



GIUSEPPE TERRAGNI I JEGO DZIEŁA – MIĘDZY PRZESZŁOŚCIĄ, TERAŹNIEJSZOŚCIĄ A PRZYSZŁOŚCIĄ GIUSEPPE TERRAGNI AND HIS WORKS – BETWEEN PAST, PRESENT AND FUTURE

Anna Mielnik

dr inż. arch.

Politechnika Krakowska
Wydział Architektury
Katedra Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej

STRESZCZENIE

W faszystowskich Włoszech między 1920 a 1940 rokiem istniały dwa współzawodniczące kierunki architektoniczne, obydwa czerpiące z dziedzictwa klasycznego. Obok twórczości przedstawiciela akademickiego monumentalizmu, neoklasycysty Marcello Piacentini, rozwijała się włoska odnoga ruchu modernistycznego – *Architettura Razionale*, której twórcy z Giuseppe Terragnim, jego głównym protagonistą, nie widzieli sprzeczności między rozwijaniem architektury nowoczesnej a podtrzymywaniem jej charakteru narodowego i historycznego.

Słowa kluczowe: *Architettura Razionale*, *Gruppo 7*, Giuseppe Terragni, faszyzm.

ABSTRACT

In fascist Italy, between 1920 and 1940, there were two competing architectural movements, both stemming from Italian classical heritage. Alongside the work of academic monumentalist and neoclassicist Marcello Piacentini, the Italian branch of the modernist movement - *Architettura Razionale* developed. Its creators, with Giuseppe Terragni as the main protagonist, did not see contradictions in the development of modern architecture while preserving Italy's national and historical character.

Key words: *Architettura Razionale*, *Gruppo 7*, Giuseppe Terragni, fascism.

1. TRADYCJA A AWANGARDA

Benito Mussolini budując faszystowskie Włochy pragnął przywrócenia państwu potęgi Cesarstwa Rzymskiego. Włoska dyktatura jak na reżim autorytarny obrała szczególną drogę pluralistycznej giętkości¹. Z jednej strony narzędziem miała być architektura wyrażona formami klasycznymi (taką reprezentowała twórczość przedstawiciela akademickiego monumentalizmu, neoklasycysty Marcello Piacentiniego), z drugiej zaś szukano sposobu utrzymania i uwierzytelnienia nowoczesnego i rewolucyjnego jej wizerunku (ten zaproponowany został przez racjonalistów z Giuseppe Terragnim na czele). We Włoszech, które były mniej rozwinięte niż np. Niemcy, faszystom szczególnie zależało na działaniach unowocześniających, dlatego racjonalizm w pewnym okresie i zakresie mógł zostać usankcjonowany jako oficjalna architektura państwowa. Reżim faszystowski w tym kraju patronował ruchowi modernistycznemu w dużo większym stopniu niż było to w naziistowskich Niemczech czy sowieckiej Rosji.

Włoski racjonalizm narodził się, oficjalnie w 1926 roku, gdy siedmiu młodych architektów z Politechniki Mediolańskiej, wśród nich Giuseppe Terragni, tworzyło *Gruppo 7* i w serii artykułów (uznanych za manifest) nawoływało do radykalnej rewolucji w architekturze, jako prawdziwe cechy „nowego ducha” wymieniając szczerłość, porządek i jasność. Prawdziwa architektura miała wynikać ze sztywnego oparcia się na logice, racjonalności. Racjoniści nie widzieli jednak sprzeczności² w rozwijaniu architektury współczesnej, modernistycznej, a jednocześnie podtrzymywaniu jej charakteru narodowego. Wierzyli, że Włochy, przez swą szczególną naturę, tradycję i przede wszystkim teraz, w „zwyczajnym okresie” w jakim się znajdują, są szczególnie predystynowane do misji stworzenia, a nawet dyktowania stylu innym narodom, jak bywało we wspaniałych okresach przeszłości. Nacjonalizm był jedną z podstaw tradycjonalizmu, do którego architekci się odnosili. Podkreślali, iż „we Włoszech istnieje tak wyraźne klasyczne podłoże, a duch tradycji jest tak głęboki, że w oczywisty sposób i prawie mechanicznie nowa architektura musi zachować typowy charakter narodowy. Stanowi to wielką siłę, gdyż tradycja nie zanika, lecz zmienia wygląd”.³ Architekci oscylowali między zajęciem ortodoksyjnej modernistycznej pozycji a podtrzymaniem stałych podstaw i wartości. Ci nietypowi twórcy awangardowi utrzymywali, że przeszłość i teraźniejszość nie musi się wykluczać. Problemem racjonalizmu stało się natomiast utrzymanie modernistycznej gramatyki form architektonicznych, bez przyswajania estetyki masyżu.

Racjoniści mieli dobre podstawy, by zbudować most pomiędzy postępowymi i tradycjonalistycznymi aspektami mitologii faszystowskiej. Pragnienie przywrócenia architektury „do porządku” odpowiadało bezpośrednio próbom uporządkowania świata polityki w latach 20., nic dziwnego zatem, że racjoniści szukali w faszyzmie przywództwa. „Racjonalizm uległ totalitaryzmowi, ponieważ obie idee podkreślały wartości, takie jak porządek, pewność i jasność, szukając inspiracji w klasycznej przeszłości”.⁴ Początkowo nowe pokolenie architektów awangardowych dobrze czuło się w nowym reżimie. Racjoniści udowodniali, że modernizm może zdobyć się na monumentalność porównywalną do tej Piacentiniego. W latach 1927-1928 siłą napędową ruchu było *Gruppo 7*, potem osią organizacyjną stał się Włoski Ruch na rzecz Architektury Racjonalistycznej⁵, utworzony w 1930 roku przez Adalberta Liberę. Ostatnia faza trwała od 1931 roku do VI Triennale Mediolańskiego w 1936 roku.

