

Armando Dal Fabbro

PROLEGOMENA FOR A LIVING ARCHITECTURE

PROLEGOMENA DO ŻYWEJ ARCHITEKTURY

Streszczenie

Czy racjonalność i intuicję można uznać za dwie strony tej samej monety? Jeśli współistnieją one w procesie projektowania, do czego się odnoszą się i czym wyróżniają? Jakiego rodzaju związek można ustalić między akcją wstępną pracy a jej faktycznym uruchomieniem, zgodnie z procedurami i technikami, które są spójne i konieczne dla jej konstrukcji? Wartość projektu architektonicznego przejawia się w ciągłym poszukiwaniu ekspresji sztuki, nawet jeśli, jak wiemy, architektura pełni także funkcje społeczne i obywatelskie. Uniwersalne znaczenia i kontekst odniesienia kulturowego, które zawsze były dziedzictwem projektu architektonicznego, coraz częściej przybierają wartość drugorzędną. Wydaje się, że problemy i koncepcje, takie jak: tradycja, pamięć, nowoczesność, inwencja i lokalizacja, utraciły jakiegokolwiek prerogatywy badawcze kosztem znaczenia i zastosowania przypisywanego kompozycji architektonicznej i urbanistycznej w ogólnym procesie projektowania.

Słowa kluczowe: kompozycja architektoniczna, architektura racjonalna, ekspresja sztuki, znaczenia uniwersalne

Abstract

Can rational and intuitive be considered two sides of the same coin? If they coexist in the design process, what do they refer to and what do they stand out for? What kind of relationship can be established between the act of prefiguring the work and of putting it into operation according to procedures and techniques that are coherent and necessary for its construction? The value of an architectural project is shown by its being a continuous search for the expression of art, even if, as we know, architecture also has a social function and plays a civil

role. The universal meanings and the cultural reference context, which have always been the heritage of the architectural project, are increasingly taking on a secondary value. Issues and concepts such as tradition, memory, modernity, invention, and location seem to have lost any research prerogative at the expense of the meaning and use attributed to the architectural and urban composition in the overall design process.

Keywords: architectural composition, rational architecture, expression of art, the universal meanings

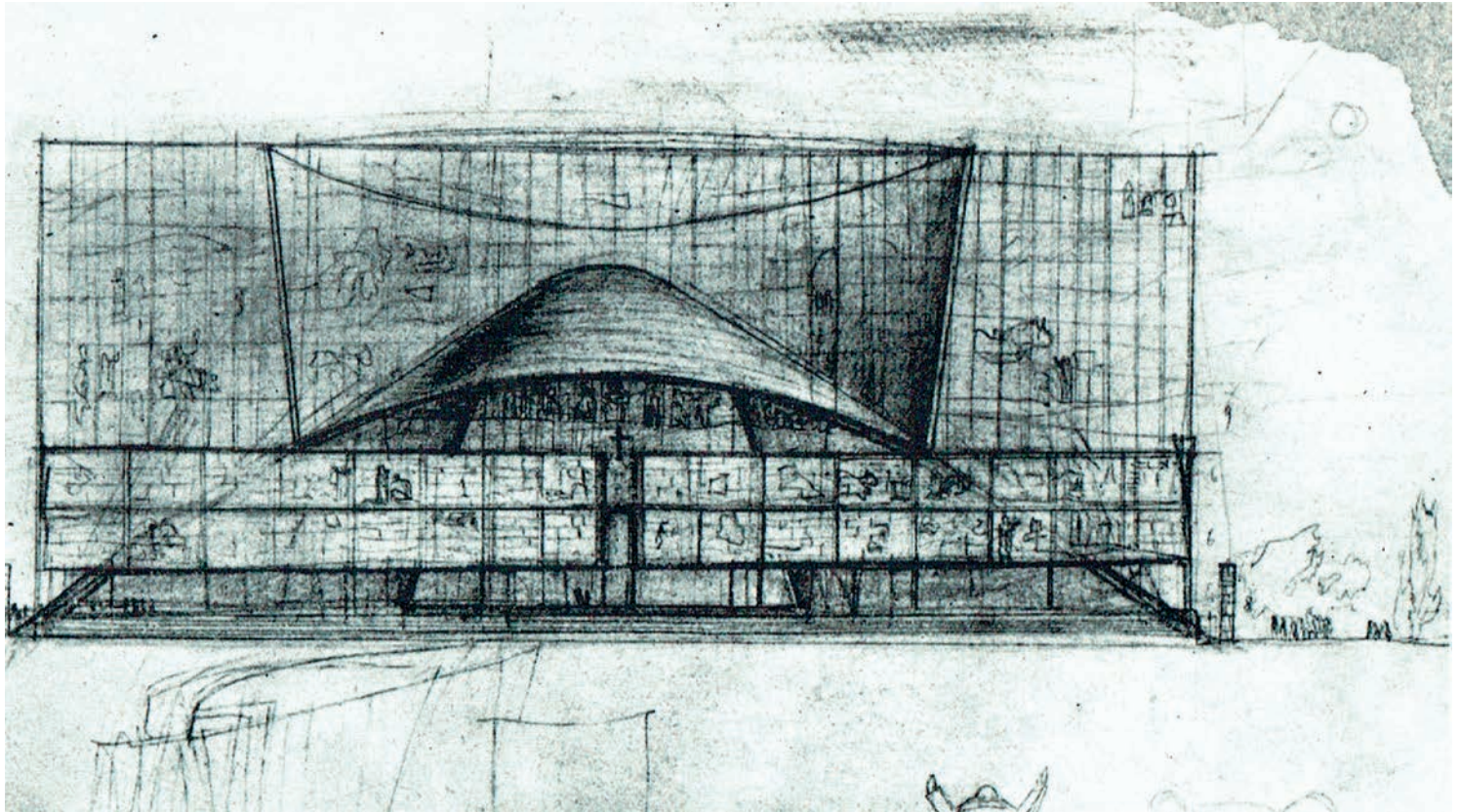
„Architektura Racjonalna nie jest estetyczną czy moralną wizją, ani sposobem życia, ale jedyną systematyczną odpowiedzią na problemy, jakie stwarza rzeczywistość.”¹

