

Álvaro Siza's debut in Manhattan with the 611 West 56th Street Tower represents the meeting point between a masterful career and the American skyscraper typology. Located in Hell's Kitchen, the 35-storeyed, 136 metres-high building rejects the rhetoric of formal individualism typical of the New York skyline, offering instead a solid and figurative geometry. The project does not mimetically adopt the local codes, but rather reinterprets a cultured vocabulary that is rooted elsewhere. The spatial arrangement of the residential units places the theme of the gaze at the core of the design: their projection towards the exterior transforms the urban landscape – from the DeWitt Clinton Park to the Hudson river – into the conceptual fulcrum of the whole complex, establishing a new dialectical relationship between domestic space and the city.



# Alvaro Siza Vieira

La torre di 611 West 56th Street  
611 West 56th Street Tower

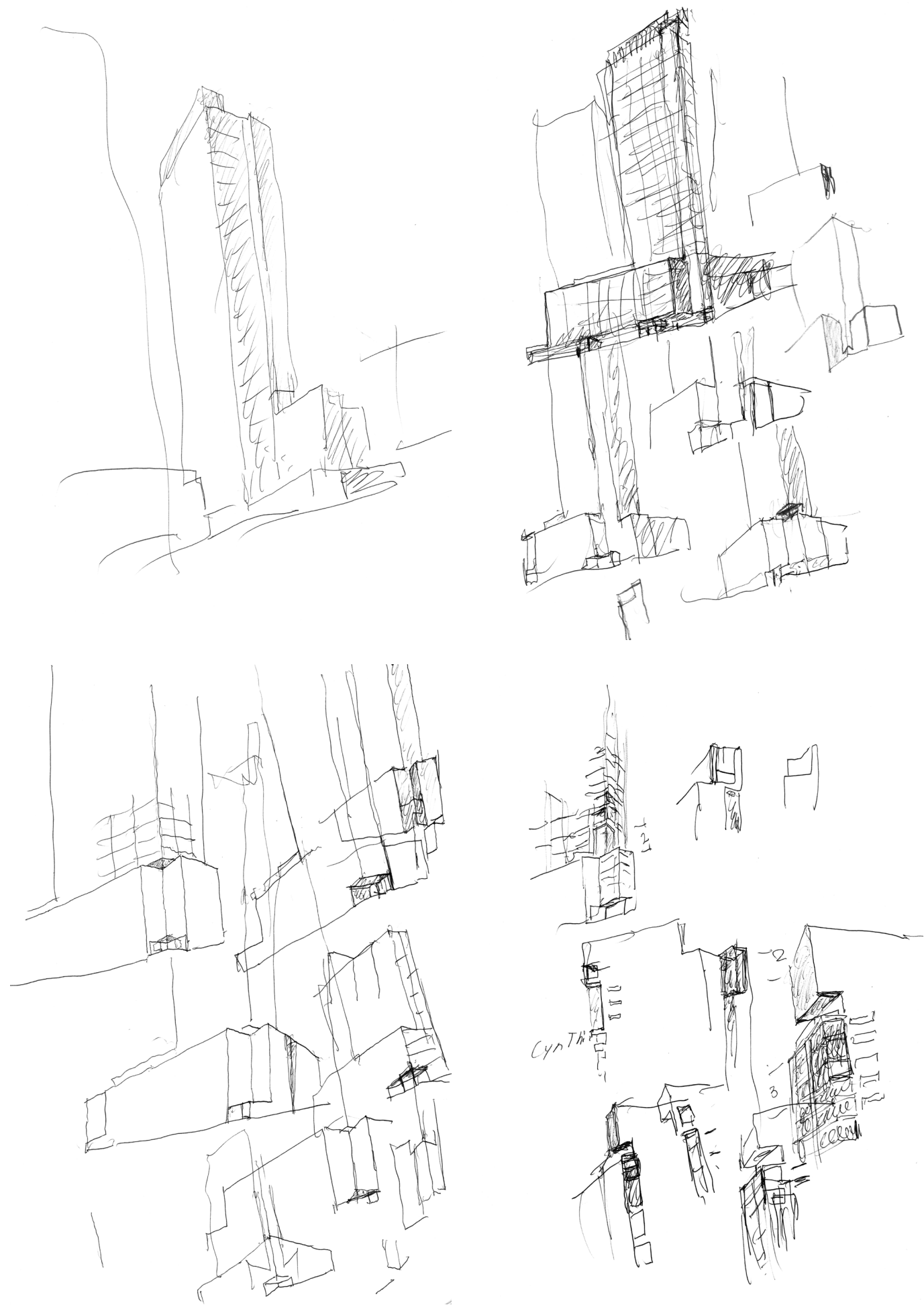
Giuseppe Cosentino

Nel 1931 Cesare Pavese, in un testo dedicato alla produzione letteraria di Sherwood Anderson, intitola significativamente il primo paragrafo *Middle West e Piemonte*. Già in questa scelta nominale si manifesta l'intento di indagare una prossimità non soltanto simbolica, ma anche culturale, geografica e antropologica tra la cultura americana, intesa nello specifico come statunitense, e quella italiana, o più precisamente piemontese. La riflessione di Pavese sembra voler sottrarre l'America alla dimensione dell'esotico e del mitico, restituendola invece come spazio leggibile attraverso categorie familiari all'esperienza europea. In questo senso va letta l'avvertenza rivolta al lettore: «quando sente parlare di Ohio, Illinois, Michigan, Minnesota, Iowa, Indiana, Dakota, Nebraska, lasci stare [...] l'esotismo e s'immagini piuttosto con colori nostrani quei luoghi»<sup>1</sup>. L'operazione pavesiana non consiste dunque in una riduzione banalizzante dell'alterità americana, bensì in un gesto critico che invita a riconoscere, al di là delle differenze storiche e politiche, una comune struttura di paesaggio. Il *Middle West* viene così pensato come uno spazio di marginalità relativa, lontano dai centri simbolici del potere e della modernità spettacolare, e proprio per questo accostabile alla provincia piemontese: un luogo in cui la dimensione quotidiana, il lavoro e il silenzio assumono un valore