

The Hispano Olivetti headquarters in Barcelona by the BBPR Group can be considered as an exemplary work in the process of the construction of an aesthetic expression in architecture. A skillful and complex creation, which reveals the difficulties in achieving harmony in an architectural work, in a precarious balance between respect for the culture of places, the formal tradition of the context, and invention in the wake of modern experimentation.

BBPR

Sede Hispano-Olivetti a Barcellona The Hispano-Olivetti headquarters in Barcelona

Caterina Lisini

Nel 1962 alle lezioni del corso di *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti* dedicate al tema del «fenomeno architettonico» Rogers, per esplicitare l'operazione artistica di creazione di ogni architettura, spesso imprevedibile, che tiene insieme l'intuizione, il disegno, il concetto essenziale e la realtà empirica di ogni manufatto, si serve delle parole che Schiller rivolge a Goethe, a commento di Shakespeare, nel famoso *Carteggio*: «è ammirabile come il poeta abbia saputo cogliere il lato poetico di un soggetto piuttosto ingrato, e con quale abilità rappresenti quello che non è rappresentabile: alludo all'arte di usare i simboli là dove non può essere rappresentata la natura»¹.

Di questa faticosa conquista dell'armonia dell'opera architettonica, in equilibrio tra rispetto della tradizione dei luoghi e invenzione formale nel solco delle sperimentazioni del moderno, la sede Hispano-Olivetti di Barcellona costituisce un caso esemplare.

L'opera, dichiarano i progettisti nel presentarla su «L'Architettura cronache e storia», «è l'ultimo lavoro che ci è stato affidato direttamente da Adriano Olivetti e ad esso abbiamo dato appassionata attività per onorarne la memoria»². Le vicende dell'incarico vedono infatti il progetto assegnato in un primo momento a Gian Antonio Bernasconi, autore della sede commerciale di via Clerici a Milano assieme ad Annibale Fiocchi e Marcello Nizzoli (1951-1954), ed è in seguito l'intervento personale di Adriano Olivetti a mutare radicalmente il corso degli eventi. La risoluta volontà di Olivetti di sostituire il progettista è dichiarata esplicitamente nella corrispondenza con Bernasconi: «Sono veramente spiacente di doverLe annunciare che [...] lo schema da lei presentato non ha potuto essere approvato perché, secondo

In 1962, during the lessons of the course on the *Stylistic and building features of monuments*, devoted to the topic of the «architectural phenomenon», Rogers, in order to explain the artistic operation that underlies the creation of every architecture, which is often unpredictable yet holds together the insight, the design, the essential concept and the empirical reality of every building, used the words that Schiller addressed to Goethe, in reference to Shakespeare, which are found in their famous *Carteggio*: «it is admirable how the poet was able to grasp the poetic aspect of a mostly unrewarding subject, and with what skill he has represented what is not representable: I am alluding to the art of using symbols where nature cannot be represented»¹.

In this laborious process of achieving harmony in the architectural work, in balance between a respect for the culture of places, the formal tradition of the context, and invention in the wake of modern experimentation, the Hispano-Olivetti headquarters in Barcelona is exemplary.

The work, as presented by the architects who designed it in «L'Architettura cronache e storia», «is the last work that was directly assigned by Adriano Olivetti and it is to honour his memory that we devoted to it our passionate activity»². The work was commissioned originally to Gian Antonio Bernasconi, who had built the via Clerici branch in Milan, together with Annibale Fiocchi and Marcello Nizzoli (1951-1954), and it was following the personal intervention from Adriano Olivetti that the course of events was radically transformed. Olivetti's resolute wish to replace the architect is explicitly declared in his correspondence with Bernasconi, as in this passage from a letter dated September 2, 1959: «I am truly



il mio modesto parere, suffragato da quello dei nostri tecnici, esso non si adatta in modo sufficiente all'ambiente», recita una lettera del 2 settembre 1959, seguita, qualche giorno più tardi, da una conclusione perentoria: «Ella ha certamente da tempo compreso come l'indirizzo che io desidero dare all'architettura Olivetti differisca dalle Sue impostazioni»³.

Il giudizio di Olivetti non sembra discordare dalla severa disamina svolta da Rogers dalle pagine di «Casabella-Continuità» proprio sul Palazzo per uffici Olivetti di Milano dove, nel presentare l'edificio appena completato, lo descrive come accuratamente progettato nelle sue eleganti intelaiature metalliche, e condotto con sapienza tecnica nei particolari e nella realizzazione costruttiva, ma privo di un «linguaggio appropriato per garantire che una costruzione sorge lì, proprio lì, e non potrebbe sorgere altrove. [...] Che cosa manca? Quell'indefinibile accordo, fatto di forme e colori, di sottile contrappunto, di magica interpretazione del cielo (dai cui eccessi bisogna difendersi a Milano diversamente che altrove), di sapiente misura»⁴.