Problemy stwarzane przez rzeczywistość, o których wspominał Rossi w odniesieniu do architektury racjonalnej, dotyczą problemów porządku pragmatycznego, które mieszczą się głównie w sferze funkcjonalności i techniki. Nieprzypadkowo cytata ten pochodzi ze wstępu do dzieła Hansa Schmidta z 1974 roku (przez wielu uważanego za teoretyka architektury socjalistycznej) i uwzględnia polityczny i społeczny sens tych motywów, a także to, jak wielką wartość ideologiczną przypisywano technice i innowacjom technologicznym w dziedzinie architektury i urbanistyki.

Dziś w nauczaniu architektury króluje technika, zaś badania naukowe wydają się być osadzone w coraz bardziej wyspecjalizowanych obszarach, które podważają uniwersalne znaczenia i kulturowe konteksty odniesienia, które zawsze stanowiły dziedzictwo projektowania architektonicznego. Wydaje się, że takie kwestie i zagadnienia jak tradycja, pamięć, nowoczesność, inwencja czy lokalizacja utraciły wszelkie prerogatywy badawcze kosztem znaczenia i przeznaczenia przypisywanych architektonicznej i urbanistycznej kompozycji w ogólnym procesie projektowania.

Prezentując książkę *Invention of tradition. The experience of architecture*, Carlo Magnani wskazał pewne

¹ A. Rossi, H. Schmidt; *Contributi all'architettura*, Franco Angeli, Mediolan 1974, s. 11.