Pierwszą wystawę *Architettura Razionale* urządzono w Rzymie na przełomie 1927 i 1928 roku w Palazzo delle Esposizioni pod narodowo-faszystowskim patronatem. W marcu 1931 roku w galerii Pietra Marii Bardiego w Rzymie odbyła się II Włoska Wystawa Archi-

¹ R. Salvadori, *Poszukiwanie nowoczesności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s.105

² Inaczej niż na przykład niemieccy przedstawiciele *Neues Bauen*

³ W.J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1990*, Phaidon Press, London 2005, s.362

⁴ Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989, s.131

⁵ Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR)

tektury Racjonalistycznej. Wywołała ona jednak wielki skandal i przyczyniła się do kresu MIAR-u, końca prób współpracy dyktatury z architekturą modernistyczną. Upadek MIAR-u nie oznaczał całkowitego końca racjonalizmu, jednak dekada poprzedzająca II wojnę światową została już zdominowana przez „monumentalistów”. „Racjonalistom” pozostawiono obszar działań koncentrujących się wokół Triennale Mediolańskiego i magazynu *Casabella* (red. Giuseppe Pagano). Faszyści, odwołując się do klasycznej i regionalnej tradycji włoskiej architektury oraz podporządkowując ją sobie czynili to wyłącznie z pobudek ideologicznych, a szczególnie populistycznych, nie estetycznych, skutkiem czego, po 1935 racjonalizm zaczął tracić wpływy i został odsunięty na bok przez klasyczny monumentalizm Piacentinięgo, który stał się preferowanym, niekłopotliwym i nieskomplikowanym państwowym stylem architektonicznym.

2. NOVOCOMUM – PODŁOŻE MODERNISTYCZNE

Giuseppe Terragni (1904 - 1943) szybko przekroczył akademizm swojej edukacji i do połowy lat 20. był już świadomy ruchu modernistycznego krystalizującego się wtedy w północnej Europie⁶. Już jego pierwsze prace były próbami pogodzenia klasycznej figuracji z nowymi technikami konstrukcyjnymi i abstrakcjonizmem. Jego styl architektoniczny odwołuje się do Gropiusa i Le Corbusiera, z wyczuwalnymi wpływami Ericha Mendelsohna, radzieckiego konstruktywizmu, a nawet futuryzmu Sant’Elli⁷.

Wczesne projekty Terragniego, jak *Officina per la Produzione del Gaz* (1927) i budynek mieszkalny *Novocomum* (1927-1929) w Como, można traktować właśnie jako reinterpretacje przykładów międzynarodowych. Przeszkłone walce w narożnikach *Novocomum* przykryte przez przypominające dziób statku szpice najwyższej kondygnacji wyraźnie nawiązują do konstruktywistycznego budynku moskiewskiego klubu robotniczego „Zujew” Ilji Gołosowa, a dynamiczna horyzontalność pasmowych okien na najwyższych piętrach, długich balkonów i okien o poziomej artykulacji, do stylu międzynarodowego. Budynek nazwany transatlantykiem wywołał wielkie kontrowersje nie tylko z powodu jego „nowego stylu”, ale również dlatego, że rysunek elewacji przedłożony władzom do akceptacji przedstawiał pełną gamę klasycznych elementów (jak tympanony nad oknami, pilastry, gzymsy i zdobienia⁸) później nie zrealizowanych.

3. CASA DEL FASCIO – PODŁOŻE KLASYCZNE

Po pierwszym okresie wprowadzania modernizmu do Włoch i „udomawiania” go, prace Terragniego, jak projekty grobowców Stecchinich (Como, 1930) i Pirovano (Como, 1936), coraz silniej ukazują próby wprowadzania uproszczonych form klasycznych. Zainteresowania Terragniego architekturą historyczną sięgały czasów studenckich, kiedy to architekt miał w zwyczaju szkicować i zmieniać budynki z przeszłości, nadając im współczesny charakter. Architekt współuczestniczył również w doświadczeniach ruchu *Novecento*, głoszącego hasła powrotu „do ładu” i do włoskich tradycji artystycznych. Do 1932 roku malował obrazy przeniknięte aurą realizmu magicznego.

Duży wpływ miała na niego twórczość mediolańskiej „grupy neoklasycznej”, z jej czołowym architektem Giovannim Muzio. Zarówno u Muzio, jak i u Terragniego znajdujemy idee miasta zbudowanego z fragmentów, które odnoszą się do siebie według porządku neoklasycznego w przypadku Muzio (jak w budynku mieszkalnym *Ca’Brutta* (1922), z szeregiem neoklasycznych elementów, w aranżacji pozbawionej sztywności i symetrii) i klasycznego w przypadku Terragniego (jak w *Casa del Fascio*). Ich zamierzenia skupiają się na rekompozycji „absolutnej formy”, unikając eklektyzmu, który uważają za antyhi-

⁶ Włochy miały słabe własne tradycje modernistyczne

⁷ R. Salvadori, Op. cit., s.106

⁸ T. Garnham, *Architecture Re-assembled. The Use (and abuse) of History*, Routledge, New York 2013, s.138

storyczny. „Zasady i elementy, które adaptują, to bezzasowe fragmenty już nieistniejącej całości. Odnoszą się do języka, który można uratować jedynie przez użycie nowej gramatyki”.⁹ Muzio ponownie odczytuje Palladia, mając w pamięci XVIII-wieczny mediolański neoklasycyzm, Terragni w *Casa del Fascio* skupia się na włoskiej tradycji *palazzo nobile*.

Casa del Fascio (1932 - 1936), lokalna siedziba partii faszystowskiej w Como, jest ucieleśnieniem racjonalnej geometrii. Budynek na planie kwadratu (33,20 m) ma elewację o wysokości stanowiącej połowę boku podstawy. Cały jego układ strukturalny i kompozycyjny (zarówno w rzutach, elewacjach, jak i przekrojach) oparty został na jednolitej, sztywnej siatce strukturalnej, gwarantującej ciągłość – przez płaszczyzny fasad po aktywne warstwy struktury wewnątrz. Równocześnie Terragni zastosował w projekcie rozwiązania tradycyjnego domu dziedzicznego regionu Como i renesansowego pałacu oraz zawarł wiele rozwiązań wiążących się z tradycją klasyczną.



Ryc. 1. *Novocomum*, G. Terragni, Como, Włochy, 1927–1929. Źródło: *Omaggio a Terragni*, red. B. Zevi, Milano 1968

Fig. 1. *Novocomum*, G. Terragni, Como, Italy, 1927–1929. Source: *Omaggio a Terragni*, ed. B. Zevi, Milano 1968



Ryc. 2. *Casa del Fascio*, G. Terragni, Como, Włochy, 1932–1936. Źródło: T. Garnham, *Architecture Re-assembled. The Use (and abuse) of History*, New York 2013

Fig. 2. *Casa del Fascio*, G. Terragni, Como, Italy, 1932–1936. Source: T. Garnham, *Architecture Re-assembled. The Use (and abuse) of History*, New York 2013

Podziały elewacji od strony wejściowej, w postaci strukturalnej siatki słupów i belek, odwołują się do klasycznego motywu portyku kolumnowego i stały się współczesną interpretacją fasady Colosseum. Nadało to budynkowi publicznemu symboliczną transparentność zgodnie z przekonaniem Mussoliniego, że „fasyzm ma być szklanym domem, do którego każdy może zajrzeć”¹⁰. Monumentalność całej struktury wzmocniono również przez postawienie jej na kamiennej bazie, *piano rialzato*. Z trzech stron elewacje, poprzez rytmiczne balansowanie otwartymi i zamkniętymi płaszczyznami, są ukształtowane w taki sposób, by podkreślić obecność wewnętrznego atrium, przywołującego dziedziniec renesansowego pałacu. Ten stał się centralną, podwójnej wysokości salą zgromadzeń, oświetloną z góry przez przeszklony betonowy dach i otoczoną z czterech stron przez galerie, biura i pokoje. Otwarcie poprzez ciąg szklanych drzwi na rozległy plac przed budynkiem wzmacnia poczucie połączenia z przestrzenią miasta poza budynkiem i to, że *Casa del Fascio* „należy do wszystkich”.

