnico di Milano