

Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 17 (2022)

Artikel: Une infrastructure pour la périphérie de Milan

Autor: Lampariello, Beatrice

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1053534>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

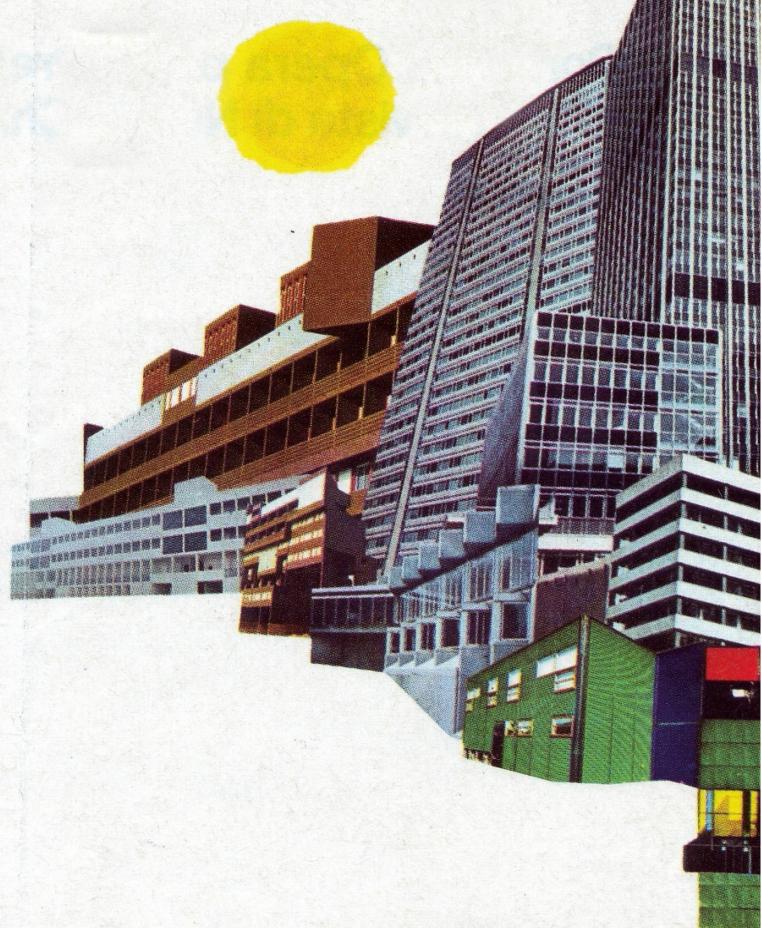
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



**...perche' possa
incontrare
anche
una chiesa**

13 APRILE 1975 GIORNATA DELLE NUOVE CHIESE

PONTIFICA OPERA
PER LA PRESERVAZIONE DELLA FEDE
E LA PROVVISTA DI NUOVE CHIESE IN ROMA

Piazza S. Giovanni in Laterano, 6/a
c/c postale 1/53210 - Roma

Une infrastructure pour la périphérie de Milan

Beatrice Lampariello

Une barre de 185 mètres de long sur 12 mètres de large et 13,5 mètres de haut en périphérie de Milan, venant limiter le complexe résidentiel de Carlo Aymonino, plus connu sous le nom de Gallaratese, se tourne vers une campagne encore vierge : c'est l'immeuble de logements économiques et populaires conçu par Aldo Rossi entre 1967 et 1969 et construit entre 1970 et 1974¹. Cette barre est le fragment d'une vision théorique élaborée dans le cadre d'une nouvelle échelle territoriale afin de concevoir pour cette dimension des formes constituant des points fixes et signifiants, des permanences qui, par leur caractère même, contiennent l'essence de la ville : en étant persistantes mais aussi en constante évolution, en tant que cristallisation de la mémoire collective, en tant que lieux dans lesquels l'individualité et la communauté se rencontrent et se mêlent en un équilibre complexe, en étant capables d'orienter l'urbanisation, et enfin en incarnant ce qu'il y a d'éternel dans la vie des êtres humains². Dans ce condensé de permanence de significations et de vie urbaines se cache l'objectif ultime de Rossi, à savoir éviter cette « fin de la ville » qui semble se profiler au lendemain de la Seconde Guerre mondiale du fait de l'incessante expansion et dispersion du tissu bâti sur le territoire, à travers la multiplication de formes faisant office de ville³.