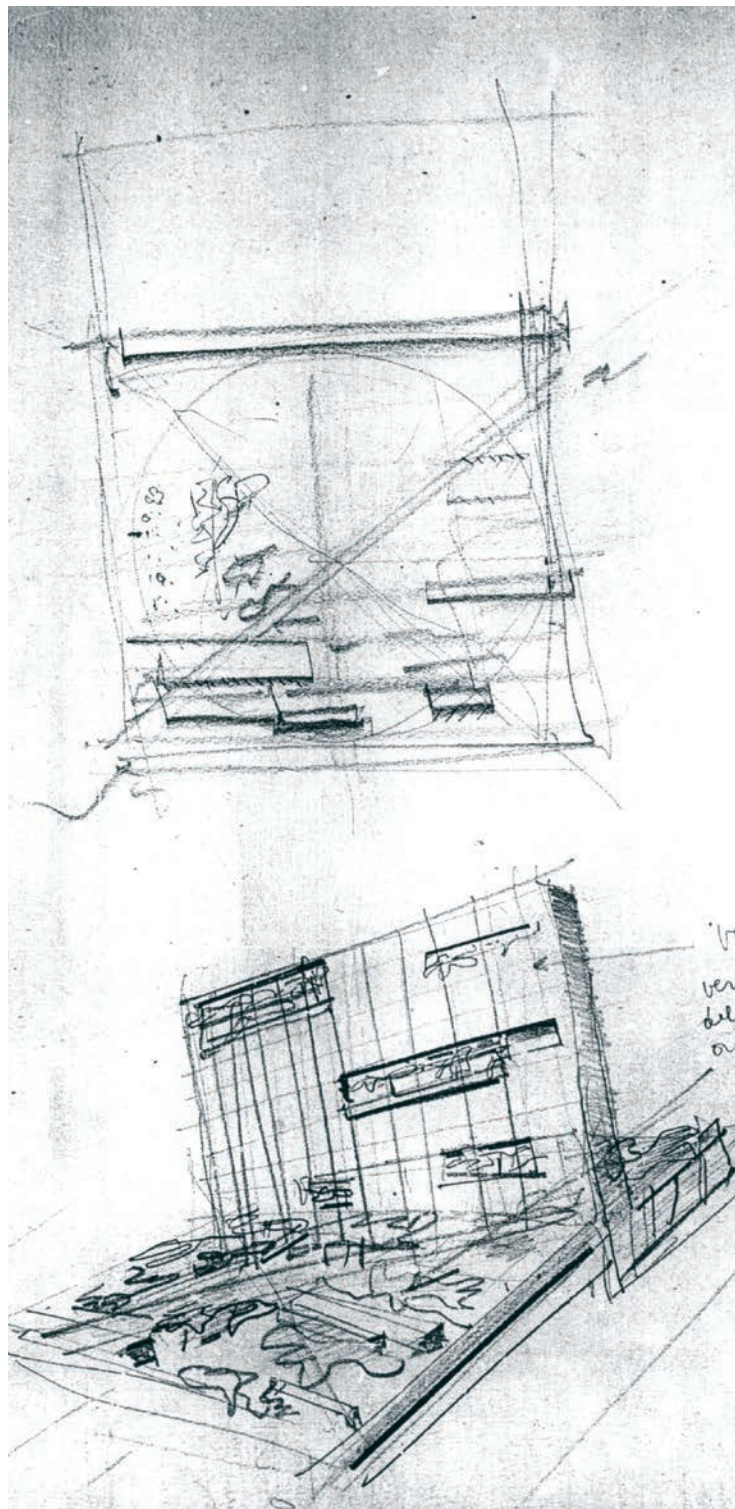


etapy tych aspektów. Stwierdził między innymi, że wynalezienie tradycji jest działaniem krytycznym, które nie jest wcale pocieszające, zdolne do interpretowania rzeczywistości, i przypominał, że "(...) porównanie z nowoczesnością (...) jest nieuniknione dla takiej dyscypliny jak architektura, która tak często czyni koncepcję nowoczesności paradygmatem kolokacji sensu, czasem przechodzącym w styl."²

Jeśli przyjrzymy się, na przykład, współczesnym realizacjom Franka O. Gehry'ego, to trudno uwierzyć, że są one jedynie wynikiem przypadkowego lub intuicyjnego procesu lub, co gorsza, rozgrywki o charakterze gestycznym (Jean-Louis Cohen, który redaguje kompletne wydanie dzieł Gehry'ego, powiedział, że analizując jego projekty, przyjrzał się kilku tysiącom rysunków, poczynawszy od odręcznych szkiców aż po szczegóło-

we rysunki rozwiązań i detali konstrukcyjnych). To fakt, który podważa powracającą myśl, frazes, jakoby architektura Gehry'ego była pozbawiona reguł. Podobnie wierzę również w to, że jeśli uważnie przeanalizujemy i zmierzmy okiem architekta nawet tak racjonalne dzieło jak *Casa del Fascio* w Como autorstwa G. Terragniego (będące manifestem włoskiej architektury racjonalistycznej), to jesteśmy w stanie odkryć niedoskonałości, uchybienia, wątpliwości, pewne przeoczenia, które podważają jego nadrzędną racjonalność i twórczy rygor – nie umniejszając jednak w żaden sposób jego wartości jako dzieła sztuki. Do kolejnych tego typu przykładów można zaliczyć *Villę Savoye* Le Corbusiera z 1929 r. czy pawilon barceloński Miesa van der Rohe z tego samego roku, ale także dzieła wielkich artystów, od Marcela Duchampa i jego *Panny młodej rozebranej przez swych kawalerów, jednak* (1915-23), po Jacksona Pollocka z jego obrazami *all-over* z lat pięćdziesiątych, itd.