fondativo. Questa maniera di pensare l'America come luogo prossimo, più che lontano, implica uno slittamento di senso rilevante: l'America diventa uno specchio attraverso cui l'Europa può riconoscere se stessa. I «colori nostrani» evocati da Pavese non sono semplicemente cromie paesaggistiche, ma indicano una più profonda continuità di atmosfere, di ritmi, di forme dell'abitare.

In his 1931 essay dedicated to the writings of Sherwood Anderson, Cesare Pavese significantly entitles the first section *Middle West e Piemonte*. This choice of title reveals an intention to explore a connection between American culture – specifically that of the United States – and Italian culture – that of Piedmont, in particular – that is not merely symbolic, but also cultural, geographical and anthropological in nature. Pavese's reflections seem aimed at distancing American culture from the spheres of the exotic and the mythical, in order to present it instead in a way that can be understood by using categories that are familiar to the European experience. It is in this sense that the writer's advice to the reader should be understood: “when you hear about Ohio, Illinois, Michigan, Minnesota, Iowa, Indiana, Dakota, Nebraska, forget all [...] exotic notions and imagine them instead using the colours of our own lands”<sup>1</sup>. Pavese's approach does not, therefore, amount to a trivialising of American 'otherness', but rather constitutes a critical stance that invites us to recognise, beyond any historical and political differences, a shared landscape structure. The Midwest is thus conceived as a space of relative marginality, far removed from the symbolic centres of power and spectacular modernity, and for this reason comparable to the Piedmontese countryside: a place in which everyday life, work and silence take on a fundamental significance.

This way of imagining the United States as a place that is close by, rather than distant, implies a considerable shift in meaning: the United States becomes a mirror in which Europe can recognise itself. The “colours of our own lands” referred to by Pavese, are not only landscape hues, they indicate a more profound continuity





In tal senso, l'America pavesiana è già, almeno in parte, un'America europeizzata, o meglio una provincia del moderno che condivide con l'Europa periferica una medesima condizione di sospensione rispetto al centro.