Dès lors, Rossi envisage tout projet comme une permanence, qu'il s'agisse d'ouvrages publics ou de ces complexes résidentiels qu'il avait identifiés comme un tissu bâti indifférencié, avec une durée de vie limitée et un rôle secondaire dans l'orientation des transformations urbaines. En cherchant à faire du logement une permanence pour la nouvelle dimension urbaine, Rossi reprend les indications d'Aymonino pour concevoir un bâtiment long et étroit dressé sur trois étages avec un portique en rez-de-chaussée, afin de lui donner valeur d'infrastructure. La barre du Gallaratese est un tracé, signe physique que Rossi avait identifié comme unique permanence du tissu, et partant, sa seule synthèse possible. « La permanence la plus signifiante est donnée [...] par les routes »,

Journée des nouvelles églises, 13 avril 1975,
Fondazione Aldo Rossi

avait-il écrit en 1966, élevant le tracé au rang de persistance, au même titre que le monument, peu avant de commencer l'élaboration du projet du Gallaratese en tant que « parcours ».⁴

Le tracé du Gallaratese traverse en ligne droite la campagne, s'imposant comme l'acte de fondation d'une nouvelle entité urbaine indifférente à la topologie des lieux et aux violentes articulations expressionnistes des barres d'Aymonino dans lesquelles il pénètre comme une « lame » pour ordonner le « fouillis⁵ ». Sa dimension est « exceptionnelle », sa longueur étant déterminée par un cahier des charges et un cadastre précis, mais en fait, elle est idéalement illimitée pour transformer le Gallaratese en viaduc à l'échelle territoriale, comme d'autres bâtiments déjà imaginés avant lui en forme de viaducs. Pourtant le viaduc de Rossi a un caractère particulier : il bannit la voiture, comme pour suivre l'indication de Louis I. Kahn pour une *architecture of man's activities* distincte de toute *architecture of the car*, mais pas moins conçu comme une rue⁶. En tant que lieu de circulation de « dimension exceptionnelle », réservé exclusivement aux êtres humains, le Gallaratese trouve un précédent inédit dans la muraille de Chine, dont Rossi écrit au début des années 1960 qu'elle est l'« élément coagulant » des personnes qui s'y promènent aujourd'hui pour admirer le paysage⁷.

La métaphore infrastructurelle dont le centre symbolique est l'être humain nie toute substance mécaniste pour faire du Gallaratese la quintessence de la persistance et de la fixité, s'affranchissant du passage du temps toujours nécessaire à la naissance d'un monument. Cette forme atemporelle, projetée par-delà la contemporanéité, devient cette « scène fixe » que Rossi décrit dans *L'architettura della città*, comme un lieu dédié à la rencontre et aux échanges entre les personnes, la concrétisation du mirage communiste, d'une vie où l'individualité serait complémentaire à la collectivité, comme l'architecture l'est à la ville⁸. Étant, par définition, composée d'individus différents, cette communauté montre combien elle est loin de la notion de « peuple » qui avait traversé les années du régime fasciste, et permet de construire une nouvelle humanité « baignée dans des histoires mineures, des intimités domestiques, des relations⁹ ».

L'architecture transformée en infrastructure à l'échelle des êtres humains offre un temps de répit dans la vie et l'urbanisation. C'est le don de Rossi à l'humanité, pour qu'elle engage sa refondation civique dans un bâtiment qui s'efforce de conférer aux logements économiques et populaires une valeur et une dignité sociale comparables à celles des monuments. Ainsi, sur un prospectus diffusé en avril 1975 pour annoncer une journée de débats sur la construction d'églises dans les quartiers périphériques, un photomontage présentait un enfant perdu entre des barres verticales et horizontales, parmi lesquelles apparaît également le Gallaratese. Ce que personne n'avait compris, c'était que le territoire milanais venait de voir surgir de terre une église – si l'on entend le terme dans son acception originale grecque d'assemblée de personnes organisées en société urbaine : la permanence infrastructurelle de Rossi. Il n'y a donc rien de surprenant quand Rossi, dans ses dessins, représente systématiquement le Gallaratese comme dissocié et projeté dans des paysages différents, afin de montrer qu'il s'agit d'un immeuble de logements élevé au rang de monument. Une assemblée de personnes est ainsi accueillie, pour engendrer une ville à la manière du palais de Dioclétien à Split, mais sous la forme d'une infrastructure analogue à celle qui, à partir de 1969, traverse la planète comme une nouvelle ville visionnaire : le *Monument continu*¹⁰.

