

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: „Znów 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 Hiroshima 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 zaszczerpił 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 Ignacio 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.

załamanie 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 eseju 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. Pisze: „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 zdefiniowane 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.

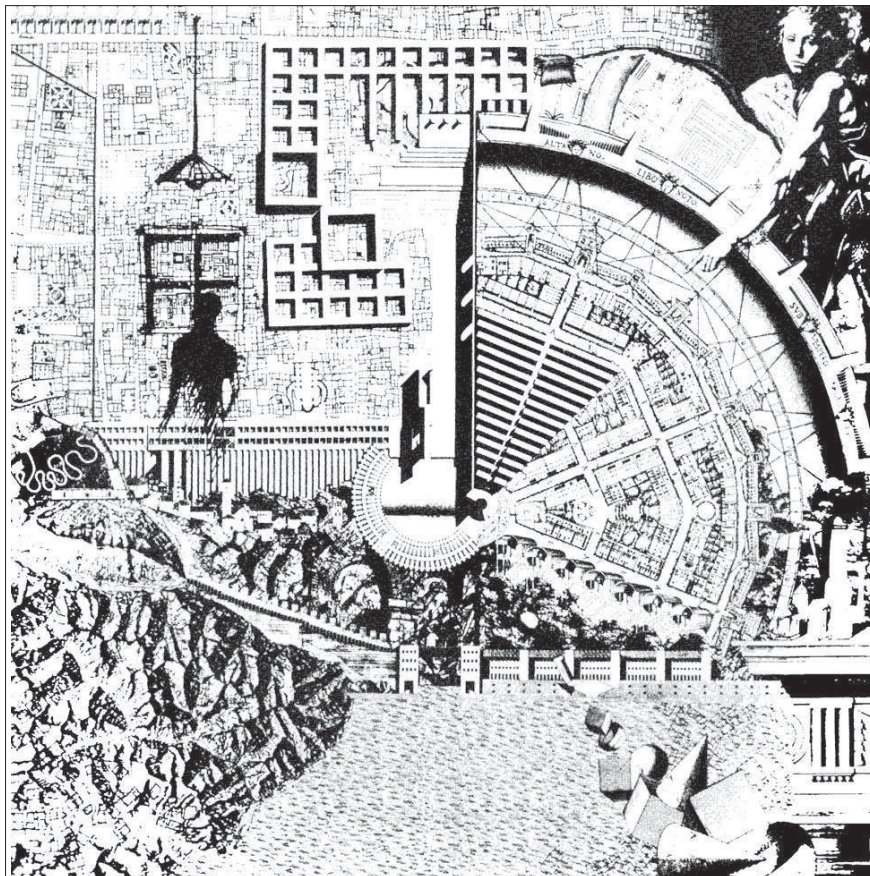
⁵² A. Rossi, *A Scientific...*, op. cit., s. 15.

⁵³ op. cit.



3. G. Antonio Canaletto, „Capriccio con il ponte di Palladio” (1753-59) (Kaprzyś 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 poddawanych 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 przekształcała się w pamięć”⁵⁶.

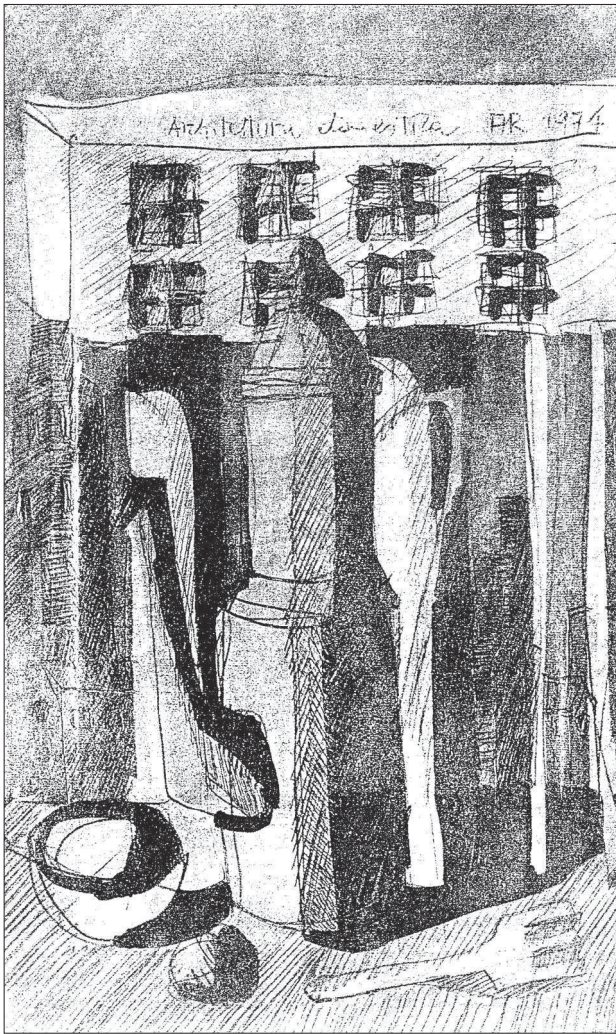
Kilkanaście lat potem, już po napisaniu naukowej autobiografii, w rozmowie z francuskim architektem

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 „zmięczał” 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: sześcianu, 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.

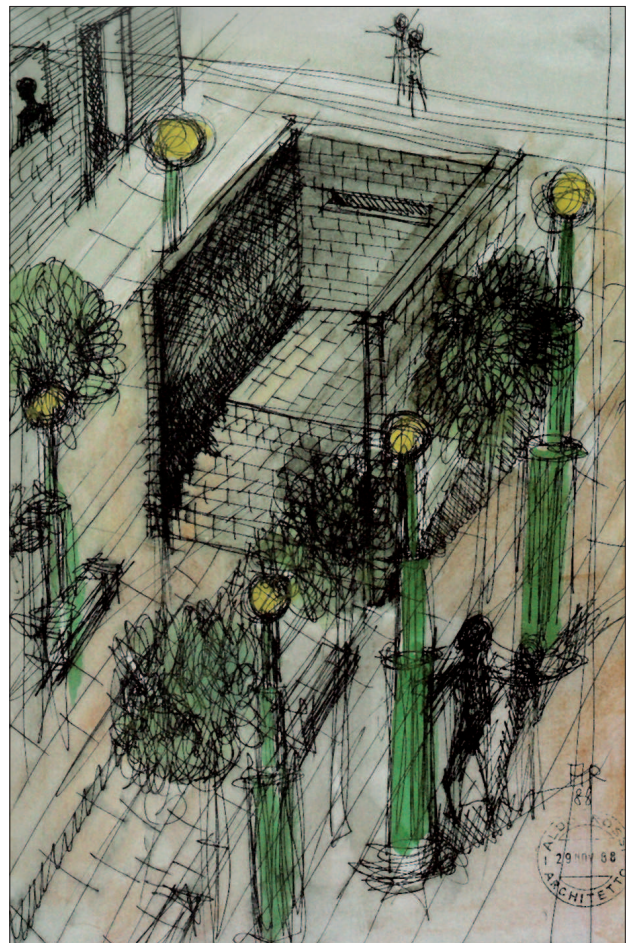
⁶³ Projekt konkursowy wspólnie z L. Meda i G. U. Polesello.

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

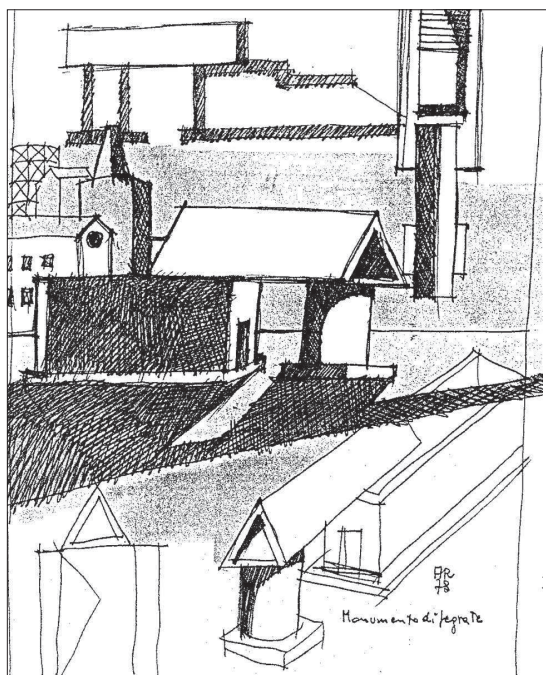
lumny (il. 9). Dominantą jest pomnik partyzantów, zbudowany z ogromnych kłoców: cylindra i prostopadłościanu o podstawie trójkąta i płaskich ścianach. Jak w Cuneo wewnątrz pomnika znajdują się schody i platforma widokowa. Na surowych bryłach ostro rysuje się światłocień – symbol przemijania czasu. Proste 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-Dominioniego, Roberto Gabettiego, Vittorio Gandolfiego, Luigi Pellegrina, Paolo Por-

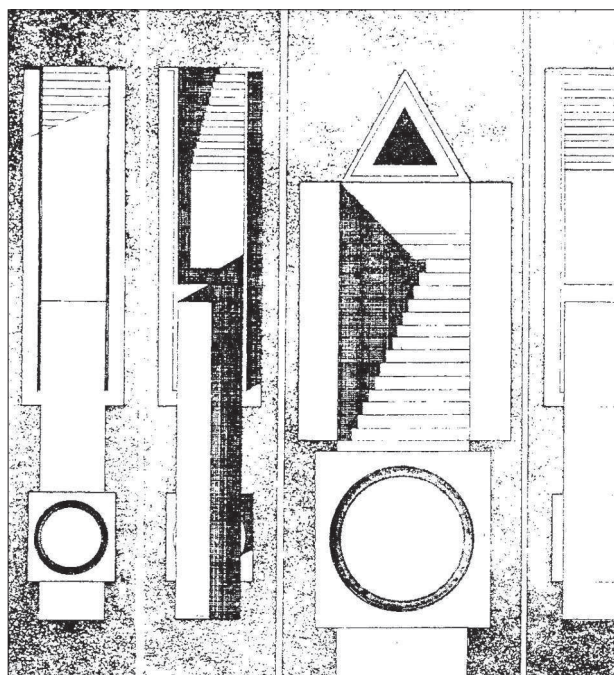
toghesiego.

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

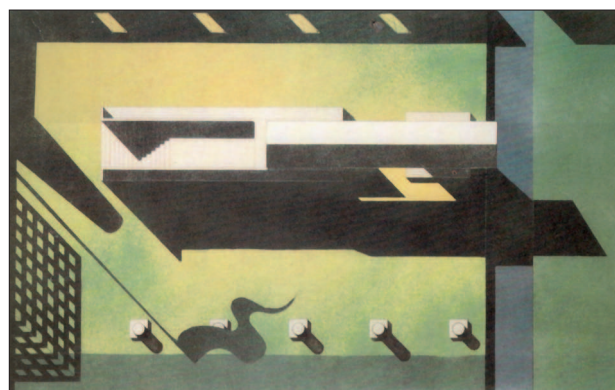


8. A. Rossi, Segrate, pomnik Il Monumento di Segrate, szkic z roku 1978. Źródło: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960 -1980*, Deutsches Architektur Museum, Prestel, Frankfurt AM 1984, s. 230

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-

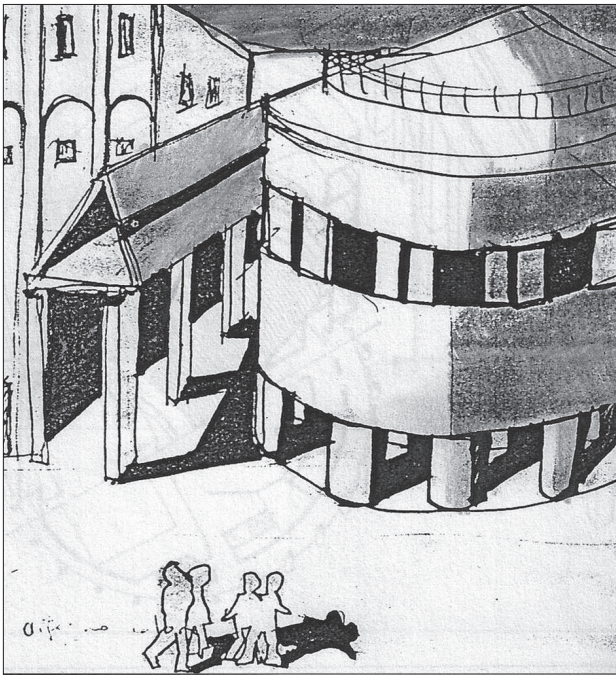


9. A. Rossi, Segrate, pomnik Il Monumento di Segrate. Źródło: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, s. 142

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.