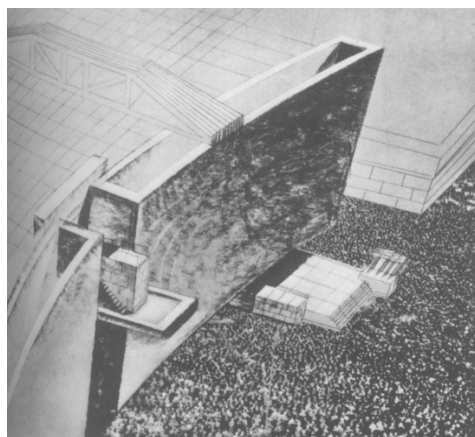
Ekspozycyjna strukturalna rama pokazuje „bycie w opozycji” w stosunku do estetyki maszyny Le Corbusiera. Budynek sprawia wrażenie zwartej bryły, z której otwarcia zostały

⁹ G. Ciucci, *Introduction* [w:] Schumacher, Thomas L., *The Terragni's Danteum: Architecture, Poetics, and Politics Under Italian Fascism*, Princeton Architectural Press, New York 2004, s. 22

¹⁰ T. Garnham, *Op. cit.*, s. 140

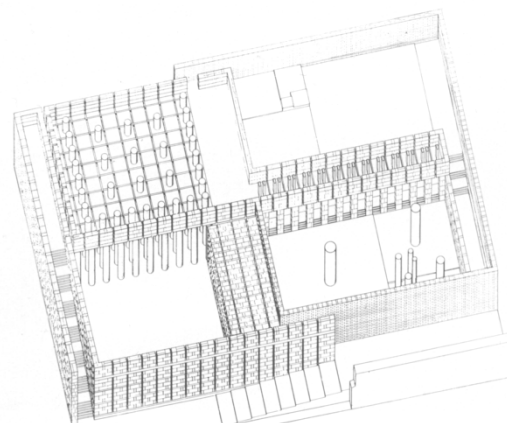
wycięte i odjęte. Terragni zastosował ramę, pochodną podstawowych struktur konstrukcyjnych, jako symboliczny ekwiwalent porządków architektonicznych. Fasada nie jest uwolniona od strukturalnej ramy, lecz zintegrowana z nią, tworząc głębię płaszczyzn. Wycięte i pełne płaszczyzny *Casa del Fascio* wzmocniły retorykę modernistycznego „transparentnego monumentu” i stworzyły subtelne zastępstwo klasycznej wielowarstwowej fasady. Nowoczesność i zarazem powrót do klasycyzmu, hierarchiczny porządek, transparentność spowodowały, że budynek stał się idealnym symbolem idei faszystowskiej. *Casa del Fascio*, pomimo braku typologicznych elementów (jak np. mównica) i zwyczajowych dekoracji, można uznać za przykład „zmaterializowanej propagandy”. Faszystowska siedziba nie miała już być zdaniem twórcy jaskinią, schronem, fortem, lecz stać się „Domem, Szkołą, Świątynią”¹¹.

Terragni pokazał dalsze konsekwencje syntezy tradycji klasycznej i racjonalizmu w kolejnych propozycjach budynków państwowych – projekcie konkursowym *Palazzo del Littorio* w Rzymie z 1934 roku i niezrealizowanym projekcie *Palazzo dei Congressi* z 1937 roku. Budynki Terragniego z późnych lat 30. stanowią odzwierciedlenie dualizmu charakterystycznego dla jego projektów: abstrakcji a symbolizmu, nacjonalizmu a internacjonalizmu.



Ryc. 3. Projekt *Palazzo del Littorio* w Rzymie, G. Terragni, 1934. Źródło: *Omaggio a Terragni*, red. B. Zevi, Milano 1968

Fig. 3. Project of *Palazzo del Littorio* in Rome, G. Terragni, 1934. Source: *Omaggio a Terragni*, ed. B. Zevi, Milano 1968



Ryc. 4. Projekt *Danteum* w Rzymie, G. Terragni, 1938. Źródło: *Omaggio a Terragni*, red. B. Zevi, Milano 1968

Fig. 4. Project of *Danteum* in Rome, G. Terragni, 1938. Source: *Omaggio a Terragni*, ed. B. Zevi, Milano 1968

4. DANTEUM – PODŁOŻE METAFIZYCZNE

Terragni traktował faszystowski reżim jako okazję powrotu do podstaw śródziemnomorskiej cywilizacji, możliwość badania na nowo idei, z których ewoluowały późniejsze etapy kultury klasycznej. W późnych latach 30. zwrócił się ku przemyśleniom dotyczącym historii architektury, jej początków i archetypów. Poszukiwania te znalazły wyraz w niezwykłym, nigdy nie zrealizowanym projekcie monumentu poświęconego Dantemu, który miał stanąć na Forum Romanum, obok bazyliki Maksencjusza. *Danteum* miało mieścić centrum studiów nad największym włoskim poetą i stać się symbolem ciągłości i trwałości włoskiej kultury, jedności nowego imperium z poprzednimi. Projekt został zamówiony w 1938 roku przez Rino Valdamerigo, prawnika i dyrektora mediolańskiej Accademia di

¹¹ Ibidem, s.141

Brera. Valdimeri był miłośnikiem Dantego i zagorzałym faszystą. Jego zainteresowanie Dantem odnosiło się bezpośrednio do imperialnych aspiracji faszystowskich Włoch – faszyci odczytywali dzieła Dantego jako alegorie odrodzenia Rzymskiego Cesarstwa. Projekt Terragniego i Pietro Lingeriego został dobrze przyjęty przez Mussoliniego, który jednak wkrótce, pochłonięty sprawami politycznymi, stracił nim zainteresowanie. *Danteum* było w istocie rodzajem mikrokosmosu imperium Duce, jego pan-śródziemnomorskich ambicji, triumfu, osiągnięć kulturalnych i boskiego usankcjonowania, co łączyło erę faszystów z innymi wielkimi erami włoskiej historii. Wojna i śmierć zarówno patrona, jak i twórcy udaremniły realizację dzieła.