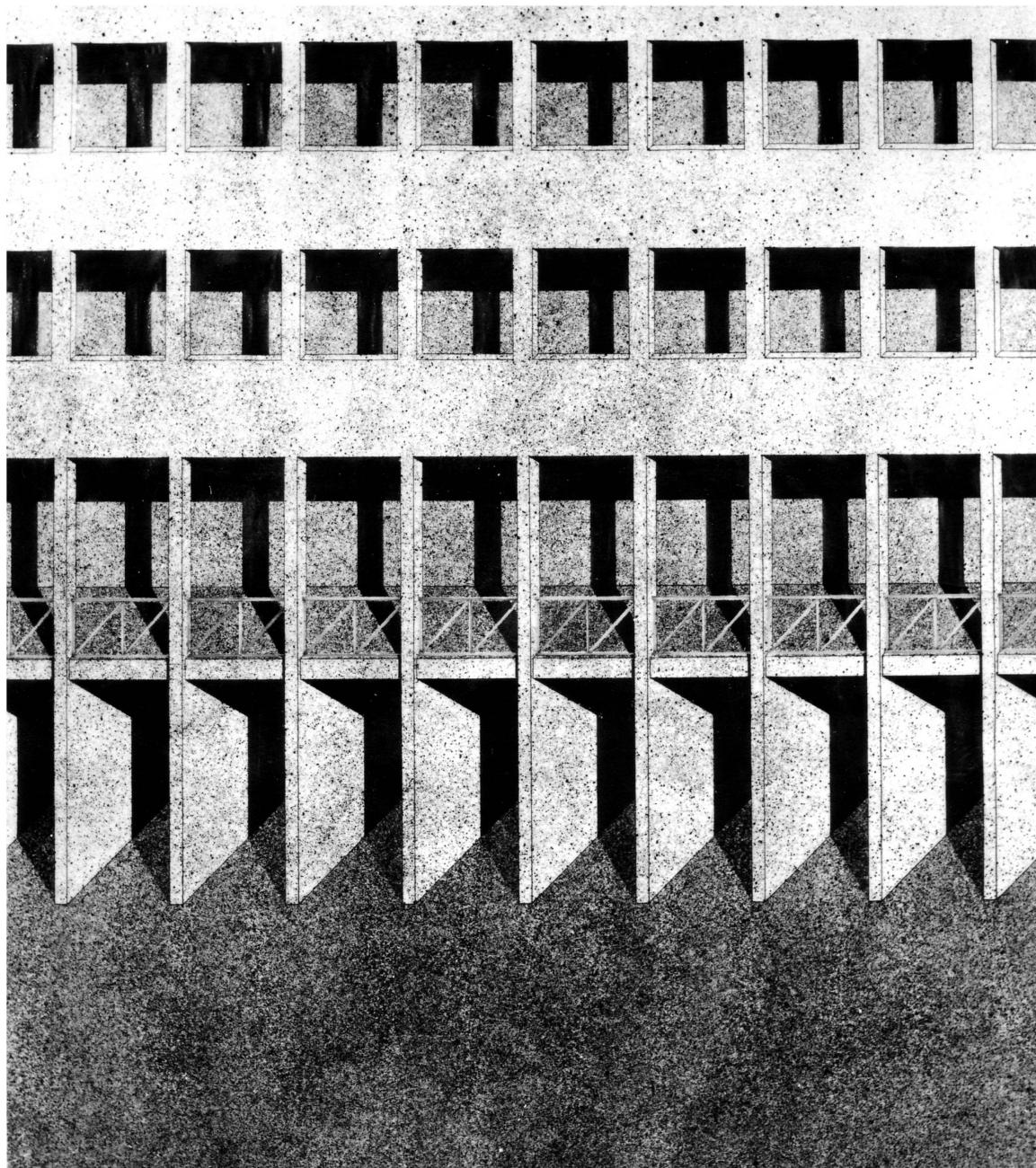
La transfiguration de la barre en infrastructure découle de ses proportions inhabituelles et exceptionnelles, et aussi de la configuration des lieux collectifs qui se présentent, au rez-de-chaussée, sous la forme d'un portique grandiose avec des escaliers, des ascenseurs et des commerces – autant d'éléments architecturaux qui caractérisent la rue » – et, aux étages, des coursives pour les logements¹¹. Ce choix renvoie aux études que Rossi a menées dans les années 1960 sur la valeur même du type comme autre permanence du tissu résidentiel. Pourtant, au Gallaratese, ce type ne débouche sur aucune variante dans la configuration ou l'agrégation des logements qui sont au contraire tous identiques, ne se différenciant que par leurs dimensions, et calqués sur des schémas relevant d'une tradition résidentielle consolidée – bien loin des barres d'Aymonino, qui déclinent des logements à cour, des duplex et des studios. Le type se trouve ainsi transfiguré en forme, ou « forme typologique », faisant office de viaduc territorial selon un acte de « terrorisme » perpétré par le concept de forme contre celui de type¹². En ce sens, il faut également intégrer à la réflexion de Rossi sur le type cristallisé en forme infrastructurelle le complexe résidentiel de San Rocco, où la répétition de barres crée une trame orthogonale de tracés, forme typologique de la cour.