Adriano Olivetti e Ernesto Nathan Rogers, due personalità diverse ma con molti tratti in comune: entrambi di ascendenza ebraica e di cultura ampiamente internazionale, entrambi di profondi convincimenti etici e attivamente impegnati su ideali di giustizia e libertà, l'uno proteso a migliorare la vita degli uomini con interventi concreti di sviluppo economico e di assistenza sociale e culturale, l'altro a imprimere nell'architettura «la misura dell'uomo»⁵, insieme fisica e spirituale, in sintonia profonda con la cultura della propria epoca. «Adriano, scrive Rogers, era un amico: potevo vederlo tutti i giorni, come è avvenuto per molto tempo, e potevano passare dei mesi, degli anni senza che avessimo occasione di incontrarci, eppure i nostri rapporti erano tali da consentire di capirci oltre il silenzio»⁶.

Forse proprio per questa profonda sintonia con l'amico, Olivetti si rivolge ai BBPR in circostanze di particolare rilievo per la politica aziendale: pochi anni prima dell'incarico per la sede barcellonese, affida allo studio milanese il progetto per il negozio Olivetti di New York (1954), strategico per la penetrazione commerciale in un mercato fondamentale come quello americano. La realizzazione, di straordinaria qualità architettonica ed efficacia comunicativa tanto da meritarsi, sulla stampa del tempo, l'appellativo di 'negozio più bello sulla Quinta Strada', trascende il semplice allestimento di interni divenendo al tempo stesso quasi la trasposizione in figura della politica culturale dell'azienda Olivetti, dove «ciò che viene messo in mostra, più che l'oggetto, è il valore aggiunto cui esso allude, il 'progetto' di cui esso è frammento»⁷.

Così l'incarico per la realizzazione della nuova sede Hispano-Olivetti di Barcellona, da realizzarsi lungo la Ronda de la Univesitat, in fregio alla trama ortogonale regolare del Plan Cerdà, si carica fin da subito di precise intenzionalità figurative e dimostrative.

I progettisti tratteggiano, fin dai primi schizzi, l'immagine di un palazzo interamente di vetro, inserito nella fitta compagine della città storica, non solo dichiarazione esplicita di modernità ma anche rappresentazione simbolica dell'idea di impresa di Olivetti, immagine emblematica di un nuovo modello di industria, luogo della trasparenza sociale e della dignità del lavoro, come già nelle costruzioni di Ivrea.

I primi studi, peraltro condotti fino ad una fase avanzata, comprendendo piante, schizzi prospettici e assonometrici, esibiscono un disegno sinuoso: una superficie ondulata, alternativamente concava e convessa, che anima la composizione del fronte principale e si riverbera nelle tre ampie quinte semicirculari che modellano lo spazio del negozio al livello del suolo. Quasi reminiscenza diretta della casa Milà di Gaudì, questi studi

sorry to have to let you know that [...] the project presented by you could not be approved because, in my humble opinion, supported by that of our technicians, it does not sufficiently adapt to the context», followed a few days later by a peremptory conclusion: «You have certainly understood for a while now how the direction that I wish to give Olivetti architecture differs from your own views»³.