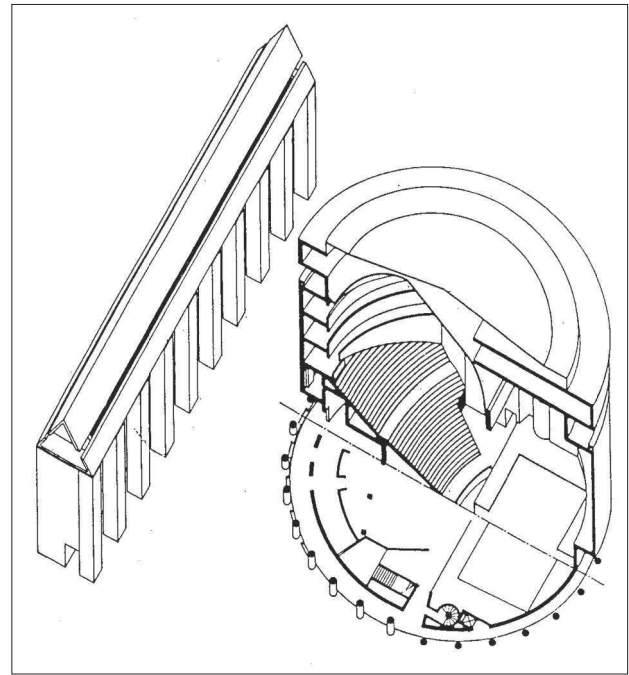
⁶⁷ G. Braghieri 1984, op. cit., s. 69.



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 krużgankami 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

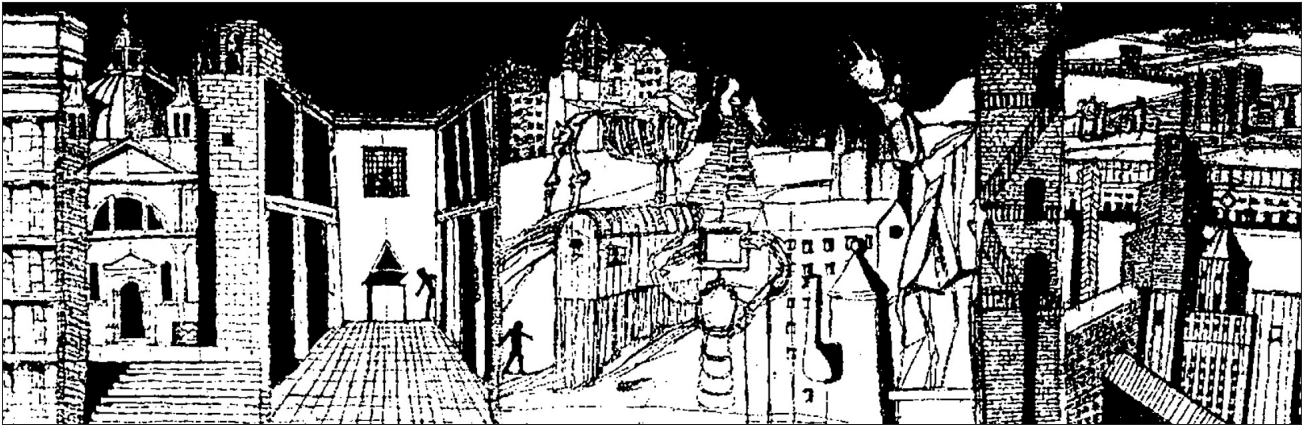
(...). Współczesna tendencja do poprawy środowiska i jego ochrony, konserwowania starych elewacji, jest rodzajem procesu sztucznego balsamowania, może prowadzić do zniszczenia zarówno architektury, jak i krajobrazu miasta⁶⁸.

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.

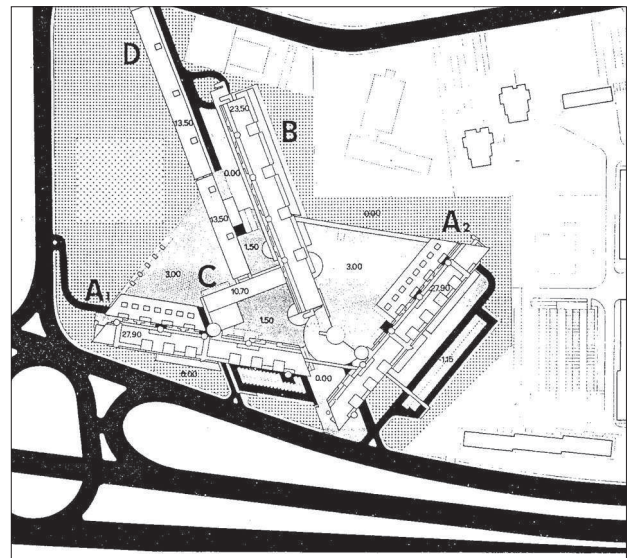
⁷⁰ G. Broadbent, *Emerging Concepts in Urban Space Design*, Van Nostrand Reinhold, New York 1990, s. 186.



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



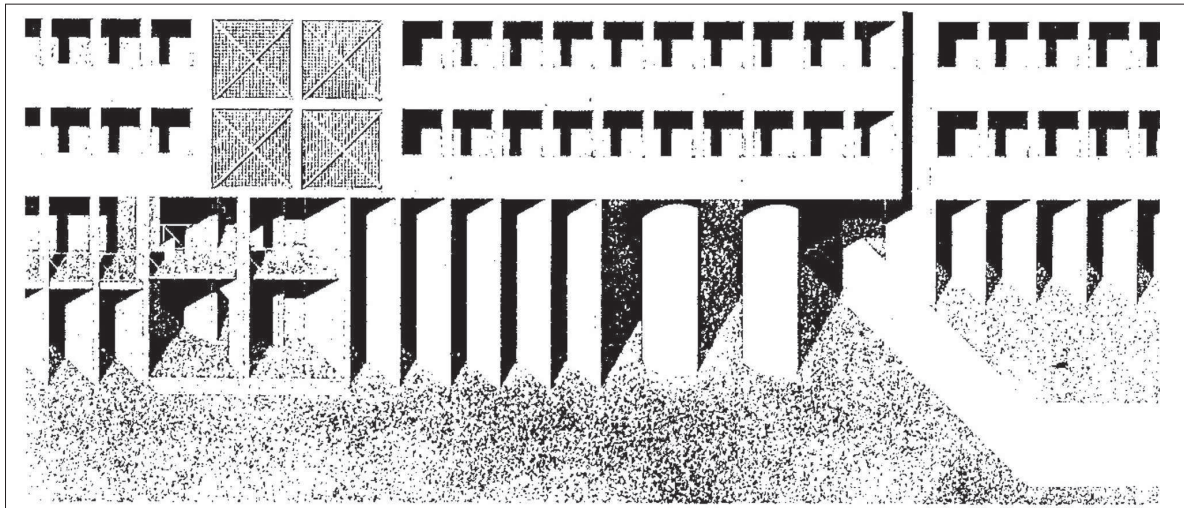
13. A. Rossi, C. Aymonino, osiedle Gallaratese 2 na Monte Amiata w Mediolanie (1969-1971), sytuacja. Budynek Rossiego oznaczony jest literą D, zrealizowany w 1974. Źródło: „L’Architettura”, 1971, nr 186

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

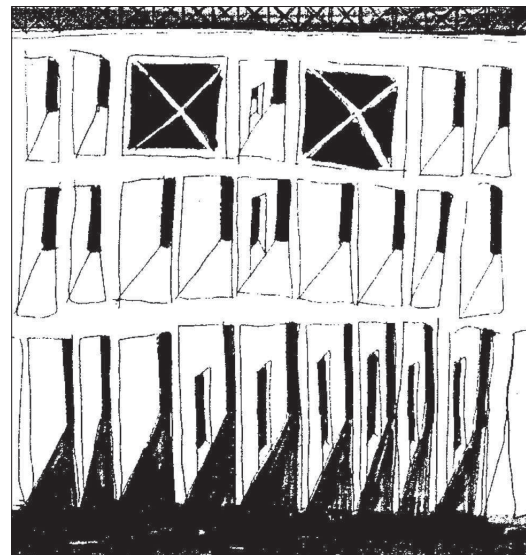
tworzą z jednej strony żelbetowe słupy o średnicy 1 m, z drugiej ściany - tarcze o długości 3 m i szerokości 20 cm, rozstaw między osiami wynosi 1,45 m. W miejscu spadku terenu znajdują się cztery potężne kolumny o średnicy 1,80 m. W przyziemiu przestrzeń między ścianami - tarczami przeznaczona jest 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.

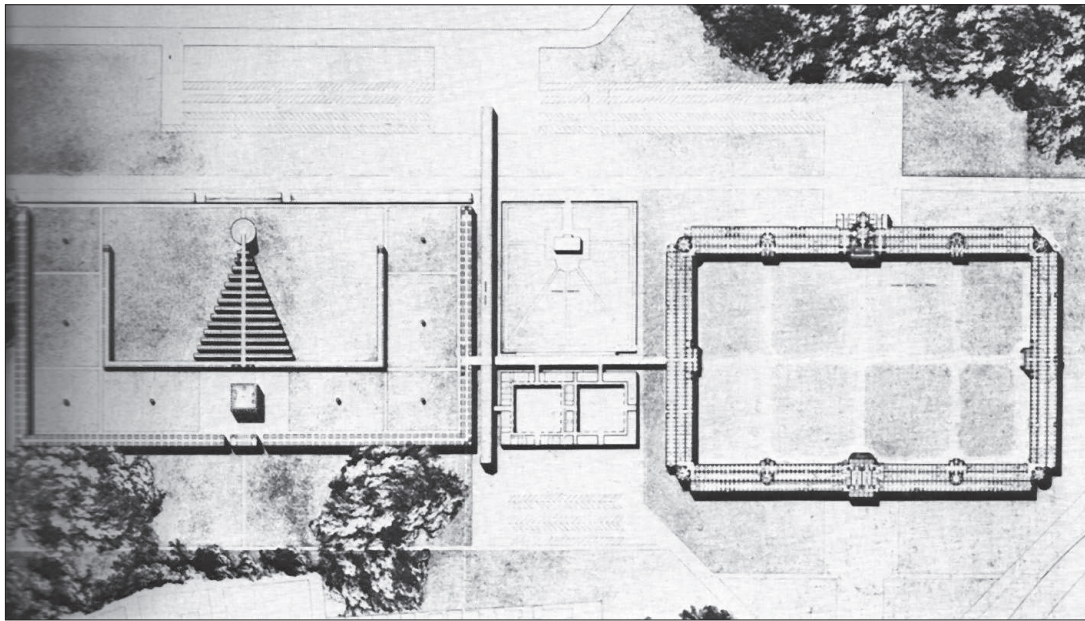
⁷³ C. Aymonino, V. Gregotti, V. Pastor, G. Polesello, A. Rossi, L. Semerani, G. Valle, *Progetto realizzato*, Venezia, Marsilio 1980, pp. 156-157.