² C. Magnani, *Tradizione/Invenzione/Architettura*, Il Poligrafo, Padova 2017, s. 13



Prefiguracja, pomysł, projekt

Tym samym kwestia racjonalności i intuicyjności w architekturze powinna zostać umieszczona na innej płaszczyźnie. Należy przenieść się na inny poziom badań, który nie ma nic wspólnego z aspektami estetycznymi, językowymi czy stylistycznymi, o czym przypomnieli nam Aldo Rossi i Carlo Magnani. Na płaszczyźnie realnej koncepcji projekt architektoniczny próbuje dostarczyć konkretnych rozwiązań dla zaspokojenia potrzeb społecznych i, zaczynając właśnie od tej wstępnej podstawy, wyraża on racjonalny wymiar ludzkiej egzystencji.

Są jednak tacy, którzy utrzymują, że motywy i znaczenia tradycji mają związek z empatycznym, osobistym wymiarem jednostki, a zatem artystyczna inwencja może być wynikiem ancestralnego procesu, w niektórych przypadkach nawet niezamierzenie. I tak, Luciano Semerani utrzymuje na przykład, że w badaniach artystycznych, począwszy od awangardy historycznej, te same formy mogą przejawiać się „niezależnie od intencji artysty.” Dalej Semerani stwierdza, że „(...) z czasem osiągnięcia awangardy XX wieku (...) zostały poddane dwóm różnym interpretacjom przez samych artystów. Pierwsza jest metafizyczna, tj. duchowa, druga fizjologiczna, zrodzona z badania zjawisk percepcyjnych. Ja opowiadam się za syntezą tych dwóch zjawisk. Najprawdopodobniej to ciągły przepływ zależności między archaicznymi i rozwiniętymi obszarami mózgu, w językach, które nie mają znaków podobnych do alfabetu, ułożonych w słowa i zorganizowanych przy użyciu gramatyki i składni, stanowi specyfikę różnych sztuk.”³

Nauka lub Sztuka

“Nauka rozkłada przestrzeń na miejsce i czas; sztuka składa miejsce i czas w przestrzeń.”⁴ Dla tych, którzy uważają architekturę za ciągłość procesu historycznego, postępowanie w ramach tej dyscypliny zbiega się w czasie z powrotem: “Oryginał legitymuje

³ L. Semerani, *La tradizione ancestrale e l'accidentalità dell'invenzione*, Il Poligrafo, Padwa 2017, s. 47-48.

⁴ F. Carnelutti, *Arte figurativa e arte astratta*, Sansoni Editore, Florencja 1955, s. 9.

i uwiarygodnia nowość (...) pochodzenie nigdy nie krystalizuje się w tekście, nie tworzy wiążącego języka: aby rezonować, walczy z czasem, jest przekształcane, stawia opór tylko bezpodstawnym wiadomościom.”⁵ “Wszyscy wiemy, że w sztuce nie ma postępu (w rzeczywistości postępowanie jest zarezerwowane tylko dla jednostki...)”⁶. Koncepcja ta została z całą pewnością uwzględniona w tezie Maxa Webera zawartej w jego książce „Praca intelektualna jako zawód” opublikowanej w 1919 r., w której stwierdza się, że „działalność naukowa jest wprowadzana w trakcie postępu. I odwrotnie, żaden postęp – w tym znaczeniu – nie jest wdrażany w dziedzinie sztuki. (...) Dzieło sztuki, które jest naprawdę „kompletne”, nigdy nie jest prześcigane, nigdy się nie starzeje; jednostka może osobiście przypisać znaczenie o innej wartości; ale nikt nigdy nie będzie w stanie powiedzieć o dziele, które jest naprawdę „kompletne” w sensie artystycznym, że zostało „prześcignięte” przez inne, nawet jeśli i ono jest kompletne.”⁷ Taką samą koncepcję można znaleźć w twórczości Thomasa S. Eliota, który pisał, że „poeta (...) musi być w pełni świadom oczywistego faktu, że sztuka w toku stuleci nie doskonali się bynajmniej, zmienia się tylko materiał sztuki.”⁸ Jednak to porównanie, o którym tutaj mowa, jest inne i opiera się na zdolności architektury do budowania procesu syntezy pomiędzy momentem zamysłu a jego realizacją – pomiędzy tym, co racjonalne a tym, co empatyczne. „To właśnie w impulsie syntezy celebrowane są cud sztuki.”⁹ Innymi słowy: „Aby projekt mógł zostać wykorzystany w praktyce, potrzebne są pomysły, które rozwiążą problemy wynikające z realizacji projektu; z kolei te pomysły, które rozwiązują, potrzebują pomysłów, które są zaznajomione z wiedzą i organizują ją w koncepcje, w abstrakcyjne kategorie. Celem projektu jest ujednoczenie specyfiki elementów, które składają się na wizję całości.”¹⁰

⁵ M. Tafuri, *Venezia e il rinascimento*, Einaudi, Turyn 1985, s. 22.