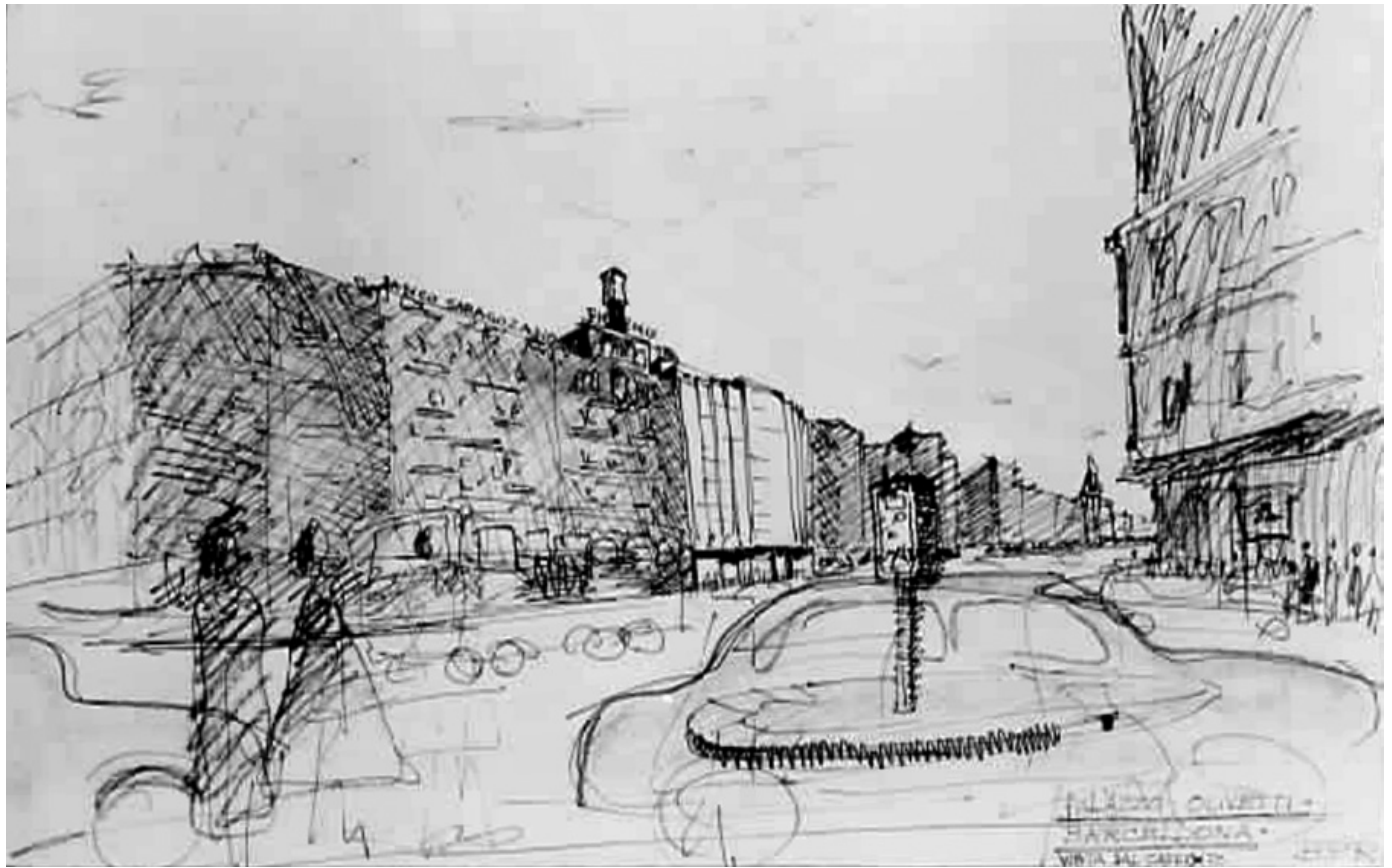
Olivetti's judgment seems to agree with the severe examination carried out by Rogers on the pages of «Casabella-Continuità», precisely regarding the Olivetti office building in Milan where, in presenting the recently completed building, he described it as accurately designed in its elegant metal structures, and developed with technical skill in the details and in the construction process, yet lacking an «appropriate language for ensuring that the building stands there, precisely there, and could not stand anywhere else. [...] What is it that is lacking? That undefinable harmony, made of forms and colours, of subtle counterpoint, of magical interpretation of the sky (from whose excesses one must defend ourselves in Milan differently than elsewhere), of knowledgeable measure»⁴.

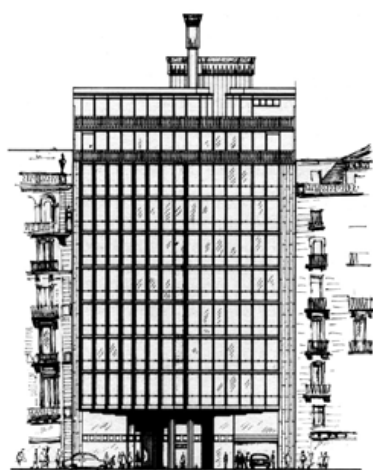
Adriano Olivetti and Ernesto Nathan Rogers, two different personalities, yet with many common traits: both of Jewish descent and cosmopolitan, with strong ethical convictions and actively committed to ideals of justice and freedom, one embarked on a mission to enhance the lives of men with concrete interventions concerning economic development and social and cultural aid, and the other striving to impress in architecture «the measure of man»⁵, both physical and spiritual, in deep accord with the culture of the age. «Adriano, wrote Rogers, was a friend: I could see him every day, as in fact I did for a long time, and then months, or even years could pass without seeing each other, and yet our relation was such that we could understand one another beyond silence»⁶.

Perhaps it was precisely due to this deep understanding with his friend that Olivetti sought the BBPR group in circumstances that were deeply relevant for the company's policy: a few years prior to the assignment for the Barcelona headquarters, he entrusted the Milanese studio with the project for the Olivetti branch in New York (1954), strategic in terms of the commercial presence in a fundamental market such as that of the United States. The project, whose extraordinary architectural quality and communicative efficiency resulted in it being called by the press at the time 'the most beautiful shop on Fifth Avenue', transcends the simple mounting of interiors in order to almost be transposed into the cultural policy of the Olivetti company, for which «what is exhibited, more than the object itself, is the added value it alludes to, the 'project' of which it is a fragment»⁷.