È possibile rintracciare una sorprendente analogia tra questa postura critica e il modo in cui l'architetto Álvaro Siza si confronta, novanta anni più tardi, con il contesto americano. Alle soglie di una carriera lunghissima e consolidata, Siza si trova infatti a lavorare per la prima volta nella penisola di Manhattan, affrontando una delle tipologie simbolo e identitarie della modernità architettonica e urbana: il grattacielo newyorkese. L'America non viene assunta come terreno di adesione mimetica ai suoi codici dominanti, ma come spazio da reinterpretare attraverso un lessico formale e culturale profondamente radicato altrove. La torre di 611 West 56th Street, nella sua icastica e solida geometria, sembra infatti sottrarsi alla retorica dell'individualità e della verticalità che caratterizza gran parte dello skyline di Manhattan. Al contrario, l'edificio rievoca nel bianco della sua litica stereotomia elementi riconducibili alla cultura architettonica mediterranea, che lo stesso Siza rintraccia nelle forme vernacolari dell'abitare in Portogallo: «dall'austera geometria delle case di granito, legno e tegole o ardesia del nord [...] al biancore della calce applicata ai muri di taipa del sud»<sup>2</sup>. In questo senso, l'intervento può essere letto come una traduzione architettonica dell'intuizione pavesiana: anche sulle sponde dell'Hudson River riemergono, in forma traslata, quei 'colori nostrani' che rimandano a un'idea di Europa lenta, stratificata. Manhattan non viene negata, ma viene attraversata da un pensiero altro, che ne attenua l'estraneità e ne rilegge la monumentalità attraverso categorie di prossimità, misura e memoria. Così come Pavese invitava a immaginare il Middle West con gli occhi della provincia piemontese, Siza sembra portare nel cuore della metropoli americana una grammatica architettonica maturata ai margini dell'Europa, dimostrando come l'atto progettuale possa diventare, al pari della scrittura, uno strumento critico di interpretazione culturale. Nell'isola di Manhattan, il grattacielo progettato da Álvaro Siza si colloca all'interno di una concezione del paesaggio inteso come figura composita, ossia come costruzione derivante dall'integrazione di singoli elementi che, nella loro reciproca relazione, concorrono alla definizione di un sistema vivo unitario e coerente. In tale contesto, la torre situata al civico 611 West 56th Street si configura come parte integrante del tessuto urbano, emergendo al contempo con una marcata individualità formale. Essa si manifesta come una sottile linea bianca, essenziale e astratta, capace tuttavia di partecipare a un sentimento collettivo condiviso, instaurando un dialogo con il contesto costruito circostante.

L'edificio sorge nella porzione più settentrionale del quartiere di Hell's Kitchen, occupando una posizione urbana di particolare rilievo all'angolo tra l'11th Avenue e la West 56th Street. Il grattacielo, alto 136 metri e sviluppato su 35 piani, è destinato prevalentemente a funzione residenziale e accoglie unità abitative di diversa tipologia, sia simplex sia duplex. Nel disegno della pianta e nell'organizzazione spaziale emerge con chiarezza l'attenzione progettuale rivolta alla proiezione dello spazio interno verso l'esterno. Il tema dello sguardo e della relazione visiva con il paesaggio urbano assume un ruolo centrale: i riferimenti verso specifici frammenti di città, quali il DeWitt Clinton Park o i Piers che si protendono verso il fiume Hudson, costituiscono il fulcro concettuale dell'intero impianto progettuale.

Contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere da un edificio di grande altezza, l'interesse di Siza non si concentra primariamente sullo sviluppo verticale, bensì sul tema dello sguardo,

of atmospheres, rhythms and forms of dwelling. In this regard, the United States as imagined by Pavese are already, at least to a certain extent, a Europeanised United States, or rather a province of modernity that shares with an equally peripheral Europe that same sense of suspension in relation to the centre.

It is possible to discover a surprising analogy between this critical approach and the way in which the architect Álvaro Siza engages, ninety years later, with the American context. Towards the end of a long and distinguished career, Siza found himself working on the island of Manhattan for the first time, addressing one of the most iconic and defining forms of modern architecture and urbanism: the New York skyscraper. In his approach, the United States is not treated as a setting for a mere mimetic adherence to its dominant codes, but as a space to be reinterpreted through a formal and cultural vocabulary that is deeply rooted elsewhere.