⁶ F. Carena, 1955, str. 21-22

⁷ M. Weber, *Intellectual Work as a Profession*, 1948, s. 17-18.

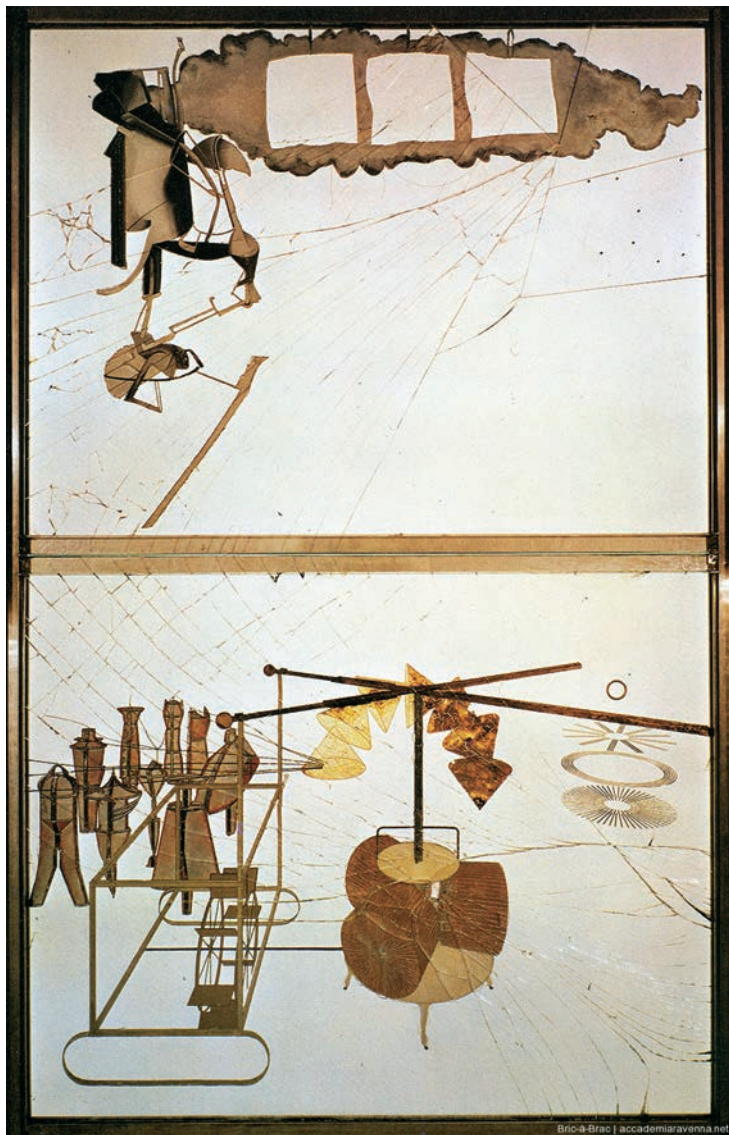
⁸ T. S. Eliot, *The Sacred Wood; Essays on Poetry and Criticism*, 1921.

⁹ F. Carnelutti, *Arte figurativa e arte astratta*, Sansoni Editore, Florencia 1955, s. 8.

¹⁰ G. Zagrebelsky, *Fondata sulla cultura*, Turyn 2014, s. 100.



Warto zatrzymać się na chwilę dłużej przy dwóch koncepcjach, które wzbudzają moją ciekawość tym, że nie są komplementarne: Prefiguracji i Pomysłu. Eugenio Battisti poprzedził moment pomysłu „prefiguracją” i zaproponował wyraźne rozróżnienie. „W traktatach, zwłaszcza renesansowych, jest wyraźne rozróżnienie między prefiguracją architektoniczną a pomysłem”, pisał Battisti.” Zidentyfikował dwa przeciwstawne momenty: prefiguracja “zrodzona z zapamiętanych wewnętrznych lub zewnętrznych napięć, gra na spontanicznych lub swobodnych lub nietypowych skojarzeniach, daje początek szerokiej gamie możliwości”. Są to poszukiwania o charakterze intuicyjnym. Pomysłem natomiast jest „moment cenzury, liczenia, koordynacji, dokonywanej według racjonalnych kategorii lub za takie uznawanych,



których ostatecznym celem jest unormowanie wyniku.” Reasumując, według Battistiego, „wielka architektura urzeczywistnia, pomimo trudności, nieformalność prefiguracji, podczas gdy prace budowlane dotyczą wyłącznie typologii, ograniczane przez fakty ekonomiczne, przez rzekomo uogólnione żądania użytkowników, przez wszelkiego rodzaju reguły, ale przede wszystkim przez paraliżującą formę cenzury (...), przez pobieżną geometryzację.”¹¹