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

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

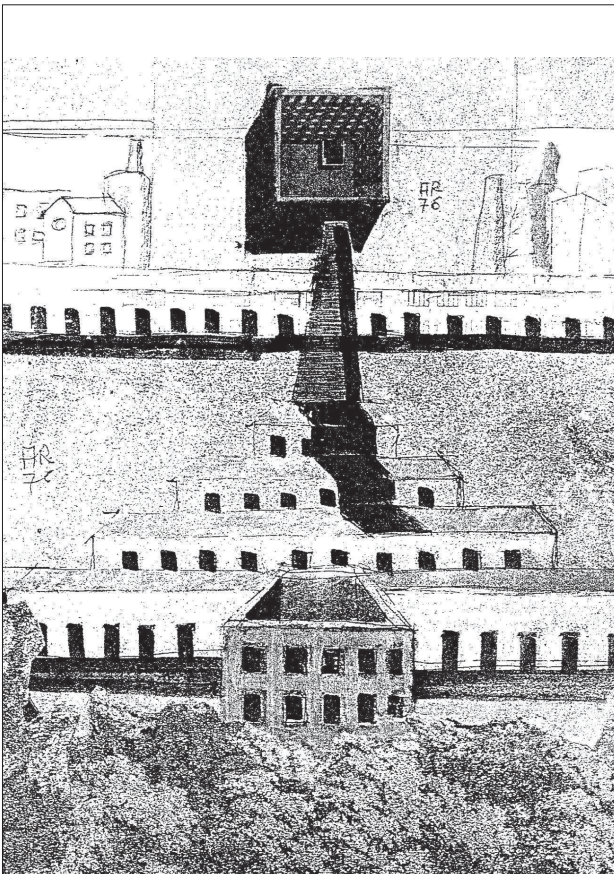
⁷⁶ W 1967 roku władze Modeny zdecydowały o rozbudowie zabytkowego cmentarza na podstawie konkursu. Dopiero w 1971 roku zamiar ten zrealizowano. Podstawowym założeniem konkursu było, by nowy cmentarz nawiązywał do historycznego cmentarza Andrea Costy i sąsiadującego z nim cmentarza żydowskiego. Cmentarz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

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



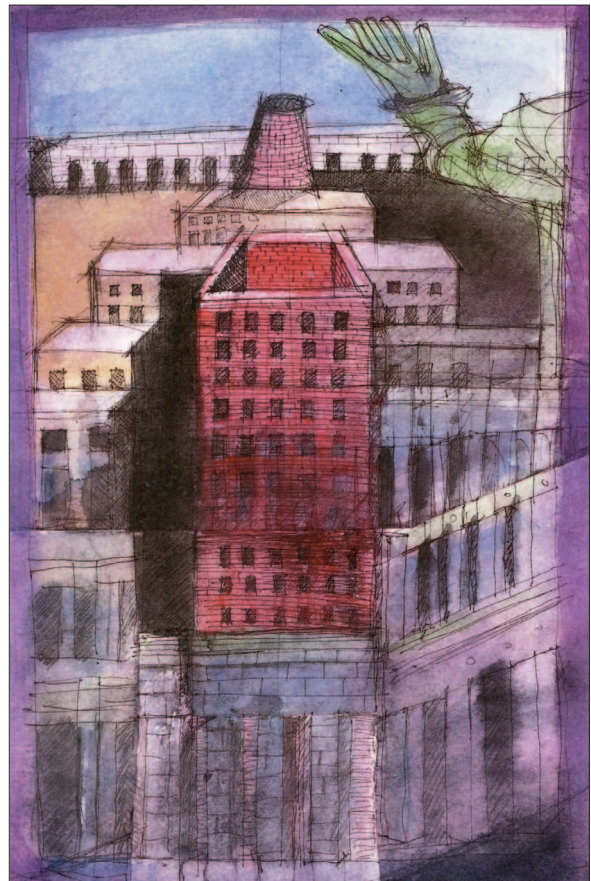
16. A. Rossi, G. Braghieri, Cmentarz w Modenie, szkic sytuacji, 1971. Źródło: M. Adjmi, ed., *Aldo Rossi, the Complete Buildings and Projects, 1981–1991*, Thames and Hudson, London 1992, s. 19

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

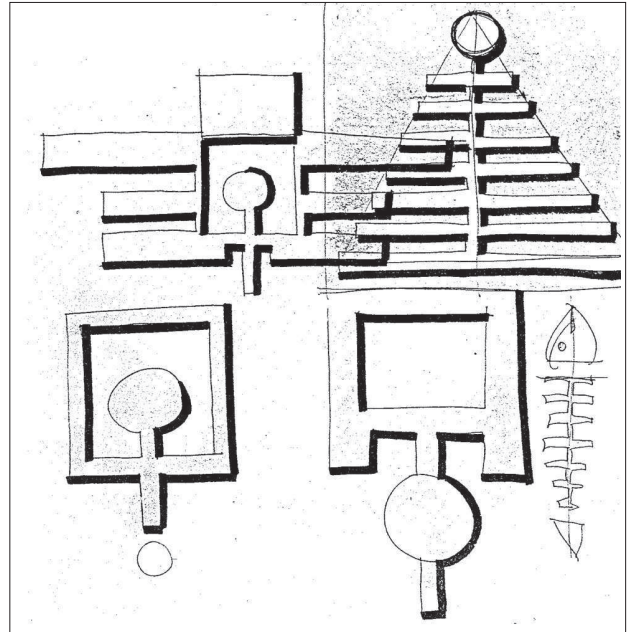


19. A. Rossi, fragment elewacji cmentarza w Modenie, wraz ze statua z kościoła San Carlo Alla Barona w Mediolanie (Rossi, 1990). Źródło: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, s. 143

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

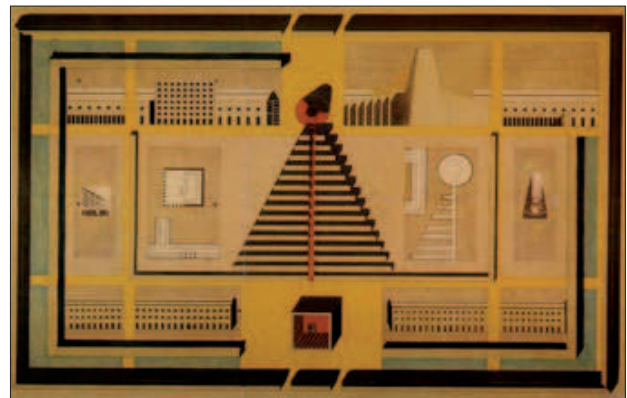
podczas gdy znakomita większość prac nawiązywała jedynie do detali historycznego cmentarza, ignorując jego założenie przestrzenne⁷⁸. (il. 16)

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 galerią, 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

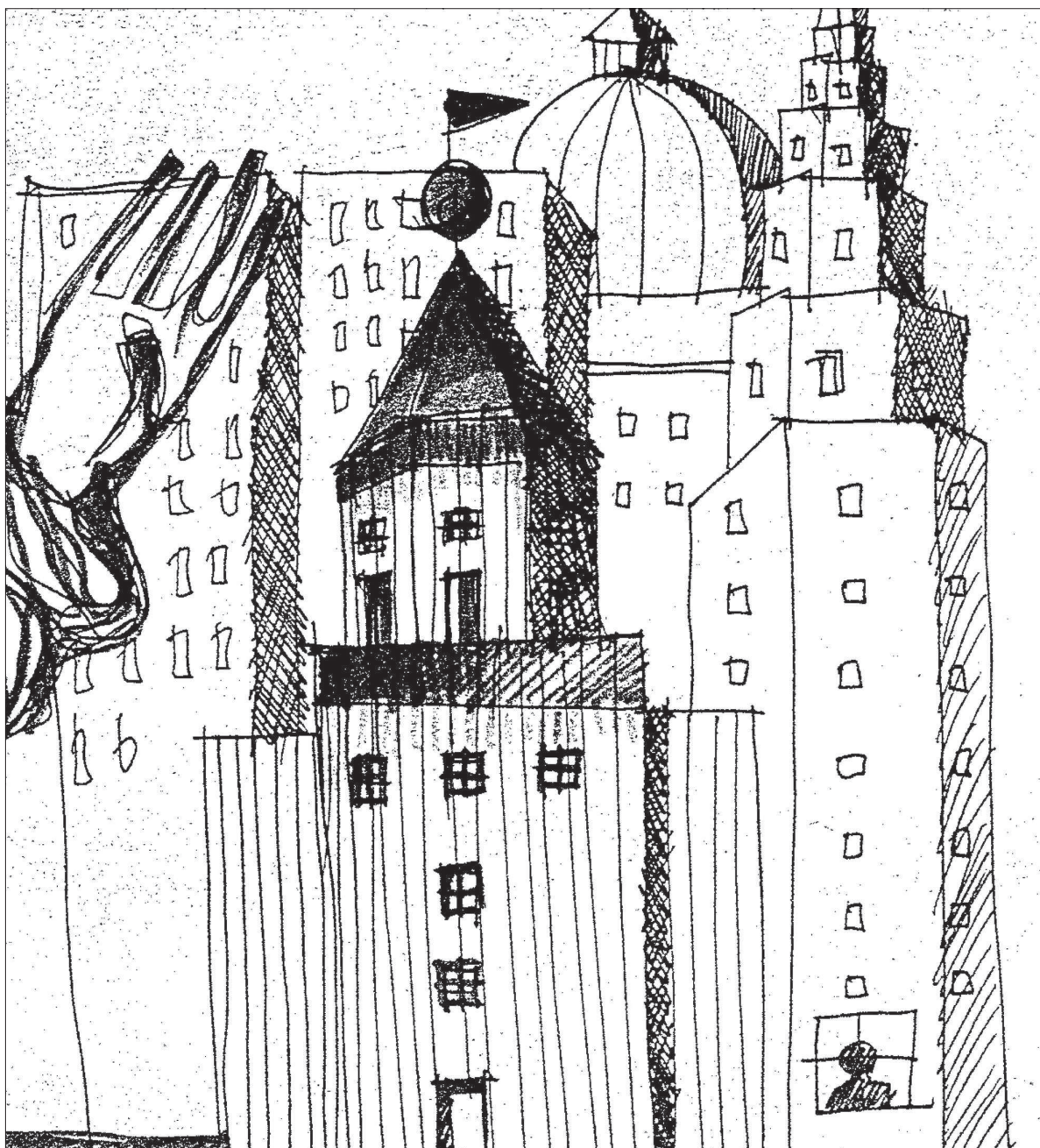


21. A. Rossi, „Il Cimitero di Modena”, projekt. Źródło: A. Papadakis, H. Watson, ed. *New Classicism*, Academy Editions, London 1990, s. 133

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.