Pour trouver un précédent à cette barre exceptionnelle, il faut suivre Rossi et sa passion pour les immeubles milanais à coursives, déjà réinterprétés dans les années 1950 par certains maîtres du rationalisme italien, tels que Piero Bottino, Luigi Figini et Gino Pollini. Le Gallaratese n'a toutefois que l'apparence de ce genre de rationalisme conventionnel qui investit les autres barres de la périphérie milanaise. En réalité, de par sa conception infrastructurelle mais aussi sa structure et ses détails techniques, le Gallaratese est l'emblème d'un autre type de rationalisme, que Rossi qualifie d'« exalté¹³ ». Il incarne une synthèse de principes rationnels et de suggestions poétiques et autobiographiques exacerbés au point de l'emporter sur toute vérité, sur toute contrainte économique visant à réduire les coûts et les matériaux, ce qui est pourtant un principe fondamental de la construction de barres économiques et populaires.

Au rez-de-chaussée, les piliers conventionnels en béton armé deviennent exceptionnels par leur configuration en murs de 3,8 mètres de long – deux fois plus nombreux que ne l'exigeraient les contraintes structurelles – afin de renforcer leur présence dans la cadence rythmique et de produire une alternance de lumière et d'ombre à l'échelle du territoire. Le mensonge de la structure est décisif pour exalter le portique et lui conférer la dignité sociale que Rossi souhaitait pour son monument, au mépris des surcoûts de construction liés à ce mensonge. Et, toujours à la recherche de dignité pour ce portique, l'un des joints de dilatation prend une dimension exceptionnelle, devenant une fente d'un mètre de large qui modifie la structure du rez-de-chaussée et le rythme des étages, comme si le bâtiment était traversé d'un imperceptible mouvement. Le rythme des murs se rompt et change, et quatre puissants cylindres creux, eux aussi de dimension exceptionnelle, surgissent afin de créer dans cette partie un point focal triomphal sur lequel le regard, guidé par le rythme des murs, peut arrêter son incessante course. On pourrait voir dans la conception des murs et des cylindres un écho des expériences de Le Corbusier, et pourtant c'est Rossi lui-même qui aide à comprendre la signification de sa structure, en fournitant un autre indice de la métaphore infrastructurelle¹⁴. « J'ai mesuré les colonnes et les murs à partir des grands ponts de l'autoroute », explique-t-il, s'intéressant à ces viaducs qui, à partir de la fin des années 1950, avaient commencé à traverser le territoire italien pour relier les



Aldo Rossi, Gallaratese 2, Milan,
1967-1974, Fondazione Aldo Rossi
© Aldo Rossi Heirs



Aldo Rossi, Gallaratese 2,
Milan, 1967-1974, Deutsches
Architekturmuseum Frankfurt
© Aldo Rossi Heirs

extrémités des frontières nationales¹⁵. Un enduit de plâtre blanc habille l'infrastructure *rossienne* pour cacher le mensonge de la structure, signant ainsi un autre acte exalté contre la vérité de l'architecture contemporaine chère au brutalisme international.