¹¹ E. Battisti, *Intorno all'architettura*, Jaca Book, Mediolan 2009,

Znacząca krytyka teoretyzacji miasta jest oczywista, ponieważ jest ona postrzegana jedynie jako skoncentrowana „geometria i rynek” – wystarczy pomyśleć, na przykład, o naszych zurbanizowanych terytoriach, regulowanych przez prawa należące do świata akademickich osiągnięć i produkcji, a nie będących wyrazem prefiguracji projektowych zdolnych do rozpoznawania i panowania nad sprzecznościami i konfliktami – które mylnie określiły znaczenie i naturę samego miasta, zanieczyszczając je ostatecznie.¹²

Niemniej, Battisti sugeruje dalej: „opozycja między prefiguracją a pomysłem może być pośredniczona na różne sposoby, zarówno poprzez naturalne wrażenia, jak i doświadczenia kulturowe. Starożytni opowiadali, że malarstwo narodziło się z próby odtworzenia cienia żywego człowieka, z niemal spontanicznej serii znaków, wzbogaconej następnie o kolory i światłocien, skonstruowanej według modułów, proporcji i perspektywy. Widać to również w przypadku jednego z najbardziej rygorystycznych konstruktorów form, mianowicie Piero della Francesca, który umieścił to jednak w połowie drogi między geometrycznym rygoryzmem a niemal flamandzką zmysłowością emocjonalną i naturalistycznym odniesieniem.”¹³

Istotne i konieczne staje się ponowne rozważenie rzeczywistości naszych działań – gdzie wszystko rządzi się dedukcyjną myślą logiczną, wynikiem reguł, zasad i geometrii – w świetle tego, jak narodziły się i zostały zrealizowane projekty, które wręcz przeciwnie, zawierają aspekty nieoczekiwanego lub intuicyjnego zamysłu – Paul Valéry powiedziałby „wprowadzającego do dramaturgii tworzenia coś nieoczekiwanego i nieokreślonego” – burząc jego zasady, które są podstawą każdego głębokiego i autentycznego doświadczenia twórczego.¹⁴

Znaczenie miasta jako dzieła sztuki

W eseju sprzed wielu lat, G. C. Argan porównał znaczenie miasta w nieświadomym doświadczeniu każdego s. 165-166.

¹² M. Cacciari, *La Città*, Pazzini editore, Villa Verucchio, 2004.

¹³ E. Battisti, *Intorno all'architettura*, Jaca Book, Mediolan 2009, s. 168

¹⁴ P. Valéry, *The Magic Hunting*, 1985, s. 188.

mieszkańca do obrazów Jacksona Pollocka z lat pięćdziesiątych.

W eseju zatytułowanym „Wizualna przestrzeń miasta”, Argan pisał o paradoksalnej twórczości Pollocka i jego malarstwie gestu (ang. action painting) jako nieplanowanej akcji w społeczeństwie, w którym wszystko jest planowane. Według Argana obrazy Pollocka przypominały „(...) ogromną mapę złożoną z linii i kolorowych punktów, nieprawdopodobnej płątaniny znaków, pozornie przypadkowych śladów, zawitych splątanych włókien, które przecinają się tysiące razy, zatrzymują się, zaczynają od nowa, a po dziwnych skręceniach i zwrotach wracają do punktu wyjścia. (...) W swej wzburzonej płątaninie znaków potrafi uwięzić wszystko, co w rzeczywistości jest w ruchu: wibracje światła, iryzację wodospadów, (...) fale morskie, nawet zagubione, gorliwe, niepotrzebne podróże ludzi w labiryncie miasta.” „(...) jeśli ponownie uważnie ją przeanalizujemy,” kontynuuje Argan, „odkryjemy, że nie ma tam nic nieuzasadnionego lub czysto przypadkowego: płątanina znaków, uważnie obserwowana, ujawni pewien porządek, powtarzalność rytmu, miarę odległości, dominujące zabarwienie, a wreszcie przestrzeń.” Podobnie jak przestrzeń malarstwa Pollocka, przestrzeń śródmieścia ma rytm otoczenia, który jest stały, ale nieskończenie różnorodny (...)”¹⁵