The tower at 611 West 56th Street, with its sturdy and distinctive geometry, sets itself apart from the rhetoric of individualism and the vertical thrust that is typical of the Manhattan skyline. On the contrary, through its white colour and its almost 'lithic' composition, the building evokes elements of the Mediterranean architectural tradition, which Siza himself traces back to the vernacular forms of housing in Portugal: "from the austere geometry of the granite, timber and either tiled or slated-roof houses of the north [...] to the whitewashed brightness of the *taipa* walls of the south"<sup>2</sup>. In this sense, the intervention can be interpreted as an architectural translation of Pavese's suggestion: those "colours of our own lands", which evoke that slow, stratified Europe, emerge again, this time on the banks of the Hudson river. Manhattan is not negated, yet it is revisited from a different perspective, which lessens any sense of alienation and reinterprets its monumental quality in terms of proximity, scale and memory. In the same way as Pavese invited us to imagine the Midwest through the eyes of the Piedmontese countryside, Siza seems to bring into the heart of the American metropolis an architectural language that matured at the edges of Europe, thus demonstrating how the act of designing can become, just like writing, a critical tool for cultural interpretation. On the island of Manhattan, the skyscraper designed by Álvaro Siza embodies an idea of the landscape conceived as a whole composed of individual elements which, when considered in relation to one another, help to create a unified and coherent visual system. In this context, the tower at 611 West 56th Street blends into the urban fabric yet retains its own distinctive identity. It stands out as a slender, minimalist white line which, despite its simplicity, manages to engage with its surroundings, contributing to a shared sense of the built environment.

The building stands at the northernmost section of the neighbourhood known as Hell's Kitchen and occupies a particularly prominent urban location on the corner of 11th Avenue and West 56th Street. The skyscraper, rising 136 metres high and divided into 35 floors, is primarily intended for residential use and features a variety of housing units, including both single-storey and duplex flats. The floor plan and spatial layout of the residential units clearly reveals the importance ascribed in the design to their projection towards the exterior. The theme of the gaze and of the visual relationship with the urban landscape take on a central role: thus the relation to certain fragments of the city, such as the DeWitt Clinton Park or the Piers, which jut out into the Hudson river, establishes itself as the conceptual fulcrum of the whole design.

Unlike what one might normally expect in the case of a skyscraper, Siza's interest is not primarily focused on its vertical development, but rather on the theme of the view, in which the window constitutes, in the words of the architect himself, the central element "of all matters concerning architecture"<sup>3</sup>. In view

di cui la finestra costituisce, come lo stesso architetto afferma, l'elemento centrale «di tutte le questioni che concernono l'architettura»<sup>3</sup>. Alla luce di queste premesse risultano particolarmente evidenti le ragioni che hanno guidato l'organizzazione della facciata: i quattro fronti non presentano il medesimo sviluppo né un'identica configurazione, ma assumono ruoli differenti e, di conseguenza, articolazioni diverse in relazione al paesaggio verso cui si orientano. Di particolare rilevanza appare la scelta di concepire una facciata totalmente muta sul fronte nord del grattacielo, destinando a questo lato gli elementi di risalita, scale e ascensori, generalmente collocati al centro dell'impianto planimetrico nei grattacieli. Tale scelta progettuale sovverte la consuetudine tipologica e attribuisce al prospetto un carattere compatto e privo di aperture. La facciata si erge così come una pausa nel paesaggio verticale di Manhattan, introducendo una cesura nel ritmo serrato dello skyline.

Il progetto rivela inoltre un rigoroso controllo della dimensione e della composizione, leggibile nella chiara tripartizione dello sviluppo in alzato dell'edificio, riconducibile alla tradizionale struttura telescopica dei grattacieli. Essa è articolata in un basamento di otto piani, sul quale si innesta un corpo principale arretrato rispetto al filo di facciata, caratterizzato da un andamento slanciato e da una scansione regolare di aperture orizzontali. La composizione si conclude con un volume sommitale definito da un coronamento, costituito da un volume sospeso completamente cieco.

L'edificio emerge nel paesaggio come una linea di tensione interamente orientata verso l'alto, in cui il partito architettonico della facciata è governato da una scansione ritmica costante. Una griglia di matrice cartesiana, definita da paraste e architravi di identica dimensione, organizza il disegno dell'involucro edilizio, interamente rivestito in pietra bianca. Tali elementi strutturali costituiscono le parti piene della facciata, poste in contrapposizione ai tagli orizzontali delle finestre, che introducono profondità e ombra. Ciò che potrebbe apparire come una composizione rigida, determinata da una semplice addizione volumetrica, è in realtà il risultato di un'attenta e controllata modellazione plastica dell'involucro, ottenuta attraverso incisioni e giochi di ombre. Come testimonia un piccolo schizzo che, dalla strada, Siza realizza tracciando il profilo del grattacielo, il disegno evidenzia il corpo costruito dall'alternanza e dalla modulazione delle ombre. In questo contesto, il disegno diventa uno strumento di controllo e di ricerca della misura della proporzione: il grattacielo viene concepito come un corpo umano, con un basamento che lo ancora al terreno come piedi, un fusto che lo sostiene come il tronco, e una 'testa' posta al culmine. Nella prassi progettuale di Álvaro Siza ricorre costantemente il riferimento al rapporto tra architettura e corpo umano, disegnare l'architettura è come modellare un corpo «ho cominciato a pensare che la figura umana è decisiva nell'architettura. Anche le ville di Andrea Palladio sono dei volti, e il corpo umano è l'origine di ogni proporzione»<sup>4</sup>.