Projekt był pewnego rodzaju analogią *Boskiej Komedii* Dantego i został skomponowany wokół wznoszącej się drogi procesyjnej, która łączyła prostokątne pomieszczenia o różnym nastroju i wyrazie, reprezentując mistyczną podróż przez Piekło, Czyściec i Raj. Podstawowymi elementami formalnymi budynku stały się ściany i cylindryczne kolumny rozmieszczone w oparciu o złoty podział, wymiary pobliskiej bazyliki Maksencjusza i zasadę numerologicznego symbolizmu, który – jak wierzył Terragni – był zgodny z myślą Dantego¹². Zastosowane formy archetypiczne (cylindry, prostopadłościanny), archetypiczne zależności (rzędy, siatki), podstawowe typy (wolno stojąca kolumna, portyki, hypostyl) i fundamentalne typy instytucji (świątynia, pałac) w pojęciu architekta stanowiły efekt poszukiwania „początków architektury”¹³. Kompozycja została zbudowana z dwóch figur: prostokąta opartego na złotym podziale, którego dłuższy bok jest równy krótszemu bokowi bazyliki Maksencjusza oraz dwóch nachodzących kwadratów. Terragni w *Relazione Sul Danteum* (1938), komentarzu do projektu, pisze o dążeniu do tego, by absolutne geometryczne piękno zostało odcisnięte w całej strukturze monumentu. W złotym podziale widzi wyrażenie harmonijnej zasady jedności w trójcy, na której – jak twierdzi – opiera się struktura *Boskiej Komedii*. Podróż zaczyna się wąską ścieżką prowadzącą na dziedziniec, jak w tradycyjnym domu atrialnym, następnie przez las marmurowych kolumn do sali Piekła z pęknięciami symbolizującymi te skorupy ziemskiej, po Czyściec z otwarciami w stropie pozwalającymi na uchwycenie widoku Raju, przestrzeni składającej się z 33 szklanych kolumn, aż po salę *Imperio*, dedykowaną Imperium Romańskiemu. Terragni stwarzając budynek-pomnik, w którym architektoniczny spacer miał dostarczyć wrażeń podobnych do czytania dzieła Dantego, zbliżył się do idei Gesamtkunstwerk.¹⁴

Danteum to projekt pełen sprzeczności. Jest zarówno nowoczesny, jak i silnie odnoszący się do historii, jest budynkiem „skojarzeniowym”, ale zaprojektowanym przez architekta posługującego się formami „abstrakcyjnymi”, jest wymagający tradycyjnych, naturalnych materiałów, a zarazem zaawansowanych systemów konstrukcyjnych. Manfredo Tafuri wskazuje, że Terragni osiąga metafizyczny wymiar, w którym obiekty i budynki nie mają miejsca i właściwie go nie potrzebują. *Danteum*, które zostało pomyślane i zaprojektowane według sztywnych formalnych i miarowych zależności z wcześniej istniejącym fizycznym kontekstem, zaczyna przybierać, przez swoją strukturę przypominającą tę *Boskiej Komedii*, wymiar metafizyczny, który wychodzi poza fizyczne otoczenie. „Wchodząc” do *Danteum*, „znajdziemy się” w wewnętrznej logice rządzącej kształtami i przestrzeniami, „zanurzymy się” w warunkach dantejskich. Piekła, czyścica i raju nie można traktować jako konkretnie określone przestrzenie, są one „nie-miejscami” (non-places). Spirala drogi prowadzi – w umyśle Terragniego – do nieskończoności, do braku miejsca.¹⁵

Należy podkreślić, że wybrane tu obiekty są jedynie częścią niezwykle bogatej twórczości Terragniego. Szczególna dojrzałość jest widoczna w projektach architektonicznych (budynki mieszkalne w Mediolanie, 1933-1935; przedszkole Sant’Elia w Como, 1936-1937; jego ostatnie dzieło dom Giulianiego Frigerio w Como, 1939-1940) i urbanistycznych

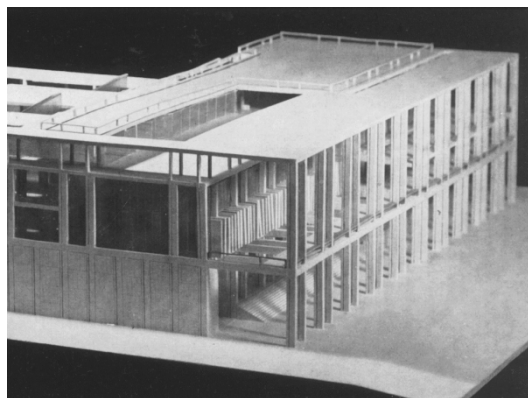
¹² W.J.R. Curtis, Op cit., s. 368

¹³ Ibidem, s. 368

¹⁴ G. Świtek, *Gra sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Fundacja na rzecz nauki polskiej, Toruń 2013, s. 132

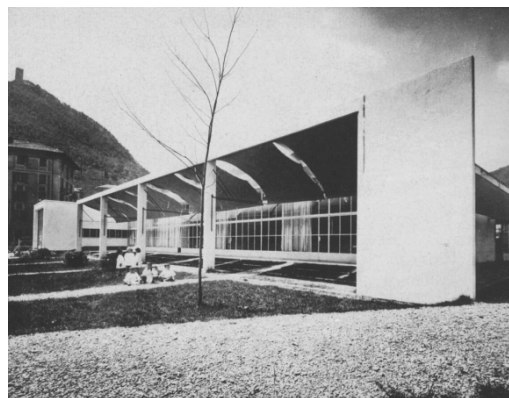
¹⁵ G. Ciucci, Op. cit., s. 24

(plan urbanistyczny Como CM8, 1933), konkursowych (dwa projekty *Palazzo del Littorio*, 1934; dwie wersje *Palazzo dei Congressi*, 1937-1939) i innych, których nie udało się zrealizować (dwa projekty Akademii Brera w Mediolanie, 1935-36; osiedle mieszkaniowe Rebbio w Como, 1938). Wiele z nich nie było związanych z symboliką siły władzy. Zaznaczyć należy również współpracę Terragniego przy wielu projektach z Pietro Lingeri i Cesare Cattaneo. Zagadnienia te wymagają osobnego, szerszego opracowania.