Thus the commission of the project for the new Hispano-Olivetti headquarters in Barcelona, to be built on the Ronda de la Univesitat, alongside the regular orthogonal grid of the Plan Cerdà, is immediately charged with specific figurative and demonstrative intentions. From the early sketches the architects trace the image of a building made of glass, inserted among the dense fabric of the historical city, not only as an explicit declaration of modernity, but also as a symbolical representation of Olivetti's corporate idea, the emblematic image of a new industrial model, a place of social transparency and dignity of labour, as in the buildings in Ivrea.

The first studies, which were developed up to an advanced stage, including plans, as well as perspective and axonometric sketches, show a sinuous design: a wavy surface, alternately concave and convex, which animates the composition of the main facade and reverberates in the three large semicircular wings that give shape to the space of the store at the ground level. Almost a direct reminiscence of Gaudì's casa Milà, these studies resound as a specific declaration of intention, like the search for achieving a harmony with that «formidable Gaudian accent that

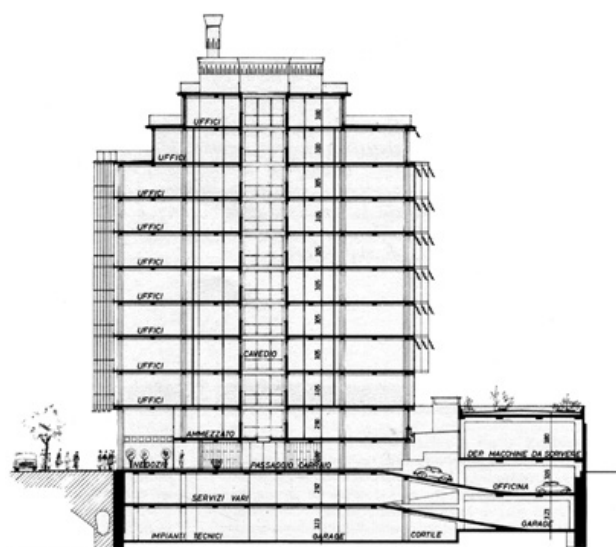




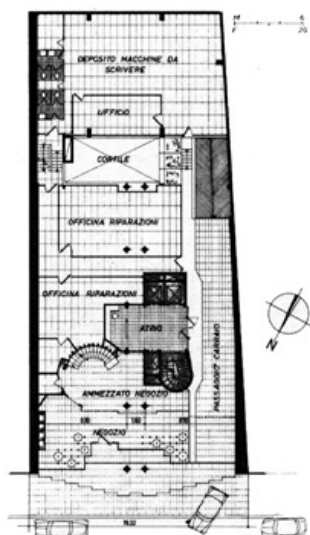
Facciata sulla Ronda de la Universidad



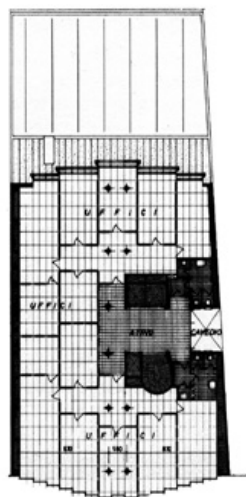
Facciata posteriore a sud



Sezione longitudinale



Piano terreno



Piano tipo

suonano come una precisa dichiarazione di intenti, come la volontà di una ricercata sintonia con quel «formidabile accento gaudiano che esalta alcuni ambienti inconfondibili della città»⁸. E contemporaneamente rimandano ad un universo disciplinare vasto e stratificato, come al virtuosismo del progetto di grattacielo sulla Friedrichstrasse di Mies van der Rohe, nel gioco di luci, riflessi e specularità, dove il grande architetto sembra «si sia compiaciuto, scrive Rogers, come i maestri muranesi, a soffiare questa dimora astratta e quasi immateriale, trasformandola tutta in un prezioso oggetto decorativo»⁹. Fin dalle prime riflessioni sui materiali da costruzione Rogers dimostra infatti di ammirare e comprendere l'intrinseco valore plastico e lirico delle superfici vetrate: «nell'architettura moderna, schematica e disadorna, il vetro rappresenta quasi un'aspirazione a spirituali raffinatezze. [...] Il vetro, materiale indefinibile tra il sostanziale e l'etereo, viene usato in conseguenza di principi freddamente logici, ma assai spesso li trascende e muta tutta l'impostazione dell'edificio trasformandolo da 'costruzione' in 'opera d'arte'»¹⁰.

exalts some unique areas of the city»⁸. And at the same time refer back to a disciplinary universe that is vast and stratified, like the virtuosity of Mies van der Rohe's project for a skyscraper on the Friedrichstrasse, in terms of the play with light, reflections and specularity, where the great architect seems «to have enjoyed himself, says Rogers, like the masters of Murano, in blowing this abstract and almost intangible dwelling, transforming it into a precious decorative object»⁹.