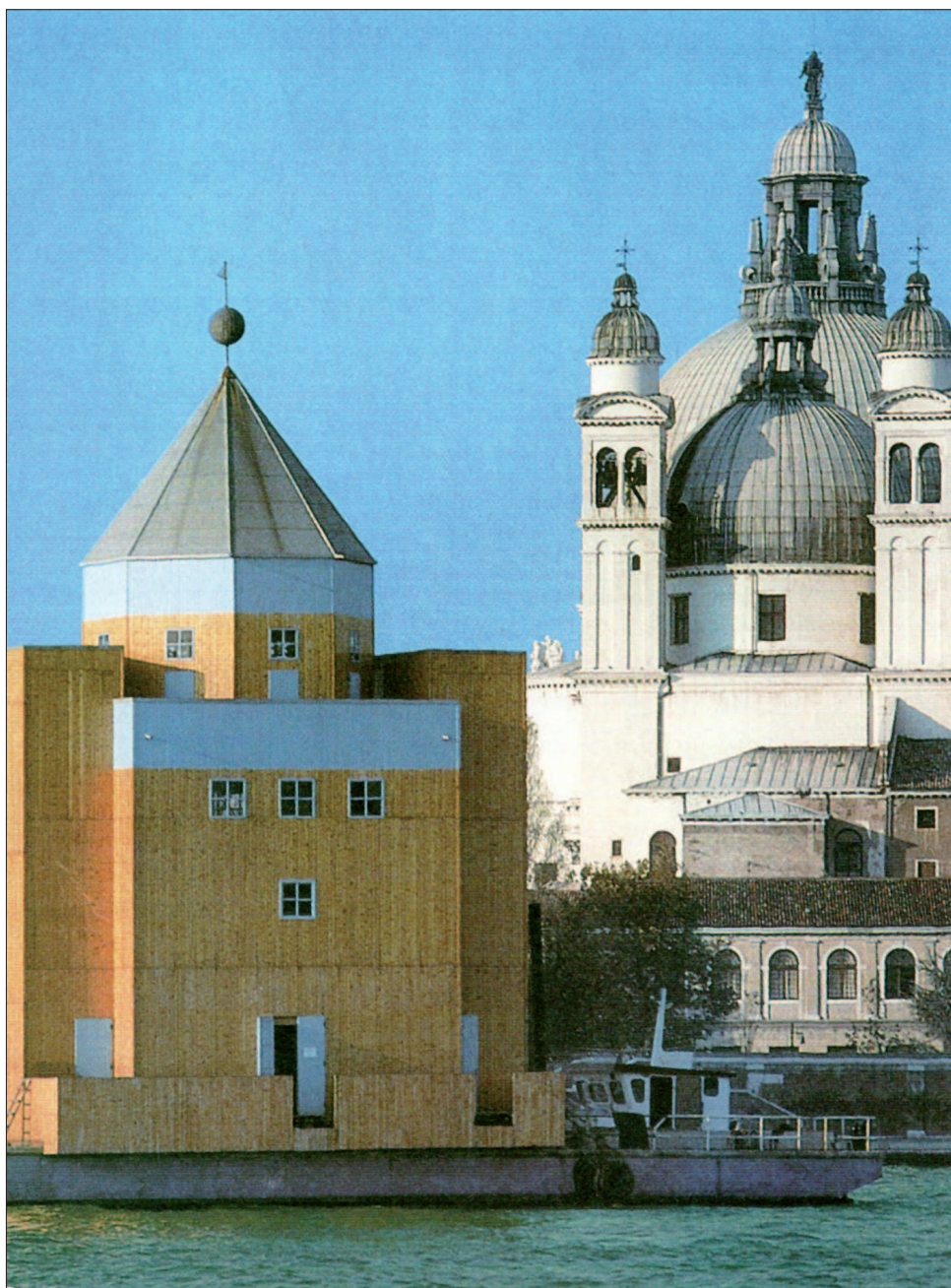


22. A. Rossi, Teatro del Mondo. W tle pomnik miejski w Zaanden, Holandia, 1989. Źródło: Aldo Rossi, w „A+U” S8211
 22. A. Rossi, Teatro del Mondo. In the background: Urban Monument in Zaanden, Netherlands, 1989. Source: Aldo Rossi, w „A+U” S8211

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-

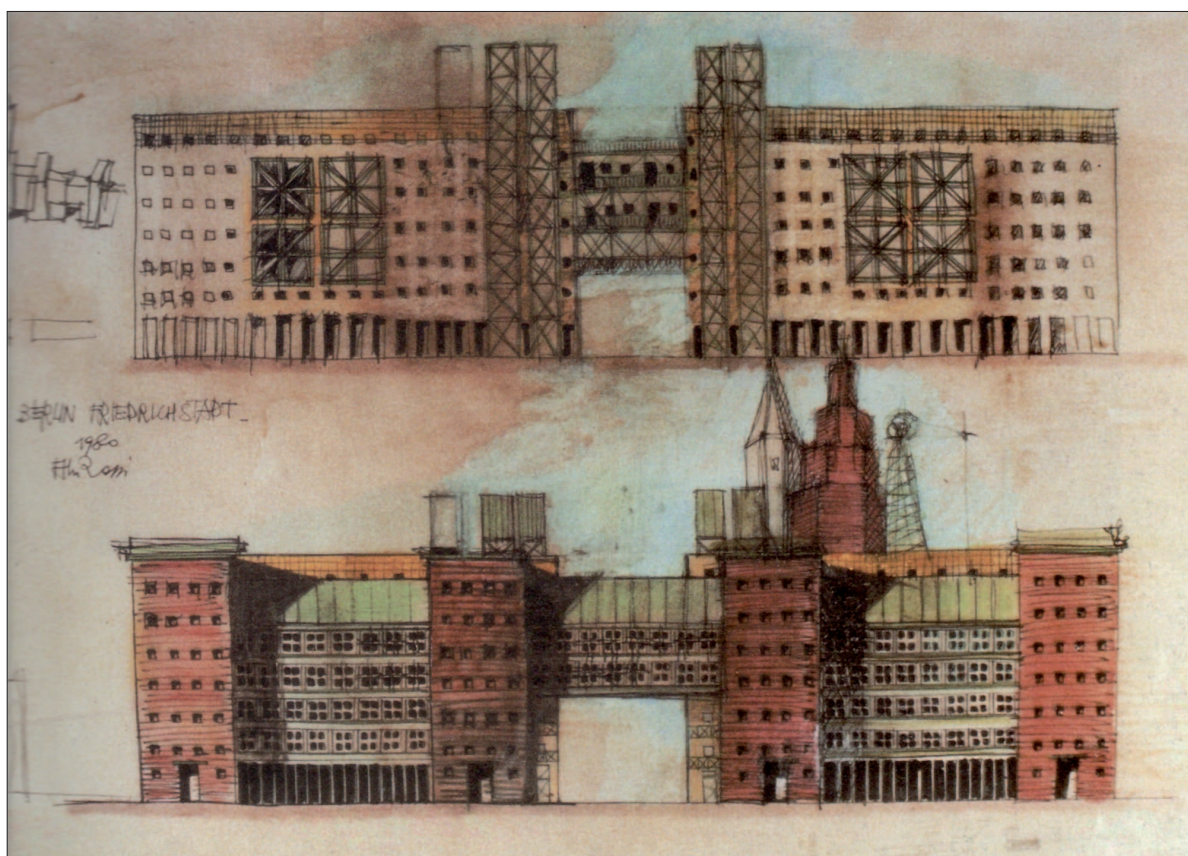
wiec Euryzacesa. W wyobraźni Rossiego jest „(...) jak porzucone domy nad rzeką Po, wiele lat temu, podczas wielkiej powodzi, w których wciąż można znaleźć rozbite kubki, metalowe łóżka, stłuczone szyby (...)”⁸².

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.

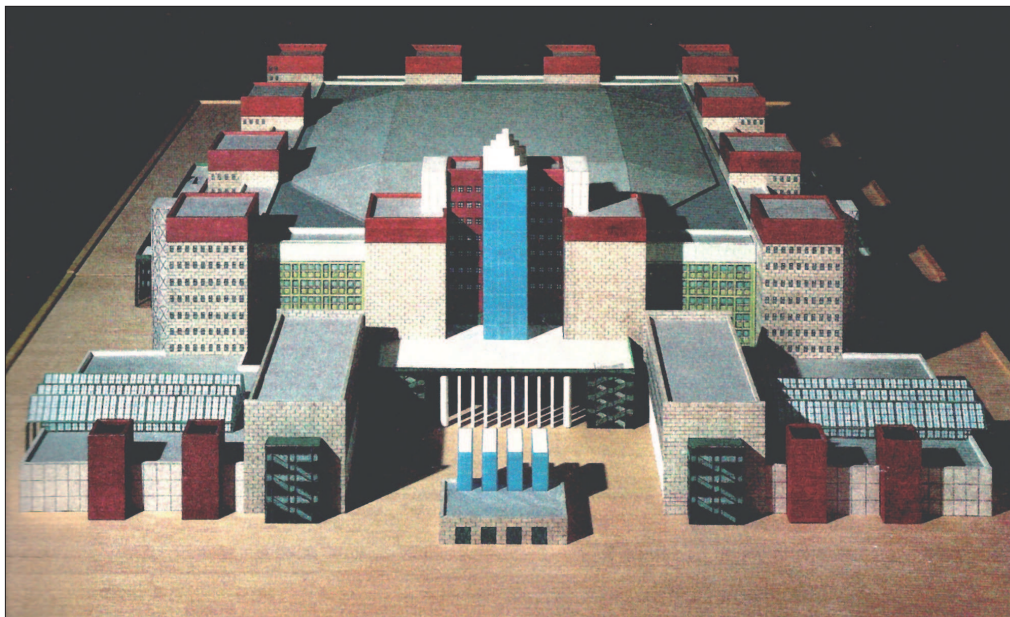
w historyczną tkankę miasta, a architekturą nawiązał do niemieckiej tradycji łącząc ją równocześnie z charakterystycznym dla siebie detalem. Umiejętność łączenia elementów regionalnych z wypracowanymi indywidualnie będzie wykorzystywał w dalszej swojej pracy. W późniejszym już okresie twórczości w wielu 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 czasopismach o architekturze, mieście i sztuce, były najbardziej inspirowane 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.

ALDO ROSSI – ARCHITECT AND THEORIST. THE DILEMMAS OF ARCHITECTURE AFTER MODERNISM¹

JUSTYNA WOJTAS SWOSZOWSKA

From a 21st century perspective the characteristic work of Aldo Rossi (1931-1997)², the Italian architect, theorist, artist, and designer, may look anachronistic. Today, he is considered a representative of postmodernism, though he referred to himself as a premodernist³. In his designs he applied historical canons, taking them without “a pinch of salt”, as did many postmodernists who followed Robert Venturi. His inspirations were derived from the world around him, since he considered observation to be the best school of architecture. He used the basic Platonic solids, from which, as if from building blocks, he created monumental architecture, concise in form or almost fairy-tale like (ill. 1, 2). Karen Stein⁴, an American architecture critic, sees a similarity between the creations of Aldo Rossi and the looks of Pinocchio, Carlo Collodi’s fictional character: “his cylindrical body, gangly columnar legs and arms, spherical head, and cone-shaped nose are Rossi’s architecture anthropomorphized”⁵. The architect indeed identified himself with that “easy but also neurotic, in between two worlds”⁶. Rossi’s output includes not only the easily recognizable forms of buildings, sketches and design projects, but first and

foremost his theory of Neo-Rational architecture, explained in masterly fashion in numerous essays and treatises. To present an honest evaluation of Aldo Rossi’s work against the background of changes in architecture in the second half of the twentieth century, we must look at his work in its entirety.

The Mediterranean origin of historical tendencies in architecture

Aldo Rossi’s career in architecture began in the 1960s, when the rapid economic growth of developed countries made clear the ineffectuality of the doctrines of mature modernism. In philosophy, politics, culture, art, a period of postmodernism began, a time of violating modernist doctrines. In architecture, the paradigm of the modernist movement was questioned and a “revolution the against revolution”⁷ began. A true revolution was the return to historic forms. From the middle of the 1960s, Postmodernist architecture started to negate the rigorous rules of modern style, reaching back to history, regional traditions, being playful and populist⁸. Among its pioneers are, undoubtedly, Robert Venturi and Aldo Rossi, whose

¹ The article makes use of unpublished material from the doctoral thesis titled *Neoracjonalizm Aldo Rossiego – główne założenia teoretyczne i ich wpływ na twórczość architektoniczną* (1998, promoter Prof. Andrzej Niezabitowski, D.Sc Eng. Arch.) and of the author’s notes for lectures on contemporary architecture delivered at the Fac. of Arch., Silesian University of Technology.

² Aldo Rossi was born in Milan, May 3, 1931, into a devout Catholic family. During the war, he moved with his family to Lake Como, where he attended primary school. He graduated from the A. Volta Archdiocesan Catholic Secondary School in Lecco. Many critics think that his Catholic upbringing determined the restrained form of his architectural style and Rossi agreed with this view.

³ A. Rossi, P. Portoghesi, *Interview by Antonio de Bonis*, in “Architectural Design”, 1982, issue. 52, p. 14. A dozen or so years ago, the issue of “departmentalizing” of Aldo Rossi’s architecture was widely discussed. Many critics were of the opinion that Neo-Rationalism and Postmodernism are quite different, even opposing movements, even opposing; see: W. Kosiński, *Posłowie*, in: Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989, p.188.