Ryc. 5. Projekt *Palazzo dei Congressi*, 1938-1939, G. Terragni. Źródło: *Omaggio a Terragni*, red. B. Zevi, Milano 1968

Fig. 5. Project of *Palazzo dei Congressi*, 1938-1939, G. Terragni. Source: *Omaggio a Terragni*, ed. B. Zevi, Milano 1968



Ryc. 6. *Asilio Sant'Elia*, Como, 1936-1937, G. Terragni. Źródło: *Omaggio a Terragni*, red. B. Zevi, Milano 1968

Fig. 6. *Asilio Sant'Elia*, Como, 1936-1937, G. Terragni. Source: *Omaggio a Terragni*, ed. B. Zevi, Milano 1968

5. ZAKOŃCZENIE – PÓŹNIEJ I DZIŚ

W latach 70. XX wieku wśród badaczy architektury modernistycznej wzrosło zainteresowanie twórczością Terragniego (np. Bruno Zevi). Zebrano jego spuściznę, wykorzystano ostatnią możliwość konfrontacji z ostatnimi świadkami jego twórczości. Chciano ustrzec ją przed zapomnieniem, poddać bezstronnej krytycznej refleksji i podkreślić jej wartość jako niezwykłego dziedzictwa. Wtedy podkreślano zmagania mniejszości, która wokół Terragniego, zdołała oprzeć się retoryce, korupcji i komercji, ratując włoską kulturę w tak „dramatycznym kontekście” od całkowitego upadku.¹⁶

Twórczość Giuseppe Terragniego stała się w ostatnich dekadach XX wieku źródłem inspiracji dla kolejnych twórców. W pracach Michaela Gravesa otwarte strukturalne „klatki”, warstwy płaszczyzn i częste wchłanianie ramy w powierzchnię ściany są inspirowane rozwiązaniami *Casa del Fascio* i *Asilio Sant'Elia* w Como. Bliska Terragniemu dialektyka między bryłami a płaskimi elementami, strukturalna siatka, transparentność formy stały się dominującymi tematami jego architektury.¹⁷

Peter Eisenman interesował się twórczością Terragniego zarówno jako architekt, jak i teoretyk. Książka *Giuseppe Terragni: Transformations, Decomposition, Critiques* (2003) wieńczy jego wieloletnią¹⁸ formalną analizę przykładów włoskiej architektury modernistycznej. Jego metodyczne analizy dwóch obiektów: *Casa del Fascio* i *Casa Giuliani-*

¹⁶ B. Zevi, *A clash on Terragni's heritage* [w:] *Omaggio a Terragni*, red. B. Zevi, Milano 1968, s. 7

¹⁷ A. Colquhoun, *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 1981, s.177

¹⁸ We wczesnym etapie swojej twórczości Eisenman był szczególnie pochłonięty projektowaniem domów, stanowiących rodzaj krytycznej refleksji nad dziełami Terragniego.

Frigerio (1939 - 1940) poprzez krytyczne i tekstualne czytanie budynków ukazują ukrytą złożoność prac Terragniego. Twórczość Eisenmana, nie kojarzona z architekturą racjonalistyczną, tym bardziej zadziwia swoimi dekompozycjami i manipulacjami, jak warstwy, przekręcania, wydrążania, odejmowania, dodawania, ukryte osie wynikającymi z analiz dzieł Terragniego. Badał składnię i gramatykę, odrzucając jakąkolwiek symbolikę i przekształcał swoje analizy w konceptualne diagramy. Co ciekawe, w całej książce Eisenman unika również politycznego i ideologicznego i symbolicznego kontekstu jego twórczości, skupiając się na traktowaniu geometrii i liczb instrumentalnie jako wyłącznie abstrakcyjnych. Eisenman zdawał się zapomnieć o tym, że dla Terragniego geometria, proporcje i liczby były nośnikami znaczenia i stanowiły łącznik z regionalno-historycznymi tradycjami architektury¹⁹.

Dzisiaj wielowymiarowa architektura Terragniego nadal wzbudza zainteresowanie i jest odczytywana na wielu płaszczyznach, pomimo iż system polityczny, który reprezentowała, jest uważany za odrażający. Należy jednak pamiętać, cytując Roba Kriera, że „architektura nie jest sama w sobie polityczna w sposób stronniczy i nawet jej nadużycie w celach politycznych nie jest w stanie zniszczyć jej cywilizacyjnej mocy. Prawdziwa architektura zawsze przekracza cele polityki, której chwilowo służy”.²⁰ Dla Terragniego polityka i polityka były nierozdzielne. Należy zdać sobie sprawę, że bez związków z reżimem architektura racjonalistyczna nie zaistniałaby w takiej formie i w takim zakresie, w jakim miało to miejsce. Niestety, w pewnym momencie Terragni zrozumiał, że siła polityczna, z którą wiązał tyle nadziei przestała go potrzebować i jego twórczość w tym reżimie przestała mieć sens. Istnieje teoria, że jego przedwczesna śmierć mogła być samobójczą, człowieka rozczerwanego, przytłoczonego klęską swych ideałów.²¹

Szczególna przyszłość spotkała projekt *Danteum*, który znalazł swoje miejsce w wirtualnym świecie, swoistym „non-place”, gdzie powstają jego rozliczne modele, filmy, analizy. Zainteresowani jego metafizycznością, skomplikowaną symboliczną geometrią, znaczeniami entuzjaści przywracają mu życie, zapominając o podłożu politycznym. Dzięki temu koncept nieskończoności „wcielonej w dzieło architektoniczne” został osiągnięty, a „ponadczasowo-bezczasowy” klasycyzm wciąż trwa.

* Autorka dziękuje Profesorowi Ado Franchini z Politechniki Mediolańskiej za celne uwagi pomocne w powstaniu tej pracy.

GIUSEPPE TERRAGNI AND HIS WORKS – BETWEEN PAST, PRESENT AND FUTURE

1. TRADITION AND AVANT-GARDE

While building fascist Italy, Benito Mussolini wanted to bring the greatness of the Roman Empire back. Italian dictatorship, as for the authoritarian regime, had chosen a special way of pluralistic flexibility.²² On the one hand, architecture was used as a tool to be expressed in classical forms (such as was represented by the monumental work done by Academic, neoclassicist Marcello Piacentini), on the other hand, architecture was being used as a mode to keep and authenticate the modern and revolutionary image that was being looked for (this was proposed by the rationalists with Giuseppe Terragni). In Italy,

¹⁹ T. Garnham, Op. cit., s.142

²⁰ K. Léon, *Architektura. Wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa 2001, s.177

²¹ R. Salvadori, Op. cit., s.103

²² R. Salvadori, *Poszukiwanie nowoczesności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, p. 105

which was less developed than Germany, the Fascists particularly took to modernization, which is why rationalism, at certain times and within a certain scope, could be formalized as the official architecture of the Nation. The Italian Fascist regime supported modernist architecture far more than Nazi Germany or Soviet Russia.