From the very first reflections on the building materials, Rogers shows in fact that he both admires and understands the intrinsic plastic and lyrical value of the glass surfaces: «in modern architecture, schematic and unadorned, glass represents almost an aspiration to spiritual refinement. [...] Glass, an undefinable material that lies between the substantial and the ethereal, is used as a result of cold logical principles, yet it often transcends them and changes the entire layout of the structure, transforming it from a 'building' into a 'work of art'»¹⁰.

It is precisely these complementary qualities of 'substantial' building and 'ethereal' beauty that characterize the final appearance of



Meyer

Proprio queste complementari qualità di 'sostanziale' costruttività e 'eterea' bellezza caratterizzano la redazione definitiva della facciata della sede Olivetti: un solido sfaccettato, lucente e cristallino, inciso dai progressivi slittamenti ortogonali della trama dei montanti degli infissi, che imprimono alla cortina un andamento aggettante e morbidamente convesso, trasparente e luminoso all'interno, speculare all'esterno, ad accogliere i riflessi di pietra della città. Nell'opera costruita ogni traccia di riferimento sensibile al 'barocchismo' del paesaggio storico di Barcellona è scomparsa e gli architetti increspano con sapienza il *curtain wall* della facciata fino a dotarlo di una plasticità inconsueta che, pur in consonanza con le sinuosità di Gaudì, riporta l'elaborazione formale dell'edificio soltanto «ad un'allusione e forse neppure a questo»¹¹.

Il Palazzo Olivetti sorge su un tipico lotto barcellonese, stretto e allungato, conformandosi nello spessore di fabbrica all'andamento delle costruzioni circostanti, allineate in cortina sul fronte di Ronda de la Univesitat a nord, e affacciate su profondi cortili a sud. Due piani interrati, costruiti per l'intera profondità del lotto, ospitano gli impianti, i garage e le officine riparazioni, il piano terreno e il mezzanino sono destinati al negozio dei prodotti Olivetti, mentre l'elegante e raffinato «bow-window integrale»¹² che avvolge i fronti dell'edificio racchiude i sette piani degli uffici, coronati dall'attico della sede presidenziale e da un soprattico adibito a sala conferenze e trasformabile in ristorante per gli impiegati. Per assicurare un'efficace flessibilità distributiva al disegno di progetto e superare le difficoltà dovute alle irregolarità del lotto, gli architetti decidono di addensare gli elementi strutturali in c.a. nella parte centrale del corpo di fabbrica, distribuendoli abbinati, con un interasse ridotto (circa 1,60 m.), in maniera da liberare quanta più superficie possibile, quasi un *plan libre*, da destinare agli uffici della Società. La struttura non viene però esibita, e permane soltanto come scultoreo frammento nell'alta coppia di pilastri cruciformi al piano terreno, che sospendono l'edificio su di un profondo basamento d'ombra, con cui si intaglia una sottile variazione nella compatta cortina del tracciato storico della città.

A fronte dell'intensa figurazione esterna, un astratto e ideale reticolo cartesiano evidenzia il controllo geometrico dell'intero edificio, segnando all'interno le possibili suddivisioni degli spazi di lavoro, variabili secondo necessità grazie a tramezzi mobili. E il rigore di scrittura si riflette anche nel ripetuto scartamento delle pareti vetrate quasi a riassumere, filtrato in ogni particolare, l'ordinamento ortogonale così caratteristico dell'*Ensanche* barcellonese. Il modulo ortogonale infatti non allude soltanto al carattere urbanistico della città, ma sovrintende anche alle visuali con cui dall'edificio si 'guarda' alla città: l'originale infisso progettato dai BBPR permette infatti due sole visioni del tessuto circostante, quella frontale e la vista laterale, in asse con la strada. Una foto espressiva di questo carattere, scattata dalla stretta finestra laterale degli uffici, mostra proprio la lunga prospettiva del tracciato asse della Ronda de la Univesitat, enigmaticamente raddoppiata dal riflesso sul cristallo del prospetto. Proprio l'iscindibile combinazione di sensibilità figurativa e rigore di scrittura sembra essere il lascito impresso all'edificio dei BBPR dall'intensa rilettura del clima della città e dell'opera di Gaudì. In questo senso le parole di presentazione di Rogers dell'architettura del maestro catalano pubblicata su «Casabella-Continuità» suonano non solo come una profonda lettura critica quanto una personale decifrazione operativa: «Le opere migliori del Maestro sono esse stesse il risultato di un continuo trapasso dei motivi razionali nelle forme fantasiose: serietà di mestiere e gioia dell'invenzione sono costantemente partecipi al suo carattere stilistico»¹³.