⁴ Co-author of a monograph of Aldo Rossi: M. Adjmi ed., *Aldo Rossi. The Complete Buildings and Projects 1981 - 1991*, Thames & Hudson, London 1992 (1st ed. Princeton Architectural

Press, 1991). In the introduction Rossi thanks Karen Stein for her wonderful promotion of his architecture in America.

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

⁶ M. Adjmi ed., op. cit., p.161.

⁷ A. L. Huxtable, *The Troubled State of Modern Architecture*, New York Review of Books, 1980, no. 1, p. 22-29.

⁸ Postmodernist architecture reached its pinnacle in 1980, when it was accorded a separate exhibition at the Venice Biennale, entitled “The Presence of the Past”, curated by Paolo Portoghesi and Robert AM Stern. Its motto was: “Again one can learn from tradition and connect one’s work with the valuable and beautiful works of the past”: B. Gadomska, A. Gliński, *Obecność przeszłości*, in “Architektura”, 1982, no. 2(408), p. 25. The Biennale in Venice occasioned controversy as to how to define the tendency of returning to history in architecture. A variety of options for the title of the exhibition were proposed: “The Architecture of Post – Modern”, “Dopo l’architettura moderna”, “Postmodern Architecture”, “Postmodern”, “La Mostra sul Postmodernismo”, “POSTMODERNISM”. Finally, the name “The Presence of the Past” was decided on. In 1981, in France, the exhibition was held under the title “The Presence of History: After Modernity”: L. C. Szacka, *Historicism versus Communication. The Big Debate at the 1980 Biennale*, in “Architectural Design”, September 2011, s. 98-105.

work differs as much as American Hollywood Postmodernism differs from the more restrained Postmodernism of Europe.

One of the classic texts on the theory and philosophy of contemporary architecture is Robert Venturi's well known book *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966)⁹. In it he encourages readers to study historical styles, appreciate multivalence, complexity and heterogeneity in architecture; he negates the restraint of Mies van der Rohe, insisting that "more is not less"¹⁰. In his spectacular work he made use of historical motifs in a playfully ironic manner, introducing them into a new context. At the same time, in Europe, Italian architects were the forerunners in the search for new architectural paradigms, something emphatically stressed by the brilliant architect and theorist Paolo Portoghesi¹¹. In Italy, both in the interwar and postwar period, there were specific conditions in favour of an architecture which combined history and modernity. In the 1920s, when functional architecture took on a totally abstract form, Italy was in the throes of Fascism. This was one of the reasons why functionalism did not dominate the Italian avant-garde, associated with Giuseppe Terragni and called "Italian Rationalism"¹²,

to differentiate it from the abstract rationalism of international architecture.

In the postwar reconstruction of Italy there was a continuation of the prewar traditions¹³. Paolo Portoghesi considered it quite natural that in a predominantly agricultural country such as Italy was in the first years after the war, the old masters maintained a dialogue with history¹⁴. The rapid development of the Italian economy in the second half of the 1950s, aided by the Marshall Plan, accelerated industrialization, especially in the northern part of the country. Migration from the rural south to the cities of the north intensified the urbanization process, growth of towns and large housing estates, built according to the principles of functional architecture. The ensuing problems became the subject of a debate on the relations between avant-garde architecture, functional and tradition.

Since the 1950s, as a result of numerous publications which touched upon the importance of context in urban and architectural planning and theoretical studies on the subject, the theoretical foundations of architecture based on traditional values developed in Italy. In 1953, Ernesto Nathan Rogers¹⁵, an architect and member of the BBPR¹⁶

⁹ Vincent Scully, a well-known American art historian and teacher of architectural history, in the foreword to the first edition (1966) called it probably the most important writing on the making of architecture since Le Corbusier's *Vers Une Architecture*: R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 2 ed, 1977, p. 6.

¹⁰ R. Venturi, op. cit., p.16.

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

¹² Progressive architects from Gruppo 7, in their creative manifesto "Note", published in 1926 in "Ressegna Italiana" proclaimed: "There is no incompatibility between our past and our present. We do not want to break with tradition; it is tradition which transforms itself and assumes new aspects by which few may recognise it. (...) The new architecture, the true architecture must result from a rigid adherence to logic, to rationality": T. Kirk, *Italian Rationalism: Gruppo 7 & Giuseppe Terragni, MIAR & Adalberto Libera*, in *The Architecture of Modern Italy*, vol.2, Princeton Architectural Press, New York 2005, p. 74.

¹³ Just after the war, one of the most urgent tasks was the building of housing. In 1947, at the VIIIth Triennale in Milan, the idea was conceived of building a prefabricated housing district, the QT8. The chief designer was Piero Bottoni, a prewar Italian rationalist, member of the Gruppo 7 and, together with G. Terragni, a delegate of the Italian section of CIAM in 1929. The district was built partly on an artificial hill called Monte Stella, created using the debris of houses destroyed during the war.

¹⁴ M. Sabatini, *Pride In Modesty. Modernist Architecture and the Vernacular Tradition In Italy*, University of Toronto Press,

Toronto, Buffalo, London 2010, p. 168. One instance of such a dialogue could be the vernacular architecture of the "Villaggio" (village) of La Martella, Matera (1951), built under the direction of Lodovico Quaroni.

¹⁵ Ernesto Nathan Rogers continued the ideas of the prewar Italian Rationalists and in this way instilled in the young generation of architects a respect for Italy's cultural heritage. He is a cousin of Richard Rogers, the well-known English architect of late modernism and high-tech.

¹⁶ Its initiators were young architects, among them: Franco Albini, Roberto Gabetti, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Aimaro Oreglia D'Isola, Giuseppe Raineri, who were later joined by Ignazio Gardella and BBPR. BBPR was formed in 1932 by Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers. During the interwar period they favoured the assumptions of Italian Rationalism. After the war, they continued their architectural activity as BBPR, despite the death of Banfi in a concentration camp. An interesting example of the confrontation of various tendencies in Italian architecture is the Torre Velasca building (1954-58) in Milan, designed by BBPR as a polemic with the modern Pirelli office building, designed by Gio Ponti (1950). The former building referring in form and detail to the medieval Palazzo Vecchio in the Piazza della Signoria in Florence, is considered one of the first examples of architectural citing historical forms after the period of mature Modernism, and was criticized for eclecticism and regionalism. Reyner Bahnam accused Italian architects of "infantile regression": M. Sabatini, op. cit., p. 167.

group, architectural critic and journalist reactivated the prewar magazine “Casabella” under the new name “Casabella Continuità”¹⁷. Six years later, in 1959, Giuseppe Samonà, one of the foremost Italian architects, town planners and theoreticians of the twentieth century, published a pioneering book about the planning and future of the city *L’urbanistica e l’avvenire della città*¹⁸ and, at the Istituto Universitario di Architettura in Venice¹⁹, typological studies were initiated.

From the middle of the 1960s, Italian architecture developed along two tracks, the avant-garde, for instance Superstudio and Archizoom Associati, and the conservative, e.g. La Tendenza²⁰. The La Tendenza movement united Italian architects writing for “Casabella” and the students of E. Nathan Rogers, whose name became in some measure the mark of the movement²¹.

In the second half of the 1960s, three works were published in Italy which widened the postulates of La Tendenza: *L’Architettura della città* (1966) by Aldo Rossi, *Il territorio dell’architettura* (1966) by Vittorio Gregotti and Giorgio Grassi’s *La costruzione logica dell’architettura* (1967). At the XVth Triennale in Milan, in 1973, Aldo Rossi was the director of Sezione Internazionale di Architettura and co-author of the exhibition “Architettura-città”²², which, together with a commentary, appeared in

publications entitled *Architettura Razionale*²³. The exhibition and catalogue brought international recognition to the Italian design theory, which, to differentiate it from Italian Rationalism and the rationalism of the Age of Enlightenment, was named Neo-Rationalism. The theory was accepted by young European architects, among others the brothers Robert and Leon Krier, Mario Botta, Giorgio Grassi, O. Mathias Ungers. In fact, thus was formed the first decidedly antimodernist movement of the second half of the twentieth century originating in Europe²⁴ and becoming an alternative for the ironic postmodernism inspired by the creations of Venturi. Among the numerous diffuse trends active in the 1970s, this movement had a direct influence on the world avant-garde, also in Poland²⁵. The theory of Neo-Rational architecture was popularized by Aldo Rossi in his writings, teaching and designs and that is why he is generally considered the originator of Neo-Rationalism in 20th century architecture.

Aldo Rossi – the early days

Aldo Rossi was concerned with the theory of urban planning and architecture in the 1950s, when he was still a student at the Department of Architecture of the Milan Technical University (Politecnico di Milano)²⁶. In the first years of study he was more

¹⁷ An architectural magazine founded in Milan in 1928 roku, identified with Italian Rationalism. Closed down in 1943 by decree of the Ministry of Culture.

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

¹⁹ Institute founded in 1926 (from 2001 Università Iuav di Venezia). Giuseppe Samonà was active at the institute from 1936 and, after, the war, until 1971, was its director (replaced by Carlo Scarpa, and in the years 1974 – 79 by Carlo Aymonino). In the teaching and research work of the institute, Samonà tried to combine architectural and urban design. At the Istituto Universitario di Architettura in Venice, considered the second most important school in Italy, many known Italian architects and architectural theorists were active. Among them were: from 1949 Franco Albini, Ignazio Gardella, Bruno Zevi (taught history of architecture and history of art), from 1950 Saverio Muratori, 1954 Ludovico Belgioioso, Carlo Scarpa, 1954 Ludovico Belgioioso, Giancarlo De Carlo. In the years 1963 – 68, among the new arrivals were Carlo Aymonino, Leonardo Benevolo, Manfredo Tafuri.

²⁰ La Tendenza is often equated with Neo-Rationalism: K. Frampton, *Modern Architecture, a Critical History*, Thames and Hudson Ltd, 3rd ed., 1992. Aldo Rossi defines La Tendenza as “a movement which, in the years 1960 – 70, was opposed to modern architecture”. See K. Broner, *Metafyzysen rationalism in arkkitehtuurista* in “Arkkitehti”, 1984, no. 5, p. 24 - 35.

²¹ La Tendenza was compared to Neo-Realism in film (Antonioni, Visconti, Pasolini), a new art created basing on the history of the country.

²² Together with Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi and Massimo Scolari.

²³ A. Rossi, *Architettura Razionale*, in: „XV Triennale di Milano, Sezione Internazionale de Architettura”, Franco Angeli, Milan, 1973, (English version *Rational Architecture* in: P. Keogh, S. O’Donnell, S. O’Toole, *Aldo Rossi*, Gandon Editions, Dublin 1983, p. 54-57. The co-authors of the exhibition catalogue were: E. Bonfanti, R. Bonicalzi, G. Braghieri, F. Raggi, A. Rossi, M. Scolari, D. Vitale. At the exhibition were shown the works of both Italian architects and of sympathizers of Neo-Rationalism from outside Italy – the brothers Leon i Robert Krier from Luksemburg and the New York Five. The exhibits were supplemented by a presentation of the European avant-garde of the 1930s. On the occasion of the exhibition Rossi, together with Gianni Braghieri and Franco Raggi directed a film with the same title as Adolf Loos’ essay “Ornamento e Delitto”. The film was a collage of fragments of architecture with fragments of films by Fellini and Visconti, an effort to present architecture in the context of human existence.

²⁴ Young Neo-Rationalists were also sometimes referred to as “rats”.

²⁵ In Polish architecture, A. Rossi’s influence was especially evident in the 1990s.