Italian rationalism was officially born in 1926, when seven young architects from the Politecnico di Milano, with Giuseppe Terragni among them, created *Gruppo 7* and in a series of articles (considered as their manifesto), urged a radical revolution in architecture; listing the true features of the "new spirit" as honesty, order and clarity. The defined "true" architecture was to be the result of a rigid reliance on logic and rationality. The rationalists, however, saw no contradiction²³ in the development of modern architecture while preservation its national character. They believed that Italy, through its specific nature, tradition and especially during this "successful period", was especially predestined to take-on the mission of creating and even influencing architectural style to other nations, as it was in the great periods of the past. Nationalism was thus one of the foundations of traditionalism that architects related to. They emphasized that "in Italy there are such a pronounced Classical substratum, and the spirit of tradition [...] is so deep that, obviously and almost mechanically, the new architecture could not fail to retain a typical national character. And this is already a great force, since tradition, does not disappear but changes appearance".²⁴ Architects oscillated between taking an orthodox modernist position while sustaining solid basics and values. These atypical avant-garde artists argued that past and present does not have to be mutually exclusive. The problem of rationalism had become the maintenance of the "grammar" of modern architectural forms, without acquiring the aesthetic of machines.

Rationalists had a good foundation to bridge the progressive and the traditionalist aspects of fascist mythology. The desire to put architecture "in order" corresponded quite directly to attempts to order the political universe in the twenties, so it was not surprising, that rationalists looked to Fascism to give the lead. "Rationalism has given it to totalitarianism, because both ideas emphasized values such as order, certainty and clarity, both searching for inspiration in the classical past."²⁵ Initially, a new generation of avant-garde architects, did well within the new regime. Rationalists proved that modernism could get the monumentality comparable to that of Piacentini. From 1927-1928 the driving force behind the Rationalist movement was *Gruppo 7*, subsequently the organizational axis became the Italian Movement for the Rationalist Architecture²⁶ (MIAR) founded in 1930 by Adalberto Libera. The last phase lasted from 1931 to the VI Triennale of Milan in 1936. The first exhibition of *Architettura Razionale* was organized in Rome at the end of 1927 and the beginning of 1928, in Palazzo delle Esposizioni under the patronage of the National-Fascist. In March 1931, in Pietro Maria Bardi Gallery in Rome, the second Italian Rationalist Architecture Exhibition took place. However, it caused a great scandal and led to the end of MIAR, the end of the cooperation of dictatorship and modernist architecture. The fall of MIAR did not equate to the complete end of rationalism, but the decade preceding World War II has been dominated by the "monumentalists". "Rationalist" operations were limited to the Milan Triennale and the magazine *Casabella* (ed. Giuseppe Pagano). Fascists referring to the classical and regional tradition of Italian architecture and subordination of it, had used only the ideological, particularly populist motives, not aesthetic ones. In result, after 1935, Rationalism and its influence had been pushed aside by the classical monumentality of Piacentini, who had become the preferred, trouble-free and uncomplicated State architectural style.

²³ Unlike, for example, German representatives of *Neues Bauen*

²⁴ W.J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1990*, Phaidon Press, London 2005, p. 362

²⁵ Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989, p. 131

²⁶ Movimento Italiano per l'Architettura Razionale

2. NOVOCOMUM – MODERNISTIC FOUNDATION

Giuseppe Terragni (1904-1943) quickly abandoned his formal education and in mid-1920s became aware of an emerging modernist movement in northern Europe²⁷. Even his earliest works were characterized by attempts to reconcile the classical configuration with new design techniques and abstraction. His architectural style makes reference to Gropius and Le Corbusier, with notable influence from Erich Mendelsohn, Soviet Constructivism and even Futurism of Sant'Ella²⁸. Terragni's earlier projects as *Officina per la Produzione del Gaz* (1927) and residential building *Novocomum* (1927-1929) in Como can be considered as reinterpretations of international examples. Glazed cylinders in the corners of *Novocomum*, covered by a bow-like structure which peaks at the top story, clearly makes reference to constructivist Moscow club "Zujew" of Iljia Golosov, while the horizontal dynamic of striped windows on the top floors, continuous balconies and horizontally proportioned windows show a more general influence of international style. This building, named Transatlantic, caused great controversy, not only because of its "new style", but also because the drawings of the facade that were presented to the authorities for approval introduced a full range of classical elements (such as tympani above the windows, pilasters, cornices and adornments²⁹) that were later not realized.

3. CASA DEL FASCIO - CLASSICAL FOUNDATION

After the first period of implementation and "domestication" of modernism in Italy, Terragni's projects such as *Stecchinich's Tomb* (Como, 1930) and *Pirovano's Tomb* (Como, 1936), increasingly showed an effort to implement simplified classical forms. Terragni's interests in historic architecture influenced his student days, when the architect was in the habit of sketching and transforming the buildings of the past, giving them a contemporary look. The architect participated also in the experiments of the *Novecento* movement, preaching the mantra of the return to "order" and to the Italian artistic traditions. Up until 1932, he painted pictures permeated by aura of magical realism. The work of the Milanese "neo-classical group", with its leading architect Giovanni Muzio, had a great influence on Terragni. In both Muzio and Terragni, we find ideas of the city constructed of fragments, which relate to each other according to the neo-classical order in the case of Muzio (like in residential building *Ca'Brutta* (1922), with a number of neo-classical elements, in the arrangement devoid of rigidity and symmetry) and the classical in case of Terragni (as in *Casa del Fascio*). Their intentions are focused on recomposition of "absolute form", avoiding eclecticism, which they considered as "anti-historical". "The rules and elements that they adapt are atemporal fragments of a whole that doesn't exist any more, and are explicitly related to a language that can only be rescued by using a different grammar."³⁰ Muzio re-reads Palladio, keeping in mind eighteenth-century Milanese neoclassicism, Terragni, in the *Casa del Fascio*, focuses on the Italian tradition of *palazzo nobile*.

Casa del Fascio (1932-1936), the local headquarters of Nazi party in Como, is the embodiment of rational geometry. The building, on a square foundation (33.20 m), has an elevation of half the length of the base. The whole structural and compositional system (both in plan, elevations, and sections) is based on a single, rigid structural grid that ensures continuity – from the plane of the facade, to the active layer of the structure inside. At the same time, Terragni incorporated a traditional courtyard house of Como region and of a Renaissance palace, and has incorporated a number of ideas associated with the classical tradition. The divisions of the main facade, in the shape of the structural

²⁷ Italian modernist tradition was weak.