the facade of the Olivetti headquarters: a solid multifaceted front, brilliant and clear, marked by the progressive orthogonal slippage of the series of window struts, which provide a jutting and slightly convex development of the curtain wall of the facade, transparent and luminous on the inside and specular on the exterior, which mirrors the stone reflections of the city. In the completed work there is no trace of any reference to the Baroque nature of the historical landscape of Barcelona, and the architects knowledgeably ripple the curtain wall, providing it with an uncommon plasticity which, although in line with the sinuosity of Gaudì's work, leads the formal elaboration of the building merely back «to an allusion and perhaps not even to this»¹¹.

The Olivetti building stands in a typical Barcelona lot, narrow and elongated, adapting its measures to the shapes of the surrounding buildings, aligned along Ronda de la Univesitat to the north, and facing a series of deep courtyards to the south. Two underground levels, built to the full depth of the lot, accommodate the installations, garages and repair shops, while the ground floor and mezzanine are used for the Olivetti store, while the elegant and refined «full bow-window»¹² that surrounds the facade of the building encloses the seven levels of offices, crowned by the attic, where the General Manager's Office is located, and an upper-attic that is used as conference room and can be transformed into a staff canteen. In order to ensure an efficient distributive flexibility of the project design and overcome the difficulties related to the irregular shape of the lot, the architects decided to locate all the structural elements in reinforced concrete in the central section of the building, distributing them in pairs, with a reduced interaxle spacing (approximately 1.60 m), so as to liberate as much as possible of the surface, almost a *plan libre*, to be destined to the company offices. The structure is not exposed, however, and remains only as a sculptural fragment in the high pair of cruciform pillars on the ground floor, which suspend the building on a deep shaded base, carving a subtle variation into the compact curtain of the historical layout of the city.

As a result of the intense exterior figuration, an abstract and ideal Cartesian reticulate highlights the geometrical measure of the whole building, marking in the interior the possible subdivisions of the work spaces, variable according to need thanks to moveable partitions. And this linguistic rigour is also reflected in the repeated separation of the glazed walls almost as if summarising, filtered into every detail, the orthogonal order that is so characteristic of the *Example*. The orthogonal module, in fact, does not only allude to the urban character of the city, but also oversees the views from which the building is 'seen' from the city: the original window system designed by the BBPR group allows only two views over the surrounding fabric, one frontal, and another lateral, in axis with the street. A photograph which well expresses this trait, taken from the narrow window of the offices, shows precisely this long perspective view of axis of the Ronda de la Univesitat, enigmatically doubled by the reflection on the crystal of the facade. Precisely the inseparable combination of figurative sensibility and linguistic rigour seems to be the legacy left by the BBPR to the building, which resulted from an intense re-interpretation of the climate of the city and of the work of Gaudì. In this sense, the words of Rogers presenting the work of the Catalan architect, published on «Casabella-Continuità», reflect not only a deep critical analysis, but also a personal operative interpretation: «The best works of the Master were the result of a continuous conveyance of rational motivations into fantastic forms: professional seriousness and joy of invention are constantly part of its stylistic features»¹³.

«Both in the case of general solutions and in that of every detail, a subtle play of 'measuring out'»¹⁴ animates the composition of the

«Sia per le soluzioni generali sia per ogni dettaglio, un sottile gioco di 'dosatura'»¹⁴ anima la composizione dell'edificio, nel tentativo di captare e reinventare l'atmosfera poetica della città. L'essenza profonda della decorazione architettonica, così esuberante nel contesto storico barcellonense, è tradotta dai BBPR nella particolare accuratezza con cui gli architetti scelgono i colori dell'edificio: il bianco dei serramenti della facciata, la filigrana dorata del vetro *securit* della balaustra, il blu delle strutture metalliche del negozio e delle ringhiere in sommità, e ancora il blu nelle lamiere del camino, accostato allo stucco rosso scuro e al granito rosa. Un compiacimento cromatico, come sottolinea lo stesso Rogers, che non incide sulla straordinaria unità di figura dell'edificio, la cui espressività è affidata interamente alla serrata logica della forma, secondo l'insegnamento del prediletto van de Velde. Al piano terreno le chiare geometrie ortogonali delle vetrature del negozio, si stemperano nei materiali, semipreziosi ma raffinatissimi, del granito delle murature, della quarzite del pavimento e del soffitto a foglia d'oro che si prolunga fino all'esterno in aggetto, avvolgendo il piano d'ombra in un'atmosfera di straniamento dove le macchine da scrivere in esposizione sembrano galleggiare, iconiche, entro sfere trasparenti di diverse dimensioni.