Attraverso minimi scarti, slittamenti di volumi e sottrazioni di materia, Siza definisce fessure d'ombra, variazioni percettive ed episodi spaziali inattesi. Tra questi assumono particolare rilievo la grande massa in oggetto che conclude l'edificio in sommità. Quest'ultima può essere interpretata come un frammento di memoria morettiana<sup>5</sup> che, da Corso Italia a Milano, viene idealmente trasposto, seppur in scala ridotta, nel contesto newyorkese dell'11th Avenue. In un articolato processo di indagine progettuale, documentato da numerosi schizzi e studi preliminari, Álvaro Siza concentra una particolare attenzione alla soluzione d'angolo dell'edificio, individuando in tale punto il dispo-

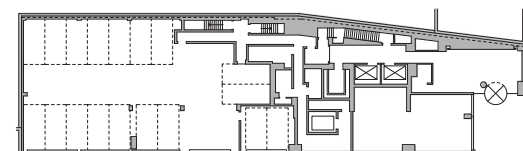
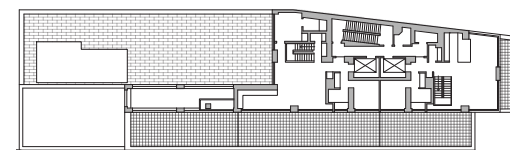
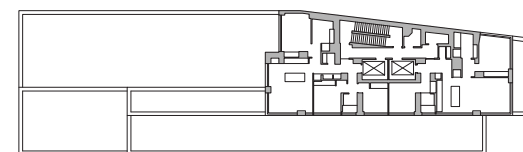
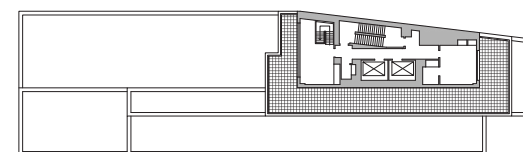
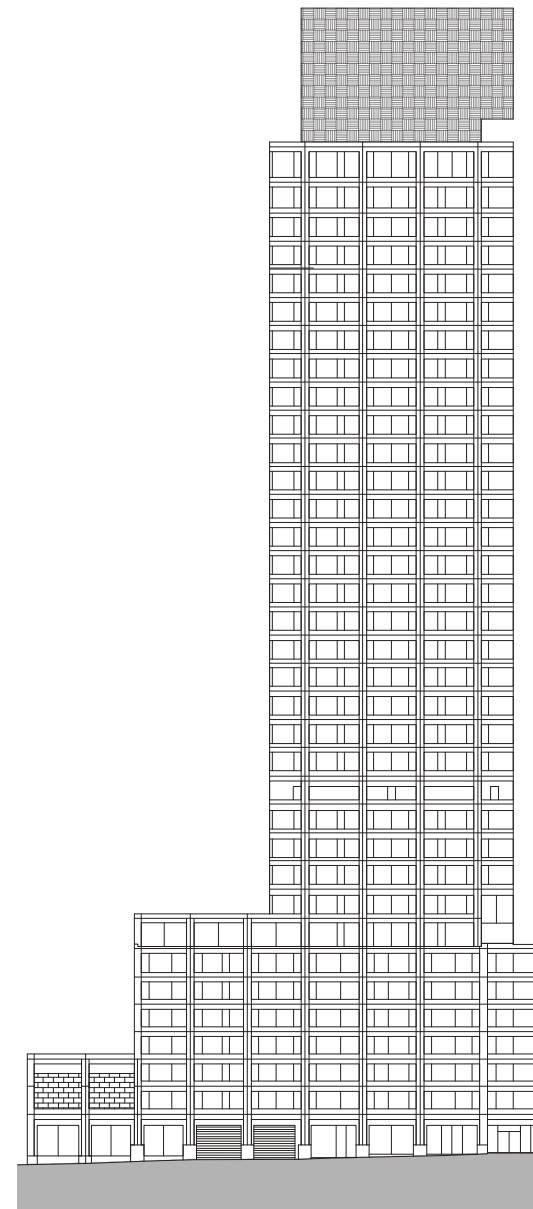
of these considerations, the reasons that guided the design of the facade become clearly evident: the four sides of the building do not feature the same layout or configuration, but rather take on different roles and are consequently articulated in different ways in relation to the landscape they face. Particularly striking is Siza's decision to design a blind facade on the north side of the skyscraper, where he places all vertical circulation services – staircases and lifts - which in skyscrapers are usually located at the centre of the building. This unconventional design choice gives the facade a compact, windowless appearance which, as a result, offers a pause in Manhattan's vertical landscape, interrupting the continuous rhythm of the skyline.