²⁶ Aldo Rossi began his studies in 1949. In 1955 he continued them in Prague and travelled around the Soviet Union, a country which, as he later often stated, made a great impression on him. In the same year he began to write for “Casabella Continuità”. In 1956 he began work at the design studio of Ignazio Gardella

interested in Neoclassicism but under the influence of his charismatic tutors Ernesto Nathan Rogers and Giuseppe Samonà, he turned his attention to the problems of Italian urban planning, housing and town development. Years later, when remembering his studies, he notes that the crisis of the modernist movement caused genuine confusion in the area of design and teaching of architecture. Avant-garde functionalism based the theory of design on several fixed notions, such as “method” and “function”. When the Modernist movement broke down, the “recipe” for design also failed. According to Rossi, an aid in the search for new foundations for designing was Giuseppe Samonà’s book²⁷. Its author, countering the evident stagnation of architectural techniques, pointed to a new basis for design inspiration and studies – the city, perceived for the first time in its entirety, as an unceasing process of evolution²⁸.

For Aldo Rossi and the development of theoretical studies of the new architecture, an important period was his cooperation with “Casabella Continuità”²⁹. The writing of articles meant that he needed to find out about the social and political realities of the country and provided him with a theoretical basis for his later

research and creative work. The middle of the 1960s saw a culmination of Rossi’s interest in the mutual relations between the typology and morphology of cities. The architect began to utilize the results of his research both in his journalistic writings and in his teaching work. First, in 1961, invited by Hans Schmidt, he went to East Germany to give a series of guest lectures at the Berlin Deutsche Bauakademie. Next, in 1963, as assistant to Lodovico Quaroni, he participated in workshops on urban planning at the Scuola Urbanistica in Arezzo. At the same time, he was an assistant to Carlo Aymonino at the Istituto Universitario di Architettura in Venice, where, until 1965, he conducted research and gave seminars on the typology and morphology of cities³⁰. Rossi presented the results of his research in many publications³¹, of which among the best known today is the essay *Architettura per i musei*³², where Rossi declares “the search for a real, useful theory of design (...), as an integral part of the theory of architecture”³³. After ending his cooperation with Carlo Aymonino, Rossi was appointed professor at the Department of Architecture of the Milan Technical University³⁴ and shortly, in 1966, published his creative manifesto

and Marco Zanuso. In 1959 he defended his diploma work and graduated and, at this time, also began his cooperation with the journal “Il Contemporaneo” in Milan.

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

²⁸ A. Rossi, *Architecture for Museums*, in: P. Keogh, S. O’Donnell, S. O’Toole, op.cit., p. 14 – 25 (1st ed.: *Architettura per i musei*, 1966).

²⁹ From 1955-58 he occasionally wrote articles for the journal (no. 208 - 219). From 1958-60 he was part of the research team (no. 221-284), from 1961 - 64 was a member of the editing board (no. 249 - 294). After publishing 31 articles, he ended writing for “Casabella” in 1964 when Rogers left (nr 294-295). The journal stopped coming out in the same year; see: P. Keogh, P; O’Donnell, S. O’Toole, op. cit.

³⁰ M. Bandini, *Typological Theories in Architectural Design*, in *Companion to Contemporary Architectural Thought*, B. Farmer, H. Louw, Routledge, London, 1993, p. 385–395. Rossi’s mentors when he was conducting this research were Giuseppe Samonà i Saverio Muratori. His theoretical foundation was based on the theory of Giulio Carlo Argan, a well-known Italian historian and art critic, an advocate for the protection of the environment and the historic context of Italian cities. Especially important were the notions referring to typology published in the encyclopedia of art: G. C. Argan, entry: *Typologia* in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, no. 1, vol. XIV, Fondazione Cini, Venice 1958. See. M. Bandini, op. cit., p. 390. As to his interest in typology Giuseppe Samonà writes in the introduction to the book: G. Samonà, *L’unità Architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1978. Severio Muratori, architect and theoretician specialized in studies of the typomorphology of the city, mainly Venice. His early publications were of great importance for the development

of Neo-Rationalism: 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. Considered the “spiritual father” of Aldo Rossi and Carlo Aymonino.

³¹ Material for classes for the academic year 1963/64 were published in *Considerazioni sulla morfologia urbana e la tipologia edilizia* and *I problemi tipologici e la residenza w Aspetti e problemi della tipologia edilizia*, Libreria Cluva, Venezia 1964, p. 15 -31.

³² A. Rossi, *Architettura per i musei*, 1966, w: G. Canella, M. Coppa, V. Gregotti, A. Rossi, A. Samonà, G. Samonà, L. Semerani, G. Scimemi, M. Tafuri, *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo Libri, Bari 1968, s. 122-13, on the basis of material from the school year of 1965/66. Edition cited in the article: *Architecture for Museums*, translation by Luigi Beltrand in: P. Keogh, op. cit., p. 14 – 25.

³³A. Rossi, *Architecture for Museums*, op. cit, p. 15. The issues discussed in this essay are developed in: A. Rossi, *La città come fondamento dello studio dei caratteri degli edifici*, in *Raporti tra morfologia urbana e tipologia edilizia*, Cluva, Venice 1966 (English version *The City as the Basis for the Study of the Characters of Buildings*, translation by J. Landry, in: P. Keogh, op. cit. p. 27-33.

³⁴ At the same time, he kept up contacts with Catalonian architects. In 1971 the Ministry of Education barred Rossi and seven other teachers from the Department of Architecture in Milan from teaching in Italy because of their political and cultural convictions. This did not stop him giving lectures from 1972-75 at the Department of Architecture of the Zurich Technical University. In 1975 he was again allowed to teach in Italy but he returned to the Department of Architecture in Venice, not Milan.

*L'Architettura della città*³⁵, which is often compared with Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture*, published the same year. The book is a collection of the basic principles shaping the theory of Neo-Rational architecture and was compared by the prominent architect Peter Eisenman to the theoretical treatises of the Renaissance³⁶. As a supplement to this work, in 1981 Aldo Rossi wrote his famous poetic *A Scientific Autobiography*³⁷, basing on his travel notes, kept since 1971, and on personal contacts with writers and poets. Only by becoming acquainted with both these publications, is it possible to appreciate the poetic dimension of his ascetic architecture. Therefore, to know more it is necessary to take a closer look at both *L'Architettura della città* and *A Scientific Autobiography*³⁸.

The theory of architectural design according to Aldo Rossi

In the introduction to *L'Architettura della città* Aldo Rossi settles accounts with the modernist movement in the architecture of the first half of the twentieth century, criticizing it primarily for its lack of esteem for the natural development of historic cities, especially evident during the reconstruction following the destruction of wartime and during the modernization of historic districts of towns. Though he expresses criticism, he nevertheless respects the determination with which the theorists of Functionalism formed principles regulating the development of architecture and urban planning in the age of mature Modernism. Rossi begins his defining of the basic concepts with a definition of the city, the main theme of his book: "The city, which is the subject of this book, is to be understood here as architecture. By architecture I mean only not only the

visible image of the city and the sum of its different architectures, but architecture as construction, the construction of the over time"³⁹. The city undergoes a double process: first of all it is an object which was created as the labour of human hands (manufatto); secondly it is subject to changes resulting from the passing of time and, as a result, an autonomous work is created, an artifact⁴⁰.

The book contains four subject areas. In the first, Rossi describes and classifies the structure of the city, concerns himself with issues of typology and the theory of permanence; in the second he analyzes the structure of the city understood as a group of different elements; in the third, he considers the architecture of the city, which is made up of singular places (locus solus) and "collective memory"; in the last he discusses the dynamics of city development and political decisions concerning its development⁴¹.

Aldo Rossi understands architecture in categories of science, and typology as one of its tools. In *L'Architettura della città* he pays special attention to the Enlightenment theory. Among others, he analyzes the views of the architect and theoretician Antoin Quatremère de Quincy, author of the definition of the word "type", published in the *Dictionnaire historique d'architecture* (1832). Rossi defines *type* as the basic, logical principle of building form. He writes: "The word 'type' represents not so much the image of a thing to be copied or perfectly imitated as the idea of an element that must itself serve as a rule for the model. (...) The model, understood in terms of the practical execution of art, is an object according to which one can conceive works that do not resemble one another at all. Everything is precise and given in the model; everything is more or less vague on the type. Thus we see that the imitation of

³⁵ A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova: Marsilio 1966. The next Italian edition of the book appeared in 1970 with a new introduction. Translations into Spanish, German and Portuguese were also published. In 1978 the fourth Italian edition appeared, with new illustrations. The first English edition came out in 1982 and contained drawings and texts produced over a period of fifteen years. Thus, the English version is a witness to the developing of Rossi's ideas. This article examines the English version of the book: A. Rossi, *The Architecture of the City*, translated by D. Girardo, J. Ockman, Oppositions Books, 1992.

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

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

³⁸ The further part of the text contains many quotes. The Author is of the opinion that Rossi explains his architectural theory and practice best himself.

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

⁴⁰ In the English translation the term "artifact", is used. This is a narrowing of the Italian "fatti" which denotes facts, actions, deeds, achievements. The Italian "fatto urbano" comes from the French "faite urbanie". The English translation "urban artifact" is not adequate for the many meanings of the original which refers not only to physical objects in the city but to their history, geography, structure and connections with the life of the city. Rossi uses the term in the much broader Italian sense. See. P. Eisenman, in: *Aldo Rossi*, op. cit., p. 5. The article uses the terms "artifacts" and "urban artefacts".

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

types involves nothing that fillings or spirit cannot recognize...⁴². As an example he gives the “central type” of a church which is fixed and constant, though the form of the temple changes with time because architectural style changes, as does the construction, the function and the community taking part in religious life. Typology is the study of elements of a city and of architecture that cannot be further reduced. On the architectural scale types manifest themselves in the mutual relations of the spaces within the building; on the urban scale, the city is made up of spatial elements, among which can be distinguished historically determined types of layout: a block of houses surrounded by open space, a block of houses facing the street, a deep block of houses that almost totally occupies the available space, houses with closed courts and small interior structures. The basis of classification of a type cannot be a functional analysis, because type would depend on the organization of a function which changes over time, and because there exist features which lack a concrete function. From this Rossi concludes that the main criteria for analyzing a city should not be issues of function, as practised by avant-garde modernists, as then issues of urban landscape and the form of the city are relegated to the background. In the conclusion to his discussion of typology Rossi states that it is useful not only for classification but also for creative inspiration.

Rossi also stresses the importance of time in the process of shaping the city. Invoking Marcel Poète’s point of view, sharpened by Bergson’s philosophy, he constructs a concept of continuity, permanence. He writes: “These persistences are revealed through monuments, the physical signs of the past, as well as through the persistence of a city’s basic layout and plans”⁴³. So, though the plan of the city is sometimes deformed, its foundations remain unchanged. He is of the opinion that “contextualism” treated only as adapting to the historical urban plan can lead to inhibiting the dynamic development of the city. He writes: “...so-called contextual preservation is related to the city in time like the embalmed corpse of a saint to the image of his historical personality”⁴⁴. Peter Eisenman, in the introduction to the English edition of the book, assesses that, considering the contextual urbanism which dominates fifteen years

after the first publication of the book, Aldo Rossi’s text can be seen as an anticipatory argument against “empty formalism” of context, understood only as a relationship of figures on the plan of the city⁴⁵.

Aldo Rossi devotes considerable attention to the concept of “space” and cites the theories of Andrea Palladio, Francesco Milizia, Viollet - le - Duc, and Maurice Halbwachs. He explains that “The *locus* is the relationship between a certain specific location and the buildings that are in it. It is at once singular and universal”⁴⁶. “Locus” is what allows urban artifacts to attain the possibility of existence, it expresses both the physical reality and the history. “Locus” is determined by space and time, topography and form, events ancient and contemporary⁴⁷. “Singular places” (*locus solus*) are recognizable through architectural forms, signs whose task is to date events. Architecture creates the singularity of “place” and owing to its specific form, it can survive many changes, especially changes in functions. Historic buildings often change their function, so Rossi recognizes that “function follows form”, in contrast to the functional theories of Modernism in which “form follows function”⁴⁸. The issues Rossi discusses in his book aim to explain notions connected with the principle of “analogy”, such as “analogous city” and “analogous design”, important components of the Neo-Rational theory of design. Rossi argues that the principle of “analogy” can be a helpful tool both in creating the theory and in practice, that a book can come into being analogically to a building or drawing⁴⁹. He introduces the concept of time and place of analogy, which do not refer to the real time of the city. The time of an analogy measures both history and memory, similarly the place of an analogy refers to a historic place and memory associated with it.