«I punti sensibili, come dovrebbe essere in ogni sana costruzione» afferma Rogers nel descrivere l'opera «sono là dove l'edificio tocca la terra e dove si slancia verso il cielo»¹⁵. Ma più che il coronamento gradonato dell'edificio, con i due piani progressivamente arretrati e il fastigio scultoreo dei volumi tecnici, citazione esplicita di analoghe figure di Gaudí, è la vista dal basso dell'edificio a svelare come sia la linea spezzata delle vetrature in aggetto a rappresentare il vero punto di contatto con il cielo, unendosi armoniosamente al coro delle forme mosse o cuspidate dei palazzi storici barcellonensi.

Un progetto complesso e sapiente, coerente in tutti i suoi dettagli, «non il miracolo dell'ispirazione, ma una conferma della necessità che ancora uno strato, che ancora un segno, che ancora una figura, che ancora un personaggio si aggiungano a quelli, numerosi, del passato, della storia dell'architettura della città»¹⁶.

building, in the attempt to grasp and reinvent the poetical atmosphere of the city.

The profound essence of the architectural decoration, so exuberant within the historical context of Barcelona, is translated by the BBPR group into the particular care with which the architects choose the colors of the building: the white of the fixtures of the facade, the golden filigree of the tempered glass of the balustrade, the blue of the metal structures of the store and of the railings above, and once again blue for the metal plates of the fireplace, next to the dark red stucco and the pink granite. A chromatic satisfaction which, as Rogers himself points out, does not affect the extraordinary unity of the building, whose expressiveness is entirely entrusted to the tight logical design of the form, following the teachings of the esteemed van de Velde. On the ground floor, the clear orthogonal geometry of the store's windows dissolve into the materials, semi-precious yet very refined, of the granite on the walls, the quartzite of the floors and the gold foil of the ceilings that extends to the exterior, jutting out, enveloping the shaded section in an atmosphere of alienation where the typewriters on show seems to float, iconically, within transparent spheres of various sizes.

«The sensitive points, as in every healthy construction» affirms Rogers when describing the work «are those where the building touches the ground and where it extends towards the sky»¹⁵. Yet rather than the tapered crowning of the building, with the two gradually withdrawn and the sculptural apex of the technical rooms, an explicit citation of analogous designs by Gaudí, it is the view from below of the building that reveals instead how it is the broken line of the jutting glass windows that truly represents the point of contact with the sky, uniting harmoniously with the choir of moving and cuspidated forms of Barcelona's historical buildings. A complex and skilfully realised project, coherent in all details, «not the miracle of inspiration, but rather a confirmation of the need for an additional layer, an additional sign, an additional figure, an additional character to join those numerous ones from the past, from the history of architecture or of the city»¹⁶.

Translation by Luis Gatt

¹ Lettera di F. Schiller a W. Goethe, Jena, 28 novembre 1797, in A. Santangelo (a cura di), *Goethe-Schiller, Carteggio*, Einaudi, Torino 1946, p. 210, citato in E.N. Rogers, *Appunti sul fenomeno architettonico. I*, in «Casabella-Continuità», n. 265, luglio 1962, p. 1.

² BBPR, *Palazzo della Hispano Olivetti a Barcellona*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 118, agosto 1965, p. 217.

³ Lettere di Adriano Olivetti a Antonio Bernasconi, 2 e 24 settembre 1959, Archivio Storico Olivetti.

⁴ E.N. Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella-Continuità», n. 204, febbraio-marzo 1955, p. 6.

⁵ Rogers svolge le proprie riflessioni sulla misura umana in, più scritti, continuamente affinando e precisando i concetti esposti. Cfr. tra gli altri, *Conquista della misura umana* (1945) e *Architettura, misura dell'uomo* (1951) ora in S. Maffioletti (a cura di), *Ernesto N. Rogers Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, Il Poligrafo, Padova 2010.

⁶ E.N. Rogers, *L'unità di Adriano Olivetti*, in «Casabella-Continuità», n. 270, dicembre 1962, p. 1.

⁷ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982, p. 51.

⁸ E.N. Rogers, *Il nuovo palazzo Olivetti a Barcellona*, in «Notizie Olivetti», anno 13°, n. 85, dicembre 1965, p. 52.

⁹ E.N. Rogers, *Elementi moderni da costruzione. Il vetro*, in «Le Arti Plastiche», aprile 1931; poi in S. Maffioletti (a cura di), *Ernesto N. Rogers Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, Op. cit., p. 90.

¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹¹ E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973, p. 206.

¹² BBPR, *Palazzo della Hispano Olivetti a Barcellona*, Op. cit., p. 216.

¹³ E.N. Rogers, *Introduzione a Gaudí*, in «Casabella-Continuità», n. 202, agosto-settembre 1954, p. 48.

¹⁴ E. Paci, *Continuità e coerenza dei BBPR*, in «Zodiac», n. 4, aprile 1959, p. 114.

¹⁵ E.N. Rogers, *Il nuovo palazzo Olivetti a Barcellona*, Op. cit., p. 50.

¹⁶ L. Semerani, *Un modo di intendere l'architettura in Ernesto Nathan Rogers: testimonianze e studi*, numero monografico di «QA Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano», n. 15, 1993, p. 61.

¹ Letter from F. Schiller to W. Goethe, Jena, November 28, 1797, in A. Santangelo (ed.), *Goethe-Schiller, Carteggio*, Einaudi, Turin, 1946, p. 210, quoted in E.N. Rogers, *Appunti sul fenomeno architettonico. I*, in «Casabella-Continuità», n. 265, July, 1962, p. 1.

² BBPR, *Palazzo della Hispano Olivetti a Barcellona*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 118, August, 1965, p. 217.

³ Letters from Adriano Olivetti to Antonio Bernasconi, 2 and 24 September, 1959, Archivio Storico Olivetti.

⁴ E.N. Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella-Continuità», n. 204, February-March 1955, p. 6.

⁵ Rogers developed his own reflections on the human measure in several writing, continuously refining and specifying the presented concepts. Cf., among others, *Conquista della misura umana* (1945) and *Architettura, misura dell'uomo* (1951), also in S. Maffioletti (ed.), *Ernesto N. Rogers Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, Il Poligrafo, Padova 2010.

⁶ E.N. Rogers, *L'unità di Adriano Olivetti*, in «Casabella-Continuità», n. 270, December, 1962, p. 1.

⁷ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Turin, 1982, p. 51.

⁸ E.N. Rogers, *Il nuovo palazzo Olivetti a Barcellona*, in «Notizie Olivetti», Year 13°, n. 85, December, 1965, p. 52.

⁹ E.N. Rogers, *Elementi moderni da costruzione. Il vetro*, in «Le Arti Plastiche», April, 1931; also in S. Maffioletti (ed.), *Ernesto N. Rogers Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, Op. cit., p. 90.

¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹¹ E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Florence, 1973, p. 206.

¹² BBPR, *Palazzo della Hispano Olivetti a Barcellona*, Op. cit., p. 216.

¹³ E.N. Rogers, *Introduzione a Gaudí*, in «Casabella-Continuità», n. 202, August-September, 1954, p. 48.

¹⁴ E. Paci, *Continuità e coerenza dei BBPR*, in «Zodiac», n. 4, April, 1959, p. 114.

¹⁵ E.N. Rogers, *Il nuovo palazzo Olivetti a Barcellona*, Op. cit., p. 50.

¹⁶ L. Semerani, *Un modo di intendere l'architettura in Ernesto Nathan Rogers: testimonianze e studi*, monographic number of «QA Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano», n. 15, 1993, p. 61.

Dettaglio della facciata ripresa dal basso. Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea – Fondo Fototeca/Foto Archivio Zorzi/Foto negozi e showroom.

Facciata principale ripresa dal marciapiede di ingresso al negozio, fotografia©Ezio Frea. Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea – Fondo Fototeca/Foto Archivio Zorzi/Foto negozi e showroom.

p. 159

La lunga prospettiva della Ronda de la Universitat riflessa sul curtain-wall dell'edificio. Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea – Fondo Fototeca/Foto Archivio Zorzi/Foto negozi e showroom.

p. 161

BBPR, Schizzo prospettico della Ronda de la Universitat da Plaça de Catalunya con l'inserimento della nuova sede Olivetti. Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea – Fondo Fototeca/Foto Archivio Zorzi/Foto negozi e showroom.

BBPR, Schizzi di studio del fronte principale. Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea – Fondo Fototeca/Foto Archivio Zorzi/Foto negozi e showroom.

p. 162

Prospetti e sezione longitudinale; pianta del piano terra e del piano tipo

p. 163

Vista della facciata principale. Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea – Fondo Fototeca/Foto Archivio Zorzi/Foto negozi e showroom.

p. 166

Dettaglio della facciata ripresa dal basso. Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea – Fondo Fototeca/Foto Archivio Zorzi/Foto negozi e showroom.

p. 167

Facciata principale ripresa dal marciapiede di ingresso al negozio, fotografia©Ezio Frea. Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea – Fondo Fototeca/Foto Archivio Zorzi/Foto negozi e showroom.