The design also reveals a rigorous control of both scale and composition, which is evident in the clear three-way partition of the building's elevation, which follows the traditional vertical structure of skyscrapers. The building stands on an eight-storey base, above which stands the main body of the structure, set back from the facade and characterised by a slender profile and regular horizontal windows. The composition is completed at the top by a crowning volume in the form of a suspended block that is completely devoid of openings.

The building emerges in the landscape as a line of tension that is entirely oriented upwards, with the design of the facade characterised by a constant rhythmic pattern. A Cartesian grid featuring pilasters and lintels of equal proportions arranges the design of the envelope, which is entirely clad in white stone. These structural elements form the solid sections of the facade, and contrast with the horizontal openings of the windows, which create depth and shadow. What could appear as a static composition, based on the simple sum of volumes, is in fact the result of a careful shaping of the building envelope, obtained through incisions and the interplay of light and shadow. As can also be seen in a small sketch made by Siza from the street, in which he traces the outline of the skyscraper, the design highlights the body of the structure precisely through the alternation and modulation of shadows. In this sense, the design serves as a tool for controlling and defining proportion and scale. The skyscraper is envisioned as a human body: a base that anchors it to the ground, like feet, a central section that supports it, like the torso, and a section at the top, like a 'head'. In Álvaro Siza's design practice, he constantly refers to the relationship between architecture and the human body. For him, designing architecture is like sculpting a body: "I have come to believe that the human figure is decisive in architecture. Even Andrea Palladio's villas are faces, and the human body is the source of all proportion"<sup>4</sup>.

Through subtle variations, shifts in volume and the subtraction of material, Siza creates pockets of shade, subtle shifts in perception and unexpected spatial effects, among which stands out the large projecting mass that tops the building. This crowning element can be interpreted as a fragment that recalls Luigi Moretti's work<sup>5</sup>, conceptually transposed, albeit on a smaller scale, from Corso Italia in Milan, to a new setting in New York City's 11th Avenue.

During a detailed design process, documented by numerous sketches and preliminary studies, Álvaro Siza paid particular attention to the building's corner location, devising a spatial arrangement that mediates in the relationship between the skyscraper, the city and the urban fabric of New York. The void at the very corner is thus not only a simple volumetric subtraction, but also the principle that generates the entire composition, a threshold and a point of articulation between the architectural and urban scales. It is in this void, in fact, that Siza places the main entrance, strategically setting the building back. This choice is not merely a self-standing formal gesture, but rather derives



Progetto: Álvaro Siza 2-Arquitecto, S.A.  
 Committente: Sumaida + Khurana e Leny  
 Project manager: Álvaro Fonseca  
 Collaboratori: Francisca Lopes, Maria Souto Moura  
 Progetto degli interni: Gabellini Sheppard Associates, LLP  
 Architetto locale: SLCE Architects, LLP  
 Impianti: Edwards & Zuck, D.P.C.  
 Strutture: McNamara Salvia  
 Cronologia: 2015-2022