In Rossi’s theory the principle of analogy evokes two kinds of transformations: dislocation of place and dissolution of scale. The inspiration for the first idea was the caprice of Giovanni Antonio Canaletto “Capriccio con il ponte di Palladio” (1753 – 59) (ill. 3). This fanciful painting depicts three designs by Andrea Palladio: the unrealized design of the Venetian Ponte di Rialto, and the Basilica Palladiana and Palazzo Chiericati in Vicenza, placed in an unreal setting above a Venetian canal with gondolas. The three different places for which these designs

⁴² op. cit., p. 40.

⁴³ op. cit., p. 58.

⁴⁴ op. cit., p. 60.

⁴⁵ P. Eisenman, in: op. cit., p. 6.

⁴⁶ op. cit., p. 103.

⁴⁷ op. cit., p. 107.

⁴⁸ Before Rossi, such a thesis was proposed by L. Kahn.

⁴⁹ op. cit., p. 8.

were prepared have been reduced to one – the scenery of Venice. This way Canaletto created a view so typical of Venice that the Venetians themselves were convinced that such a place exists somewhere in their city. The idea of an “analogous city” was born of the hypothesis that certain primary artifacts exist, around which others are situated, functioning according to an analogous system⁵⁰. So the “analogous city” (ill. 4) is not a real, true city but is analogous to the real one.

The inspiration for manipulating scale in the “analogous design process” was Leon Battista Alberti’s metaphor referring to the city and home: “the city is like a large house and the house in turn like a small city” and as an example Rossi gives Diocletian’s Palace at Split. “Split discovered in its own typological form an entire city, and thus the building came to refer analogically to the form of a city. This example is evidence that the single building can be designed by analogy to the city”⁵¹. Applying the “analogy” principle in the whole of his work, Rossi transfers various elements from one design context to another, arbitrarily changing their scale.

Greatly simplifying, the main principles of design practice resulting from the theory presented in *L’Architettura della città* can be summarized as follows:

- the architecture of the city is not only the visible image but an autonomous, collective work subject to changes resulting from the passage of time,
- „type” is the basis, the logical principle of building form,
- functional analysis cannot be the basis for classifying type,
- typology consists in studying the elements of a city or architecture, which cannot be further reduced,
- though the plan of a city is sometimes deformed, its essence is constant,
- “place” is what allows urban artifacts to exist; it expresses both the physical reality and the history; “singular places” are recognizable through architectural form,
- the principle of “analogy” means that there exist certain primary artifacts, around which others situate themselves according to an analogous system, the consequence of which are two kinds of transformation: change of place and change of scale,

- the principle of “analogy” can be a helpful tool both in the creation of a theory and in practice.

Years later, Rossi assessed his treatise on the architecture of the city in his autobiography “Around 1960 I wrote *L’Architettura della città*, a successful book. At that time, I was not yet thirty years old and (...) I wanted to write a definitive work: it seemed to me that everything, once clarified, could be defined (...) I searched for the fixed laws of a timeless typology. (...) I read books on urban geography, topography and history, like a general who wishes to know every possible battlefield – the high grounds, the passages, the woods. I walked the cities of Europe to understand their plans and classify them according to types. (...) I often ignored the secret feelings I had for those cities; it was enough to know the system that governed them”⁵². Later on he admits that with time he learnt to see architecture in more depth: “Actually, I was discovering my own architecture. A confusion of courtyards, suburban houses, roofs, gas storage drums comprised my first exploration of a Milan that seemed fantastic to me. The bourgeois world of villas by lakes, the corridors of the boarding schools, the huge kitchens in country houses – these were the memory of a landscape. (...) Yet their insistence on things revealed a craft to me. (...) Thus typological and functional certainty were extended”⁵³.

In *A Scientific Autobiography* Rossi writes very personally about architecture. He does not avoid the context of his own experiences. His memories of his youth spent in Como explain the simple form of his designs and his penchant for sketching ordinary objects in the context of architecture “(...) drawing the coffeepots, the pans, the bottles. I particularly loved the strange shapes of the coffeepots enameled blue, green, red; they were miniatures of the fantastic architectures that I would encounter later. Today, I still love to draw these large coffeepots, which I liken to brick walls (...)”⁵⁴ (il. 5). Observation, memory and repetition are present in his work, about which he writes: “I particularly love empty theatres with few lights lit and, most of all, those partial rehearsals where the voices repeat the same bar, interrupt it, resume it. (...) Likewise in my projects, repetition, collage, the displacement of an element from one

⁵⁰ op. cit., p. 165-166.

⁵¹ op. cit., p. 174.

⁵² A. Rossi, *A Scientific...*, op. cit., p. 16.

⁵³ op. cit.

⁵⁴ op. cit., p. 2.

design to another, always places me before another potential project which I would like to do but which is also a memory of some other thing”⁵⁵. And later: “Perhaps the observation of things has remained my most important formal education; for observation later becomes transformed into memory”⁵⁶.

Some dozen years later, after having written his scientific autobiography, in a conversation with the French architect and urban planner Bernard Huet, he again accented the importance of observation in an architect’s work: “I always tell my co-workers and students that they should, above all, look at things, because it is through observation that one can learn the most. Someone visiting Paris can, for example, go to a museum, or simply go for a walk, and this view of the city can be enough to enrich his individual style of architecture”⁵⁷. The mood of Rossi’s designs, especially in his early work, reminds one of the metaphysical paintings of Giorgio de Chirico from the *Pittura metafisica* period, or the projects of Étienne-Louis Boullée, the 18th century classicist architect – visionary, about whom Rossi wrote „Boullée explicitly asserts that he has discovered the architecture of shadows, and hence the architecture of light. With this insight he taught me how light and shadow are nothing but the other face of chronological time, the fusion of that atmospheric and chronological tempo which displays and then consumes architecture (...). . Towards the end Rossi says: “So I continue my architectural activity with the same persistence, and it seems to me that my vacillation between a rigid and historical geometry and the quasi – naturalism of objects may be a precondition for this type of work”⁵⁹.

Aldo Rossi’s designs were the result of his Neo-Rationalist theories of architecture. When we analyze his architectural work, we can see that, in spite of an evolution of form, his way of designing basically remained unchanged. In his first period Rossi used simple “puristic” spatial solids, devoid of detail, like the design “manifestoes”⁶⁰ which characterized his work in the 1960s. From 1980, he “softened” their

form, reaching for regional and classic motifs, and from the 1980s stressed the monumental features in shaping architecture, especially evident in the unrealized projects of the nineties and later.

Aldo Rossi’s Neo-Rational projects manifestoes”

The architecture of the years from 1960-1980, characterized by restraint and simplicity, Aldo Rossi called the “puristic” period of his early work when, in imitation of Enlightenment architects, he reduced the form of his architecture to simple abstract geometric solids: cubes, cylinders, cones and spheres⁶¹. His favourite shape was the equilateral triangle because, as he explained later in his autobiography he liked a certain kind of disorder within the boundaries of order and the triangle made possible such a joining of three different points with straight lines. He said that the geometric character of much of his architecture, to a large extent, was the result of his obsession with the triangle during his studies at the Milan Technical University, where he carried out real triangulation measurements for his classes in topography. For him the triangle was the Holy Trinity, it was Professor Gavinelli who taught geodesy and topography in Milan⁶².

His first project after graduating was an attempt to apply this idea, which he later developed in his theoretical works. Together with the architect Gianni Braghieri, he carried out a conceptual study for the modernization of the degraded historical complex along Farini street in Milan (1960). The concept on the urban scale was to conform to the historic fabric of the city, and on the architectural scale to retain the characteristic architectural style of the buildings of the district, without copying its historic form. This was the rule he advised for historic cities several years later in *L’Architettura della città*, recognizing that the permanent code of the city is its topography, its plan and type of build.

From among the dozen or so architectural projects made before 1970, only a few were built. All have

⁵⁵ op. cit., p. 20.

⁵⁶ op. cit., p. 23.

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

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

⁵⁹ op. cit., p. 83.

⁶⁰ Puristic architecture is understood here by the Author as geometric in form, clear in composition. The term purism

should not be associated with the purism of Le Corbusier and Ozenfant from the period 1916 – 25, or with the purism meant as the aspiration to give all historic buildings a unified stylized character.

⁶¹ A. Rossi, *La città analoga*, “Lotus”, 1976, n.13, p. 4-7 (English edition. A. Rossi, *An Analogical Architecture*, in P. Keogh, 1983, op. cit., p. 58 – 64, translated by David Stewart).

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

in common a simplicity and economy of form. Probably the most characteristic examples are the designs for an unbuilt Monument to the Resistance, in Cuneo (1962)⁶³ and a second, partly completed design in Segrate (1965), as well as the projects for revitalizing the Piazza della Pilotta in Parma (1964), the Paganini Theatre and the Edmund Amicis school in Broni (1969/70).

The monument in Cuneo was to stand at the foot of the Boves mountains, where heroic battles were fought during the war. It consists of a reinforced concrete cuboid with 12m walls and an interior viewing platform, from which a long slit cut in the wall allows observation onto the field of battle. Rossi will use an identical form in 1988 when designing his urban monument at the entrance to the Via Croce Rossa metro station, on the city square in Milan (ill. 6). The Monument to the Resistance in Segrate is part of the development of the square in front of the town hall (ill. 7,8). Around the square, surrounded by a wall, columns stand, like ruins (ill. 9). The focal point is the monument to resistance fighters, built of enormous blocks: a cylinder and a cuboid on a triangular base with straight walls. As in Cuneo, the interior of the monument has stairs and a viewing platform. Light and shade fall sharply on the severe concrete blocks – the chiaroscuro effect is a symbol of passing time. The simple solids used here were often made use of in other projects. Repetition of the same motifs in various conditions exemplifies the principle of analogy formulated in his design theory.

In 1964, Aldo Rossi was one of seven architects⁶⁴ invited to participate in a competition project – the rebuilding of the 18th century Paganini Theatre and revitalization of the Piazza Della Pilotta in Parma⁶⁵ (ill. 10, 11). Concerning this project Rossi wrote: „The theatre in Parma induced me to consider the monument. I had always thought of architecture as monument, irrespective of the function it was to serve. (...) A theatre can be the place for performances but it must first and foremost possess its own specific architectural style. (...) The Greek theatre was an urban issue, as it was a meeting place for all the city’s inhabitants. (...) In Parma I made use of these principles. I designed a cylindrical

form resting on columns, a roofed promenade on a simple colonnade which could be a type of portico. I intended to create urban architecture, to give the building a public character”⁶⁶. Rossi approached the task in accordance with the assumptions of Neo-Rational architecture, first deciding on the type of build. In comparison to the other designs, Rossi’s proposal was extremely simple.

In his project for the modernization and extension of the Edmund Amicis school in Broni near Padua, completed in 1970, Aldo Rossi defined his position concerning the relationship between the new build and the historical. The extension of the school, built in 1900, on the plan of a horseshoe, was designed with an inside courtyard surrounded by galleries on two floors, with slim columns (ill. 12). The background for the columns was to be the original wall of the old school, so that „that reference to the past could be seen by comparing the materials”⁶⁷. About his project Rossi said: „This work, despite its small scale, is particularly important because of the meaning my work assumes through direct confrontation with the old building. Most of all I tried, from the very first, to stress the contrast between two separate bodies, one taking form inside the other. (...) The same method can serve as an approach to the conservation of ancient buildings and the renovation of historical town centers. In such cases, each new addition, however independent in its conception, exists physically within a predetermined context. Not only is this context different in formal terms, but also it has its own dimension in time, which must be taken into account whenever the context is to be modified. (...) The recent tendency towards environmental improvements, preservation, maintaining old facades – a sort of false embalming process - leads to the eventual decomposition of both architecture and townscape”⁶⁸.