²⁸ R. Salvadori, Op. cit., p. 106

²⁹ T. Garnham, *Architecture Re-assembled. The Use (and abuse) of History*, Routledge, New York 2013, p. 138

³⁰ G. Ciucci, *Introduction* [w:] Schumacher, T. L., *The Terragni's Danteum: Architecture, Poetics, and Politics Under Italian Fascism*, New York 2004, p. 22

grid of pillars and beams, refer to the classic motif of column portico, becoming a contemporary interpretation of the Coliseum facade. This has given the building a symbolic public transparency, according to Mussolini's belief that "fascism must be a glass house into which everyone can see".³¹ The monumentality of the whole structure has also been strengthened by placing it on a stone base, *piano rialzato*. On three of the four sides, elevations through rhythmic balancing of open and closed planes, are configured in such a way to emphasize a presence of the internal atrium, evoking the courtyard of a Renaissance palace. This has become a central, double-height meeting hall, lit from above by a glazed concrete roof and surrounded on four sides by galleries, offices and rooms. Opening through a series of glass doors, leading to the large square in front of the building, reinforces a sense of connection to the urban space outside the building - and that *Casa del Fascio* "belongs to everyone". The exposed structural frame demonstrates "being in opposition" to Le Corbusier's machine aesthetic. The building gives the impression of a solid volume, with openings cut out. Terragni applied the frame, derived from the basic structures of construction, as a symbolic equivalent of the architectural orders. The facade is not released from the structural frame but integrated with it to form a layered depth. Displaced rectangles and dense screens of the *Casa del Fascio* strengthened the modern rhetoric of the "transparent monument" and created a subtle surrogate of the classical multi-layered facade. Modernism and a return to classicism, hierarchical order, and transparency caused the building to become the perfect symbolization of the Fascist idea. *Casa del Fascio*, despite the lack of typological elements (such as the speaker platform) and the usual decorations, can be regarded as an example of "materialized propaganda." The Fascist headquarters were no longer to be considered in the opinion of the creator, a cave, a shelter, a fort but to become a "a House, a School, a Temple"³².

Terragni revealed further implications of blending rationalism with classical components in subsequent proposals for state buildings – in the competition design of *Palazzo del Littorio* in Rome in 1934 and in the unfulfilled project of *Palazzo dei Congressi* in 1937. Terragni's buildings during the late 30s, through the fusion of classicism and modernism, reflect the characteristic duality of abstraction vs. symbolism and nationalism vs. internationalism.

4. DANTEUM - METAPHYSICAL FOUNDATION

Terragni regarded the Fascist regime as an opportunity to return to the basics of Mediterranean civilization, and to explore anew, ideas from which later stages of classical culture evolved. In the late 1930s, he began to rethink the history of architecture, its origins and archetypes. This search was reflected in the extraordinary, never realized, project of Dante's Monument, that was to stand in the Roman Forum, by the Basilica of Maxentius. *Danteum* would house a center study of the greatest Italian poet and become a symbol of the continuity and sustainability of the Italian culture, the unity of the new empire with the former ones. The project was commissioned in 1938 by Rino Valdameri, a lawyer and director of the Accademia di Brera of Milan. Valdameri was an aficionado of Dante and ardent fascist, and his interest in Dante related directly to the imperial aspirations of Fascist Italy - fascists read out the works of Dante as an allegory of the rebirth of the Roman Empire. The project of Terragni and Pietro Lingeri was well received by Mussolini. Soon, however, absorbed in political matters, Terragni lost interest in the project. *Danteum* was in fact a kind of microcosm of the Duce's empire; his pan-Mediterranean ambitions, triumph, cultural achievements and divine sanction, which connected the era of fascism with other great eras of Italian history. The war and the death of both patron and artist thwarted the fruition of the work.

³¹ T. Garnham, Op. cit., p. 140

³² Ibidem, p. 141

The project was a sort of analogue to Dante's *Divine Comedy* and was arranged around the ascending processional route, which linked rectangular spaces of various mood and expression, representing a mystical journey through Hell, Purgatory and Paradise. The basic elements of the building's form were solid walls and cylindrical columns situated in formations based upon the Golden Section; the dimensions of the nearby Basilica of Maxentius, and numerological principles of symbolism, which as Terragni believed were consistent with Dante's thought³³. Applied archetypal forms (cylinders, cubes), archetypal relationships (rows, grids), the basic types (free-standing columns, porticos, hypostyle) and fundamental types of institutions (temple, palace) in the concept of the architectural design were the result of the search for "the beginnings of architecture"³⁴. The composition was made up of two figures, the rectangle based on the Golden Section, with the longer side equal to the shorter side of the Basilica of Maxentius and two overlapping squares. In *Relazione Danteum Sul* (1938), the commentary to the project, Terragni writes about the strive for the absolute geometric beauty that has been imprinted in the whole structure of the monument. In the Golden Section he sees a harmonious expression of the unity of the trinity, which as he claims is based on the structure of the *Divine Comedy*. The journey starts with a narrow path leading to the courtyard, like in a traditional atrium house, then through a forest of marble columns to Hell, with cracks symbolizing the Earth's crust, to Purgatory, with the openings in the roof allowing to capture the view of Paradise – a space consisting of 33 glass columns, up to the Imperio, special space dedicated to the Roman Empire. Terragni approached to the idea of Gesamtkunstwerk creating a monument-building in which an "architectural walk" was supposed to make impressions similar to reading Dante's work.³⁵

Danteum is a project that is full of contradictions. It is both modern and strongly related to history, it is a "connotative" building but designed by an architect who uses "abstract" forms; it requires traditional, natural materials but also advanced structural systems. Manfredo Tafuri points out that Terragni reaches metaphysical dimension, in which the objects and buildings do not have space and actually do not need any. *Danteum*, that has been conceived and designed according to rigid and regular formal relationships with a pre-existing physical context, begins to take on the resemblance (through its structure) of the *Divine Comedy*, a metaphysical dimension that goes beyond the physical environment. If entering *Danteum*, one would find oneself in the internal logic controlling shapes and spaces, and submersed in specific conditions. Hell, Purgatory and Paradise would not be specifically defined spaces, they would be "not places". The spiral way leads - in the mind of Terragni - to infinity, to the lack of space.³⁶

It should be emphasized that objects selected here are only a part of Terragni's extensive creativity. Particular maturity is evident in his architectural projects (residential buildings in Milan, 1933-1935, *Asilo Sant'Elia* in Como, 1936-1937, his last work *Casa Giuliani Frigerio* in Como, 1939-1940), urban planning projects (*Como Urban Plan CM8*, 1933), competitions projects (two versions of *Palazzo del Littorio*, 1934, two versions of the *Palazzo dei Congressi*, 1937-1939) and others, which could not be realized (two projects of *New Brera Milan Academy*, 1935-36; residential district of Rebbio in Como, 1938). Many of them were not associated with the symbolism of the state's power. Terragni's cooperation with Pietro Lingeri and Cesare Cattaneo by multiple projects should be also pointed. These issues require an extensive separate research.