pp. 124-125  
 Álvaro Siza, schizzo di studio. Álvaro Siza fonds, Canadian Centre for Architecture, Montréal. Dono di Álvaro Siza. © Álvaro Siza.  
 Vista nord del grattacielo dalla 11th Avenue © João Morgado  
 pp. 126-127  
 Álvaro Siza, schizzi di studio. Álvaro Siza fonds, Canadian Centre for Architecture, Montréal. Dono di Álvaro Siza. © Álvaro Siza.  
 Vista d'angolo del grattacielo, con in primo piano gli edifici in mattoni degli studios della CBS © João Morgado  
 pp. 130-131  
 Vista del grattacielo nel paesaggio urbano di New York, ripresa dal fiume Hudson © João Morgado  
 Facciata sud, pianta piano terreno, piano ottavo, piano tipo (dal 14°-15° piano), Attico 36° piano  
 p. 133  
 Vista dall'ingresso © João Morgado  
 pp. 134-135  
 Vista sud del grattacielo dalla 11th Avenue © João Morgado

sitivo spaziale capace di mediare il rapporto tra il grattacielo, la città e il tessuto urbano di New York. Il vuoto d'angolo si configura così non come semplice sottrazione volumetrica, bensì come principio generativo dell'intero impianto compositivo, luogo di soglia e di articolazione tra scala architettonica e scala urbana. In corrispondenza di tale vuoto, Siza colloca l'ingresso principale, operando un arretramento del volume che assume valore strategico. Tale scelta non risponde a un gesto formale autonomo, ma deriva da una rigorosa lettura del sito di progetto: l'intervento si definisce infatti come esito di un'interpretazione critica degli elementi adiacenti. Il contesto viene assunto quale vero e proprio materiale di progetto, traducendosi in allineamenti, proporzioni e rapporti dimensionali. Emblematico è il trattamento del basamento, la cui altezza si conforma a quella degli isolati contigui, stabilendo una continuità morfologica con l'intorno; al contempo, si attiva una dialettica per contrapposizione nei confronti del grattacielo nero che delimita il sito con la sua imponente massa, cui si accosta la torre ideata da Siza, bianca e sottile, quale figura alternativa e complementare. Continuità e contrapposizione operano dunque come categorie critiche derivate direttamente dal sito, inserendosi in una strategia di ricucitura degli elementi esistenti. Tale impostazione metodologica risulta pienamente coerente con la prassi di Alvaro Siza, per cui il progetto è primariamente un atto di realtà nel senso di traduzione spaziale di un contesto ambientale. Come efficacemente ha osservato Vittorio Gregotti, nei progetti di Siza «è sempre possibile riconoscere riflessa la condizione fisica del sito e dell'ambiente»<sup>6</sup>, sottolineando come l'architettura diventi non un mero atto formale o compositivo, ma uno strumento di conoscenza. In tale prospettiva, il progetto non si sovrappone al contesto, ma ne assume le tensioni e le morfologie come matrici operative, traducendole in forma costruita. Sono questi gli strumenti compositivi attraverso i quali Siza costruisce le proprie architetture, opere in cui la complessità e l'attenzione risiedono, nell'«attingere a un passaggio e ricostruirlo per frammenti differenti, nella sfida di mantenerli uniti»<sup>7</sup>. Ne deriva un paesaggio che spesso non è immediatamente tangibile, ma che si struttura come un processo mentale, capace di manifestarsi attraverso frammenti di memoria e di architettura.

from a careful analysis of the site: the design is the result of a critical interpretation of the surrounding elements. The context is thus incorporated as project material, and finds expression in alignments, proportions and size ratios. The treatment of the base of the building is particularly significant: its height aligns with that of the surrounding blocks, creating a morphological continuity with the urban context. At the same time, a contrast emerges with the black skyscraper adjacent to the site: beside its imposing mass rises Siza's slender white tower, conceived as a figure that is both alternative and complementary to it.

Continuity and contrast thus operate as critical categories that arise directly from the site and guide a strategy for connecting the existing elements. This approach is consistent with Álvaro Siza's method, in which design is above all a concrete response to the context, translated into spatial form. As Vittorio Gregotti has aptly pointed out, in Siza's projects "it is always possible to recognise a reflection of the material conditions of both the site and its surrounding environment"<sup>6</sup>, emphasising how architecture is not merely a formal or compositional exercise, but also an instrument of knowledge. From this perspective, the project is not superimposed on the context, but rather embraces its tensions and forms as a starting point, in order to then translate them into a built form. These are the compositional tools that Siza uses to build his architectures, resulting in works whose focus and complexity lie in "drawing from a section and reconstructing it in different fragments, while trying to ensure that they remain unified as a whole"<sup>7</sup>. The result is a landscape that is not always immediately apparent, one that takes the form of a mental process and manifests itself through fragments of memory and architecture.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> L'interesse di Cesare Pavese per l'America non nasceva dal desiderio di scoprire un mondo esotico o lontano. Piuttosto, rappresentava per lui un modo per prendere distanza e rileggere con maggiore lucidità il contesto italiano, allora oppresso dal fascismo. Guardare altrove diventava quindi uno strumento per comprendere meglio ciò che era più vicino e immediato. Non si trattava di evasione, ma di un confronto: «Noi scopriamo l'Italia cercando gli uomini e le parole in America». C. Pavese, *Letteratura americana e altri saggi*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1951, p. 34.