Dans les étages, le rythme de la structure du portique, aussi vraie et factice soit-elle, est contrôlé pour reproduire l'image d'un mur percé par une séquence régulière de fenêtres carrées, devenant la limite de la périphérie, nouvelle muraille de Chine sous la fausse apparence d'une barre rationaliste conventionnelle qui « se dresse à présent terriblement sur la plaine » pour contrôler l'urbanisation¹⁶. Le résultat est une forme exaltée, étirée dans des proportions exceptionnelles pour créer une protection, une délimitation, une finitude et une différenciation dans l'expansion continue de la ville sur le territoire ; un signe anthropique qui n'a pas besoin de gratter le ciel pour devenir un monument urbain reconnaissable par la collectivité. Ce mur faisant office de limite devient, dans le vocabulaire de Rossi, un « écran » suffisamment puissant pour produire une « image indépendante de sa réalité physique et constructive »¹⁷. D'abord parce qu'il a l'aspect d'une surface dépourvue de toute articulation entre ossature et remplissage, où rien ne transparaît de l'organisation des logements ou du fonctionnement des coursives – la seule exception étant les ouvertures rectangulaires plus grandes en écho aux « éléments architecturaux qui caractérisent la rue » ; et ensuite parce que ce mur prend l'aspect d'une véritable *skēnē* de la vie des êtres humains, rideau idéal cristallisé dans une surface aux fenêtres carrées et une structure partiellement fausse, comme le bâtiment de la Michaelerplatz d'Adolf Loos. En tant qu'écran percé de fenêtres toutes identiques, il redevient, dans la vision de Rossi, une infrastructure – un « train » qui accueille dans son ventre les déplacements et la rencontre des personnes¹⁸.

La monotonie du mur et son « silence hermétique » ne se veulent pas un emblème de « renoncement au monde », comme Tafuri l'a suggéré, mais plutôt une offrande à la liberté et à la créativité des êtres humains pour modifier et altérer l'architecture¹⁹. Rossi écrit : « Dans ces murs, dans les coursives [...] dans tout, je suis attentif à ce tumulte qui fait partie intégrante de la vie : il me semble le préparer, observer avec perplexité tout ce qui arrivera. Je ne puis qu'imaginer que des noeuds, des liens divers se créeront à travers les faits qui s'y dérouleront et que nous organisons. »²⁰ Les photographies en noir et blanc, sans personnages, prises par l'un de ses collaborateurs, Heinrich Helfenstein, montrent clairement que Rossi aspire à une architecture qui constitue la toile de fond de la collectivité, sans en indiquer des usages précis, sans en limiter les significations, « car si nous savons ce que nous voulons dire, nous ne savons pas si nous ne disons que cela »²¹. Cette collectivité s'appropriera les lieux conçus par Rossi non seulement à travers des cordes à linge, des plantes, des bicyclettes, des enfants courant dans les coursives et sous le portique, et des personnes qui se retrouvent à l'extérieur des logements pour bâtir une communauté libre de toute aliénation, telle qu'il l'avait imaginée.

Au printemps 1974, un groupe de sans-abri occupe les immeubles du complexe résidentiel du Gallaratese, pour protester contre son architecture jugée « luxueuse », « coûteuse », inadaptée aux « familles nombreuses », et perçue comme l'expression d'une pure spéculation immobilière²². La barre de Rossi échappe à ces violentes critiques parce que la collectivité s'est identifiée à son infrastructure, y a reconnu les lieux communautaires, les logements traditionnels, les immeubles à coursives populaires, la froide essence milanaise. Elle y a vu son reflet, bien que cette barre soit le produit d'un acte autobiographique, atteignant l'objectif ultime de l'*« architecture-ville »*, synthèse entre histoire collective et histoire individuelle²³.