Obraz „wielkiej niewiadomej”, za pomocą której poeta Walt Whitman przywołał amerykański krajobraz, powraca dominująco w obrazach Pollocka. Doświadczenie malarstwa *all-over* Pollocka zostało powitane (w latach pięćdziesiątych) jako najbardziej uderzająca innowacja malarskiej przestrzeni od czasów analitycznego kubizmu Picassa i Braque’a z pierwszej dekady XX wieku. Dziś, porównując te obrazy z mapą topograficzną lub planem fotogrametrycznym obszaru miejskiego, widzimy jak bardzo dobrze odzwierciedlają nasze zurbanizowane terytorium, terytorium, które jest niespójne i ujednoczone, krajobraz, który wydaje się coraz bardziej *rozbudowywany* i coraz mniej *zaprojektowany*.

Droga *secundum artem* architektury

Z dotychczasowych rozważań jasno wynika, że ist-

nieje jedna koncepcja sztuki architektonicznej, która odnosi się w całości albo do kanonów racjonalności, albo do doświadczenia intuicji, przy czym żaden z tych dwóch wyborów, rozpatrywanych indywidualnie, nie jest w stanie zapewnić przewidywalnych rezultatów. Są to zjawiska, które należą do świata kreatywności, wynalazczości, wzniosłości i pragnienia: mogą stać się „alchemicznymi mieszaninami”¹⁶, które przekształcają dzieło w dzieło sztuki. Powstają one z doświadczenia, postaw, sposobów i praktyk, które raz zastosowane nie będą sobie przeczyć, ale głęboko przenikną i wpłyną na działanie artystyczne, a tym samym na dzieło i twórcę.

“Tak więc nie tylko z nadmiaru gniewu, strachu czy pożądania seksualnego rodzi się dzieło. Ani nie z samej elegancji gry. To cały umysł pozwala dziełu się odnaleźć. Ale jednocześnie, wielką pocięgą jest zrozumienie, że tylko dzięki formalnym rewolucjom XX wieku zaistniała możliwość odkrycia konieczności znalezienia *innowacji* na terenie naszych *ancestralnych tradycji*. A także odkrycie, w doświadczeniach innych i w naszym własnym, o ile jesteśmy *twórcami*, że magia udanego dzieła, *inwencji*, a także *innowacji*, tych prawdziwych i głębokich, początkowo nie do opanowania, była *przypadkowa*.”¹⁷

Na tym etapie należałoby wskazać przykłady wyjaśniające to, o czym piszę, a skoro interesują mnie projekty włoskiego racjonalizmu z okresu międzywojennego, uważam, że ten „poetycki” aspekt można znaleźć przede wszystkim w ostatnich pracach Giuseppe Terragniego.

Mam tu na myśli w szczególności dwa projekty, Unione Vetraria Italiana (Pawilon UVI z 1939 roku), przygotowany na E42, wystawę światową, która miała się odbyć w Rzymie w 1942 roku, oraz projekt katedry (1943), ostatnie dzieło stworzone przez Terragniego przed jego nagłą śmiercią. Uważam, że w tych dwóch projektach, po których zostały tylko niektóre szkice – graficzne fragmenty myśli coraz bardziej uciekającej przed ideologicznymi barierami tradycyjnego i ideologicznego racjonalizmu – można dostrzec te prefiguracje wspomniane przez

¹⁵ G. C. Argan, *Lo spazio visivo della città*, Sansoni Editore, Florencja 1971, s. 168-170.

¹⁶ L. Semerani, *La tradizione ancestrale e l'accidentalità dell'invenzione*, Il Poligrafo, Padua 2017, s. 48.

¹⁷ *Ibid.*, s. 50.

Battistiego, które podkreślały ekspresyjność, wrażliwość i swobodę w komponowaniu.

Jeśli rysunki do Pawilonu UVI wyrażają geometryczno-figuracyjne badania mające na celu ponowne odkrycie jedności dzieła architektonicznego w jednym geście – najbardziej efektywny obraz opisujący tę procedurę można znaleźć w książce Mario Labò poświęconej Terragniemu, gdzie czytamy: „Ewolucja Terragniego pierwotnie wywołana przez *esprit de géométrie*, przeszła od ścisłej symetrii do rygorystycznego braku symetrii, od statycznego kwadratyizmu do klastycznej i dynamicznej prostokątności; tęsknoty za tymi *profondes combinaisons du régulier et de l'irrégulier (...)*”¹⁸ – i, vice versa, całość bryły architektonicznej, wyrażona w demontażu i przekomponowaniu figur w labilnych granicach przestrzennych pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, w objętościowych rytmach – praktycznie pozbawiona *głębi* – pełni i pustki, w skrajnej próbie połączenia wartości semantycznej dzieła z ideami przejrzystości, abstrakcji i sztuki czysto figuratywnej.