<sup>2</sup> A. Siza, *Architettura portoghese contemporanea*, in: A. Angelillo (a cura di), Siza. *Scritti di architettura*, Skira, Milano 1997, p.54.

<sup>3</sup> Il tema della finestra quale elemento centrale dell'architettura è stato desunto dalla video-intervista rilasciata dall'Álvaro Siza nel settembre 2024, a cura di Julia Zhu, per *Thisispaper*.

<sup>4</sup> F. Dal Co, *L'uomo e la linea. Un furto a Italo Calvino*, in «Casabella», n 896, aprile 2019, p. 92.

<sup>5</sup> Si fa riferimento all'edificio per abitazioni e uffici realizzato a Milano tra il 1951 e il 1956 da Luigi Moretti. Confrontandosi parzialmente con una situazione simile a quella di Álvaro Siza, chiamato a progettare su un lotto angolare, Moretti impiega, su scala molto maggiore, un volume dal forte carattere stereometrico e a pronunciato aggetto, capace di definire chiaramente l'angolo urbano e, al contempo, di fungere da cerniera spaziale. L. Moretti, *Spazio Struttura come forma*, n. 6, dicembre 1951-aprile 1952, pp. 5-21.

<sup>6</sup> V. Gregotti, *Architetture recenti di Alvaro Siza*, in R. Cremascoli e F. Moschini (a cura di), *Alvaro Siza in Italia. Il Gran Tour 1976-2016*, Accademia di San Luca, Roma 2016, p.34.

<sup>7</sup> P. Zermani, *La luce gialla*, in: *Alvaro Siza in Italia. Il Gran Tour 1976-2016*, cit., p.200.

<sup>1</sup> Cesare Pavese's interest in America did not stem from the desire to discover an exotic or distant world. It was rather a way for him to gain some distance and better understand the Italian context, which at the time was under the yoke of Fascism. Looking elsewhere thus became a way for him to comprehend what was, in fact, closest and most immediate. It was not a form of evasion, but rather a comparison: "We discover Italy by seeking the man and the words of America". C. Pavese, *Letteratura americana e altri saggi*, Giulio Einaudi Editore, Turin 1951, p. 34.

<sup>2</sup> A. Siza, "Architettura portoghese contemporanea", in A. Angelillo (ed.), *Siza. Scritti di architettura*, Skira, Milan 1997, p.54.

<sup>3</sup> The theme of the window as a central element in architecture is taken from a video interview with Álvaro Siza conducted in September 2024 by Julia Zhu for *Thisispaper*.

<sup>4</sup> F. Dal Co, "L'uomo e la linea. Un furto a Italo Calvino", in *Casabella*, n 896, April 2019, p. 92.

<sup>5</sup> This is in reference to the residential and office building built by Luigi Moretti in Milan between 1951 and 1956. Facing a situation somewhat similar to that of Álvaro Siza, who was commissioned to design a building on a corner plot, Luigi Moretti designed, on a much larger scale, a volume with a strong stereometric character and a pronounced overhang. This element manages to clearly define the urban corner and, at the same time, serves as a spatial hinge. L. Moretti, "Struttura come forma", in *Spazio*, n. 6, dicembre 1951-april 1952, pp. 5-21.

<sup>6</sup> V. Gregotti, "Architetture recenti di Alvaro Siza", in: R. Cremascoli and F. Moschini (eds.), *Alvaro Siza in Italia. Il Gran Tour 1976-2016*, Accademia di San Luca, Rome 2016, p.34.

<sup>7</sup> P. Zermani, "La luce gialla", in: *Alvaro Siza in Italia. Il Gran Tour 1976-2016*, p. 200.





Modern Rentals  
TFC.com

Berth 3

90

U.S.C.G. SECURITY ZONE  
UNLAWFUL TO COME

88

WITHIN 300 YARDS OF PIER