NOTES

- 1 Sur le Gallaratese, voir : Claudia Conforti, *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi 1967-1972*, Officina Edizioni, Rome, 1981; Beatrice Lampariello, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla « città analoga » 1950-1973*, Quodlibet, Macerata, 2017; Roberto Gargiani, *Razionalismi esaltati, nostalgici, radicali 1967-1973*, Skira Editore, Milan, 2020.
- 2 Sur la dimension territoriale de la ville, voir Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri, « La città territorio. Verso una nuova dimensione », *Casabella continuità*, n° 270 (1962), p. 16-19.
- 3 Voir Erwin Gutkind, *L'ambiente in espansione. La fine delle città. Il sorgere delle comunità*, Edizioni di Comunità, Milan, 1955.
- 4 Aldo Rossi, *L'architecture de la ville* [1966], InFolio, Gollion, 2006, p. 57; Aldo Rossi, in Vittorio Savi, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli Editore, Milan, 1976, p. 75.
- 5 Francesco Dal Co (dir.), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, n° 2 [1968], Electa/The Getty Research Institute, Milan/Los Angeles, 1999.

- 6 Louis I. Kahn, « Form and Design », *Architectural Design*, n° 4 (1961), p. 151.
- 7 Aldo Rossi, *Appunti Libro Urbanistica*, 1963, s.p., Getty Research Institute, Los Angeles, Aldo Rossi Papers 8/98.
- 8 Rossi, *L'architecture de la ville*, p. 13.
- 9 Aldo Rossi, « La arquitectura Analoga », 2C. *Construcción de la ciudad*, n° 2 (1975), p. 10.
- 10 Pour l'intérêt de Rossi pour le palais de Dioclétien, voir Francesco Dal Co, *op. cit.*, n° 12 (1972), s.p.
- 11 Aldo Rossi, in Vittorio Savi, *op. cit.*, p. 75.
- 12 Voir Aldo Rossi, *Lezione Politecnico. La disciplina nel sistema universitario. La facoltà di architettura*, 20 avril 1966, p. 2, Getty Research Institute, Los Angeles, Aldo Rossi Papers 1/31; Rossi, Francesco Dal Co, *op. cit.*, n° 12 (1972), s.p.
- 13 Aldo Rossi, « Introduzione », in Etienne-Louis Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, Marsilio, Padoue, 1967, p. 11-12.
- 14 Pour la relation entre l'œuvre de Le Corbusier et celle de Rossi, voir Vittorio Savi, *op. cit.*, p. 72; Roberto Gargiani, *op. cit.*, p. 63-68.

- 15 Francesco Dal Co, *op. cit.*, n° 14 (1972), s.p.
- 16 Aldo Rossi, lettre à Carlo Aymonino, 3 juillet 1972, in Claudia Conforti, *op. cit.*, p. 123.
- 17 Aldo Rossi, « Aldo Rossi », *Contropazio*, n° 4 (1974), p. 36.
- 18 Francesco Dal Co, *op. cit.*, n° 14 (1972), s.p.
- 19 Manfredo Tafuri, lettre à Aldo Rossi, 12 octobre 1971, Getty Research Institute, Los Angeles, Aldo Rossi Papers 11.
- 20 Francesco Dal Co, *op. cit.*, n° 15 (1973), s.p.
- 21 André Gide, in Aldo Rossi, note manuscrite, n.d., Fondazione Aldo Rossi, Milan.
- 22 « Comunicazione giudiziaria al capo del Genio Civile », *Il giorno*, 19 avril 1974; « Troppo cari per gli inquilini IACP gli alloggi di lusso di via Cilea », *Corriere della Sera*, 25 septembre 1974; et Alberto Ferrari, « Case senza tetto », *Casabella*, n° 391 (1974), p. 17-25.
- 23 C'est le titre de la section d'architecture dirigée par Rossi à la XV^e Triennale de Milan. Voir Gianni Braghieri, Franco Raggi (dir.), *Architettura razionale*, Sezione Internazionale di Architettura, Franco Angeli Editore, Milan, 1973.