Among the most important design “manifestoes” of Neo-Rationalist architecture are undoubtedly the Gallarate 2 estate on Monte Amiata in Milan and the cemetery in Modena. The residential building completed in 1974, on the Milan estate, was the first of Rossi’s designs noticed by the architectural critics and public opinion. During the XVth Triennale in Milan (1973), it was shown as an example of the practical application of the theory of

⁶³ Competition project together with L. Meda and G. U. Polesello.

⁶⁴ Beside Carlo Aymonino, Luigi Caccia-Dominioni, Roberto Gabetti, Vittorio Gandolfi, Luigi Pellegrin, Paolo Portoghesi.

⁶⁵ „L’Architettura”, 1966, no 129, p. 168 - 176.

⁶⁶ G. Braghieri, *Also Rossi*, Verlag für Architektur Artemis, Zürich, München, 1984, p. 36.

⁶⁷ op. cit., p. 69.

⁶⁸ A. Rossi, *Thoughts about my Recent Work*, in “Architecture and Urbanism”, 1976, no. 5, p. 83.

Neo-Rationalist architecture⁶⁹. Professor Geoffery Broadbent, a researcher who was studying at the time the application of modern trends in architectural and urban design, defined the building on the Gallarate estate a paradigm of the Neo-Rational design theory, similar to Marc-Antoine Laugier's model of a "primitive cottage" – considered a paradigm of Rationalist architecture of the second half of the 18th century⁷⁰. Aldo Rossi worked on the design of the building from 1967 to 1969 as part of the team of Carlo Aymonino, author of the whole urban layout which consisted of four oblong blocks of flats, situated radially around an amphitheatre⁷¹ (il. 13). Rossi was the author of a four storey block of flats⁷², situated parallel to the central building designed by Aymonino. For Aldo Rossi's design theory, the "moment of typological choice" was the most important moment of the "formal choice"⁷³, that is why for the building in Gallarate he chose the gallery type, which he explained as follows: „In my design for the residential block in the Gallarate district of Milan there is an analogical relationship with certain engineering works that mix freely with both the corridor typology and a related feeling I have experienced in the architecture of the traditional Milanese tenements, where the corridor signifies a life-style bathed in everyday occurrences, domestic intimacy, and varied personal relationships"⁷⁴. In the context of Aymonino's tall blocks, Rossi's building has a much more human scale, in spite of its very reduced solid shape. The façade of the building is a straight columnade and the dark square frames of windows

contrast with the light walls, creating a monotonous architecture, in accordance with Rossi's intention that they should only be a background for the various manifestations of the life of residents (ill. 14, 15). As he watched the house being settled, he wrote: „Only very recently, walking in front of it, I saw the first open windows, some laundry hung out over the balustrades to dry...those first shy hints of the life it will take on when fully inhabited. I am convinced that the spaces intended for daily use - the front portico, the open corridors meant to function as streets, the perches - will cast into relief, as it were, the dense flow of everyday life"⁷⁵. When analyzing the architecture of the house in Gallarate, it is easy to see that the same elements have been used but on a different scale. There are also new forms, such as the division of square openings into quarters, or the St Andrew's cross, motifs which will be used often in future projects.

The second of the great "manifestoes" – the cemetery of San Cataldo in Modena was designed in 1971⁷⁶. Aldo Rossi won a two stage competition for the extension of the 19th century cemetery of Andrea Costa. Designing the necropolis "L'azzurro del cielo", together with Gianni Braghieri, he called it a "fundamental work" for the understanding of Neo-Rational architecture⁷⁷. The winning design stood out not only in the quality of the drawing but also in the masterly incorporation into the urban context, while most of the other designs referred only to the historic details of the cemetery, ignoring its spatial layout⁷⁸ (ill. 16).

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

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

⁷¹ See "L'Architettura", 1971, p. 182–187. Carlo Aymonino designed three eight storey buildings of a brutal architecture, comparable to the Marseille Unit or the Centre in Chandigarh by Le Corbusier. When designing the flats Aymonino based on the "existenzminimum" type of flat, he also proposed a consistent colour code for the whole complex. An analysis of types of flats is given in: C. Aymonino ed. *L'abitazione razionale: atti dei Congressi C.I.A.M. 1929-1930*, Padova, Marsilio 1971. See: G. Broadbent, op. cit., p. 172–175.

⁷² The building is situated on a rising, is 182m long and 12m wide. On the ground floor there is a double row of columns which level the height differences of the ground. The columnade on one side comprises reinforced concrete posts 1m in diameter, on the other – shields 3m long and 20cm wide, the spacing between axes is 1.45 m. Where the ground begins to dip, there are four massive columns 1.8m in diameter. The space between the shields on the ground floor is designated for trade. Five groups of staircases lead to the level of open galleries

– passages, 1.85m wide, leading in turn to the entrances of the flats. 1.5m square apertures are cut out in the wall of the gallery. The staircase is lightened by a huge square opening divided into four smaller squares with 2.8m sides, covered by a metal grid. The openings and the balustrades of the loggias have divisions in the shape of the St Andrew's cross. The windows are also square and divided into four parts. The basic flat has two rooms, a kitchen and bathroom.

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, p. 62.

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

⁷⁶ In 1967 the Modena authorities decided to extend the historic cemetery by announcing a competition but the idea was only put into practice in 1971. The basic assumption was that the new cemetery should refer to the historic cemetery of Andrea Costa and the neighbouring Jewish cemetery. The cemetery was only partly built according to the original design.

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

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

Also in the case of the cemetery, Rossi preceded his plans for the extension with typological studies, in accordance with the theory of Neo-Rationalism. Referring to Italian tradition, he designed the cemetery as a “city of the dead”⁷⁹. When describing the design, he gives the Roman tomb of Eurysaces near the Porta Maggiore (1st c. BC) as a model. The Costa cemetery, built on an oblong plan, is surrounded by a roofed colonnade. Rossi also designs the new cemetery on a rectangular plan and links it with the historical axis of the composition. The interior, like a town square, is surrounded by a two storey gallery, with a double row of columns on the ground floor, typologically connecting with the colonnade of Costa’s cemetery. The neoclassical columns have been replaced by reinforced concrete shields between which, as in the street, flowers can be bought. The upper floor of the gallery contains columbaria. Within the cemetery Rossi also planned a cone-shaped morgue, columbaria, tombs and a mausoleum of war casualties, only partially completed (ill. 17-21). The rows of tombs arranged on the plan of a triangle, are sometimes compared to the skeleton of a fish – the symbol of Christianity or of man.

When looking for inspiration for this project, Aldo Rossi mentions in the *Scientific Autobiography* his stay in hospital after a serious car accident⁸⁰: “Perhaps as a result of this incident, the project for the cemetery at Modena was born in the little hospital of Slavonski Brod and, simultaneously, my youth reached its end. I lay in a small (...) near a window through which I looked at the sky and a little garden. Lying nearly immobile, I thought of the past, but sometimes I did not think: I merely gazed at the trees and the sky. The presence of things and my separation from things – bound up also with the painful awareness of my own bones – brought me back to my childhood. During the following summer, in my study for the project (of the cemetery), perhaps only this image and the pain in my bones remained with me: I saw the skeletal structure of the body as a series of fractures to be reassembled. (...) I had identified death with the morphology of the skeleton

(...) I now realize, however, that to regard death as a kind of fracture is a one-sided interpretation⁸¹. The gabled roofs of the columbaria are a “sky-blue” colour, like the design’s title “L’azzurro del cielo”, or like the sky seen by Rossi in the Slovenian hospital. The Mausoleum for victims of the war is a red cube without ceiling or roof, with regular square empty voids as windows – this is the “House of the Dead” resembling the tomb of Eurysaces. In Rossi’s imagination it is like “deserted houses on the river bank, abandoned for years in the wake of the great floods. In these houses one can still find broken cups, iron beds, shattered glass(...)”⁸².

The design for the cemetery in Modena is probably the most discussed of Rossi’s works. It brought him fame, popularity, but also many critical comments about which he wrote: “I remember how this project provoked ferocious attacks on me which I did not comprehend; attacks were even directed at my entire architectural activity. Yet what had a greater impact on me was the critics reduction of the project to a sort of neo-Enlightenment experiment. I believe that this reaction occurred above all because it was seen as a translation of the work of Etienne-Louis Boullée, not because of any critical intention”⁸³. This design, as usual, has much repetition, elements which Rossi used there and would use again in later work. The colonnade of straight shields is identical with the one in the arcades in Gallarate, the cube of the “House of the Dead” is empty inside like the monument at Cuneo, etc. Rossi wrote: „In like fashion I could put together an album relating to my designs and consisting only of things already seen in other places: galleries, silos, old houses, factories, farmhouses in the Lombard countryside or near Berlin, and many more – something between memory and an inventory”⁸⁴.

Aldo Rossi designed many structures of various sizes and functions, constructing architecture from simple blocks, as on the Gallarate estate and in the Modena cemetery. Some characteristic examples are: the buildings of the primary school in Fagano Olona (1972-76) and the secondary school in Broni

⁷⁹ H. G. Hannesen, H. Gerhard, *Cara Architectura!*, in *Aldo Rossi: i architect*, op.cit., p. 43. Early Etruscan or Roman tombs in appearance resembled houses.

⁸⁰ On the way to Istanbul, between Belgrade and Zagreb.

⁸¹ A. Rossi, *A Scientific...*, op. cit., p. 11. Today this text has an added, symbolic meaning, On September 4, 1997, Aldo Rossi

died in a Milan hospital, as a result of injuries sustained in a car accident.

⁸² op. cit., p. 15.

⁸³ op. cit., p. 15.

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

(1979), the floating Teatro del Mondo (1979) (ill. 22,23), or the travelling stall at Yatai in Naygoya, Japan (1989).

In the 1980s, when Rossi, still faithful to his theoretical principles of Neo-Rational architecture “softens” the once puristic forms, he shows a competition design of a hotel (1980) in the Venetian district of Cannari, in form analogous to the building in Gallarate, with a classic detail in the form of a crowning cornice.

Aldo Rossi gained international fame when he won an international competition in 1981, organized on the occasion of the IBA in Berlin (1980-1987), for the project of the Südliche Friedrichstadt housing complex (il. 24). Rossi incorporated his building into the historic fabric of the city and related its architecture to the German tradition, at the same time giving it his own characteristic detail. The ability to join regional elements with his individual style will be utilized in future projects. In later years, in much of his work there will be more stress placed on monumental architectural forms⁸⁵, as in the town hall complex in Perugia in 1982 and, especially, the design of the Palazzo dello Sport in Milan from 1988 (ill. 1, 25).

Finally

During his career Aldo Rossi published several tens of texts on the subject of architectural theory, made about two hundred different designs. In the

essay written when Rossi received the Pritzker Award in 1990, we find the following words: “One can wear a Rossi wristwatch, sit in a Rossi chair sipping espresso from a Rossi coffee pot, don clothes from a Rossi armoire, promenade through a Rossi mega-shopping center near Parma, see an opera in his Genoese theatre, and even reserve a plot in the giant Rossi cemetery at Modena”⁸⁶. Rossi was also the author of tens of architectural, painting and graphic sketches, executed in various techniques which, published in journals on architecture, the city and art were most inspiring for the young generation of architects. Today, when the work of the prewar moderns is more and more appreciated, the most important achievements of Postmodernism, such as respect for the natural development of the city, utilizing the historical heritage and regional traditions and freedom of choice are still valuable. Though it is fifty years since Aldo Rossi began his creative work, also his design theory, losing nothing of its currency, with the passing of time gained in significance, while his easily recognizable architectural features, especially from the early period of his work, continue to arouse emotions and interest.

Translated by A. Petrus-Zagroba

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

⁸⁵ The term “monumental” when referring to architecture, means a building of great size, huge, massive, powerful, of permanent value. Among the permanent values are undoubtedly the classical elements based on models taken from Greek and

Roman antiquity: the layout along an axis, simplicity of form, straight lines of cornices, monumental columns, arcades.

⁸⁶ “The Pritzker Architecture Prize” 1990, www.pritzkerprize.com/1990/