³³ W.J.R. Curtis, *Op cit.*, p. 368

³⁴ *Ibidem*, p. 368

³⁵ G. Świtek, *Gra sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Fundacja na rzecz nauki polskiej, Toruń 2013, p. 132

³⁶ G. Ciucci, *Op. Cit.*, p. 24

5. SUMMARY – THEN AND NOW

In the 1970s, among researchers of the 20th century modernist architecture, interests in the work of Terragni had increased (e.g. Bruno Zevi). The legacy of his work has been preserved, making use of the opportunity to correspond with the last witnesses of his work. It was important to protect his work from obscurity, to subject it to critical reflection and to emphasize its value as an extraordinary legacy. At this time, the struggles of the rationalist minority, including Terragni, have been highlighted which include, the ability to oppose rhetoric, corruption and commercialism, saving Italian culture in such a "dramatic context" from total collapse.³⁷ Furthermore, in the last decades of the 20th century, the work of Giuseppe Terragni became the source of inspiration for other artists. In the works of Michael Graves, open structural "cages", layering planes and frequent absorption of the frame in the surface of the wall are inspired by aspects of *Casa del Fascio* and *Asilio Sant'Elia* in Como. Close to Terragni, tension between solid and flat elements, structural grid and transparency of form becomes the dominant theme of Graves' architecture.³⁸ Peter Eisenman was interested in the work of Terragni, both as an architect and as a theorist. The book *Giuseppe Terragni: Transformations, Decomposition, Critiques* (2003) summarizes the long-standing³⁹ formal analysis of Italian examples of modernist architecture. His methodical analysis of two works, the *Casa del Fascio* and the *Casa Giuliani - Frigerio* (1939-1940), by the critical and textual analysis of buildings, reveals the hidden complexity of Terragni's work. What astonishes is that Eisenman's projects, not associated with the rationalist architecture, with decompositions and manipulations such as layers, turnings, excavations, subtractions, additions, hidden axes are resulting from the analysis of Terragni's rigid works. He studied syntax and grammar, rejecting any symbolism and then transformed his conceptual analysis into diagrams. Interestingly, throughout the book, Eisenman avoids the political and ideological context of Terragni's work, focusing on the treatment of instrumental geometry and numbers as purely abstract aspects. Eisenman seemed to forget about that, for Terragni geometry, proportion and number carried meaning and connected him to regional-historical traditions of architecture practice⁴⁰.

Today, the multi-dimensional architecture of Terragni still arouse interest and is read on many levels, despite the fact that the political system it represented is considered as abhorrent. It must be remembered however, quoting Rob Krier, that "architecture is not political in a partial way and even its abuse for political purposes is not able to destroy its civilizing power. True architecture always crosses political goals, which it currently serves."⁴¹ For Terragni, poetics and politics were inseparable. It is important to realize that without a relationship with the regime, rationalist architecture would not exist in such a form and range as it did. Unfortunately, at some point Terragni realized that political force he placed his hope in, did not need him anymore and that his further work in this regime made no sense. There is a theory that his sudden death could be a suicide of a disappointed man, overwhelmed by the loss of his ideals.⁴²

The exceptional future of the project *Danteum* has found its place in the virtual world, a kind of "non-place", where numerous models, films and analysis have been created. Those enthusiasts interested in the metaphysical, symbolic, complex geometry and meanings, restore life to the project, forgetting its political motivation. Thus, the notion of

³⁷ B. Zevi, *A clash on Terragni's heritage* [w:] *Omaggio a Terragni*, red. B. Zevi, Etas Kompass, Milano 1968, p.7

³⁸ A. Colquhoun, *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 1981, p. 177

³⁹ In the early period of his work, Eisenman was particularly interested in designing houses, which were kind of critical reflection on the Terragni's works.

⁴⁰ T. Garnham, Op. cit., p. 142

⁴¹ K. Léon, *Architektura. Wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa 2001, p. 177

⁴² R. Salvadori, Op. cit., p.103

infinity "embodied in the architectural work" has been achieved and the "timeless" classicism still endures.

* The author would like to thank Prof. Ado Franchini from Politecnico di Milano for his invaluable remarks and help in writing this paper.

BIBLIOGRAFIA

- [1] *Architectural Theory Volume II – An Anthology from 1971 to 2005*, H. F. Mallgrave, Ch. Contandriopoulos (red.), Blackwell Publishing, Oxford 2008
- [2] Colquhoun, A., *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 1981
- [3] Colquhoun, A., *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987*, MIT Press, Cambridge, MA 1989
- [4] Curtis W.J.R., *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press, London 2005
- [5] Frampton K., *Modern Architecture – A Critical History*, Thames and Hudson, London 1994.
- [6] Garnham, T., *Architecture Re-assembled. The Use (and abuse) of History*, Routledge, New York 2013
- [7] Charles, J., *Architektura późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989
- [8] Krier, L., *Architektura. Wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa 2001
- [9] Kruft, H.W., *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, Princeton Architectural Press, New York 1994.
- [10] Mallgrave H. F., Goodman D., *An Introduction to Architectural Theory - 1968 to the Present*, Wiley-Blackwell, 2011
- [11] *Omaggio a Terragni*, red. Bruno Zevi, Etas Kompass, Milano 1968
- [12] Salvadori, R., *Poszukiwanie nowoczesności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001
- [13] Schumacher, Th. L., *The Terragni's Danteum: Architecture, Poetics, and Politics Under Italian Fascism*, Princeton Architectural Press, New York 2004
- [14] Świtek G., *Gra sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Fundacja na rzecz nauki polskiej, Toruń 2013
- [15] *The anti-rationalists and the rationalists*, red. Sir J. M. Richards, N. Pevsner, D. Sharp, Architectural Press, 2000

O AUTORCE

Zatrudniona w Katedrze Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej. Zajmuje się pracą naukowo-badawczą dotyczącą architektury racjonalistycznej.

AUTHOR'S NOTE

Employed in the Department of Housing and Architectural Composition, Faculty of Architecture, Cracow University of Architecture. Involved in research and lecturing within the scope of Rationalist Architecture.