Architektura poezji, taka jakim stałby się ostatni projekt, który Terragni zaczął opracowywać kilka dni przed śmiercią, ale o wiele bardziej intensywna i liryczna. Kilka szkiców, które otrzymaliśmy wskazuje, że projekt katedry jest dalszą plastyczną transformacją abstrakcyjnego racjonalizmu. Projekt dramatycznie i paradoksalnie nieosiągalny, ale taki, w którym wszystko jest kompletne już w tych kilku szkicach.

“W swoim ostatnim projekcie Terragni podsumował znaczną część wzorów ikonograficznych, których używał w poprzednich latach.”¹⁹ Projekt, który jest prezentowany w nagości materii i formy, podsumowując wszystkie formy architektury. Celowo odsunięci od bardziej manierystycznych form „standardowej” racjonalnej architektury, możemy dostrzec horyzont nowej wizji (o cechach bardziej futurystycznych niż racjonalistycznych, w stylu Sant’Elia). Moim zdaniem jest to projekt rewolucyjny, prekursor badań, które rozwiną się w okresie powojennym, zwłaszcza w dziedzinie konstrukcji żelbetonowych oraz architektury *łuków i cienkich sklepień* (mam

tu na myśli dzieła P. L. Nerviego, G. Michelucciego, G. Pizzettiego, S. Musmeciego, itd.).

„Kilka elementów sprawia, że ostatni projekt Terragniego jest aktualny, a wiele elementów sprawia, że lamentujemy nad lirycznym racjonalizmem i to nie tylko z powodu formalnych rezultatów, ale z powodu silnego pragnienia, które za nim stoi. (...) Ostatnia katedra jest dziełem poezji. Dziś, w architekturze narodowej, która żyje z prozaicznych dzieł, być może godnych szacunku, ale wciąż prozaicznych, ten ostatni projekt Terragniego ze spokojem przypomina o konieczności tworzenia dzieł poezji: dzieł pozbawionych treści, ale skoro są poetyckie, zdolnych do uwzględniania wielu, a jednocześnie zawsze od nich wolnych.”²⁰

Te dwa projekty mają wiele wspólnego; są znakiem obietnicy i nadziei na przyszłą architekturę, która nie chce się uwolnić od przeszłości, ale poszukuje jej w obrazach zawziętego umysłu architekta, który niestety zbliża się do końca w tym momencie.

Z rysunków katedry można odczytać pewne wyraźne odniesienia. Brawurowy szkic ściany frontowej, który jest wstępem do pomysłu na wyjątkową podporę wielkiej malarzkiej kompozycji, przedstawia zarówno wielką ścianę osłonową projektu Palazzo del Littorio, Rozwiązanie A, jak i niezwykle delikatną ramę przestrzenną, która w pojedynczym projekcie, jaki nam pozostał, dominuje nad całą kompozycją fasady. Według mnie nie jest to nadbudowa spoczywająca na szczycie budynku wejściowego, gdzie niektórzy badacze przyjęli jej umiejscowienie²¹, ale pojawiający się w tle kompozycji – jako zwieńczenie wielkiej paraboloidy – rodzaj markizy z podcieniami, która *łączy w sobie* przezroczyste elementy i graficzne echo pierwszych szkiców do Pawilonu UVI z 1939 r. Abstrakcyjny rygor i udręczony sentyment²² wyrażają tęsknotę za myślą, która nie jest wpatrzona w siebie, ale stanowi prolegomenę do żywej architektury.

* Full Prof. Arch. Armando Dal Fabbro, Università IUAV di Venezia.

²⁰ *Ibid.*, s. 79

²¹ V. P. Mosco, *L'ultima Cattedrale*, Sagep editori, Genewa 2015; E. Terragni, *Progetto di Cattedrale 1943*, Electa, Mediolan 1996.

²² A.F. Marciandò, *Giuseppe Terragni Opera completa 1925-1943*, Officina, Rzym 1987, s. 280.

¹⁸ M. Labò, *Giuseppe Terragni*, Il Balcone, Mediolan 1947, s. 24.

¹⁹ V. P. Mosco, *L'ultima Cattedrale*, Sagep editori, Genewa 2015, s. 32.