

FIRENZE architettura

1.2021



la città



Periodico semestrale
Anno XXV n.1
€ 14,00
Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza della Stazione di Santa Maria Novella
Foto © Stéphane Giraudeau, 2020



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

via della Mattonaia, 8 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355

Periodico semestrale*

Anno XXV n. 1 - 2021

ISSN 1826-0772 (print) - ISSN 2035-4444 (online)

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore Responsabile - Giuseppe De Luca

Direttore - Paolo Zermani

Comitato scientifico - Jesús Aparicio, Fabrizio Arrigoni, Alberto Campo Baeza, Ulrich Brinkmann, Fabio Capanni, Massimo Carmassi, Francesco Cellini, Francesco Collotti, João Luís Carrilho da Graça, Hidenobu Jinnai, Hilde Lèon, Fabrizio Rossi Prodi, Uwe Schröder, Elisa Valero Ramos

Coordinamento - Maria Grazia Eccheli

Redazione - Gabriele Bartocci, Riccardo Butini, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai (caporedattore), Alberto Pireddu,

Michelangelo Pivetta, Francesca Privitera, Andrea Volpe

Collaboratori alla redazione - Simone Barbi, Edoardo Cresci, Caterina Lisini

Info-Grafica e Dtp - Elia Menicagli - DIDA Dipartimento di Architettura

Segretaria di redazione e amministrazione - Donatella Cingottini e-mail: firenzearchitettura@dida.unifi.it

Copyright: © The Author(s) 2021

This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License
(CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>)

published by

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

Firenze Architettura on-line: www.fupress.com/fa/

Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOUBLE BLIND-REVIEW

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione

The Publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization

chiuso in redazione novembre 2020 - stampa Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli S.p.A. Napoli

*consultabile su Internet <http://tiny.cc/didaFA>

FIRENZE architettura

1.2021

editoriale	La città <i>Paolo Zermani</i>	3
la città	Il lògos e la pòlis <i>Ivano Dionigi</i>	20
	Tra Firenze e Roma: modelli danteschi <i>Giulio Ferroni</i>	26
	Herzog & de Meuron – Fondazione Feltrinelli a Milano <i>Andrea Volpe</i>	32
	Tadao Ando – Collezione Pinault, Bourse de Commerce, Parigi <i>Francesca Privitera</i>	44
	Mario Botta – Chiesa di San Rocco a Sambuceto <i>Riccardo Butini</i>	46
	Barozzi Veiga – Filarmonica di Stettino <i>Giulio Basili</i>	68
	Paolo Zermani – Scuola per l'Europa a Parma <i>Vittorio Uccelli</i>	80
	Renato Rizzi – Teatro Elisabettiano di Danzica <i>Francesca Mugnai</i>	92
	Franco Stella – Nuovo Castello di Berlino <i>Roberto Bosi</i>	104
	Francesco Collotti – Ricostruzione del Dom Römer a Francoforte sul Meno <i>Francesco Collotti</i>	116
	Studio Zhu Pei – Museo delle Fornaci Imperiali a Jingdezhen <i>Fabrizio Arrigoni</i>	126
	Le Corbusier e Parigi <i>Gabriele Bartocci</i>	138
	Mies van der Rohe – Progetto per Mansion House Square a Londra <i>Alberto Pireddu</i>	148
	BBPR – Sede Hispano-Olivetti a Barcellona <i>Caterina Lisini</i>	158
	Carlo Cocchia – Stadio del Sole a Fuorigrotta <i>Fabio Fabbrizzi</i>	168
	Franco Albini e Franca Helg – Negozio Olivetti a Parigi <i>Giuseppe Cosentino</i>	178
	Mario Ridolfi – Intorno a Palazzo Spada a Terni <i>Edoardo Cresci</i>	188
letture	<i>Fabio Capanni, Simone Barbi, Brunella Guerra, Francesco Collotti, Cecilia Fumagalli, Lisa Carotti, Federico Gracola, Emiliano Romagnoli, Giada Cerri, Giambattista Zaccariotto, Eliana Martinelli</i>	198

La città The City

È Jorge Luis Borges a ricordare come anche Croce fu colpito da un testo riportato dallo storico latino Paolo Diacono, inciso nella memoria di una epigrafe lapidea, riferito al barbaro Droctulft, giunto a Ravenna per attaccarla e devastarla.

Si può pensare che l'episodio risalga all'assedio della città del quarto secolo.

Il barbaro – scrive Borges – arrivato in Italia dal nord della Germania attraverso un'oscura geografia di selve, guerre e paludi, forse non sapeva che guerreggiava contro il nome romano.

Droctulft conosceva soltanto villaggi nomadi e temporanei, regolati dalle vicende belliche e dagli eventi atmosferici, affidati al culto di dei variabili.

«Le guerre lo portano a Ravenna e qui vede qualcosa che non ha mai visto, o che non ha mai visto pienamente. Vede il giorno e i cipressi e il marmo. Vede un insieme che è molteplice senza disordine, vede una città, un organismo fatto di statue, di templi, di giardini, di case, di gradini, di vasi, di capitelli, di spazi regolari e aperti. Nessuna di queste opere, è vero, lo impressiona per la sua bellezza [...] Forse gli basta vedere un solo arco, con un'incomprensibile iscrizione in lettere romane. Bruscamente lo acceca e lo trasforma questa rivelazione: la Città».

Droctulft abbandona i suoi e combatte per Ravenna.

Il racconto *Storia del guerriero e della prigioniera* si avvale subito dopo di un esemplare contrappunto.

Borges riferisce come sua nonna, nata in Inghilterra e vissuta in Argentina, commentando il proprio destino di «esiliata in capo al mondo», raccontava di aver osservato un giorno una donna india attraversare lentamente la piazza di un paese.

Jorge Luis Borges recalls how Croce too was struck by a text recorded by the Latin historian Paolo Diacono, which had remained engraved in the memory of a stone epigraph and referred to the barbarian Droctulft, who had come to Ravenna to attack and devastate it.

It is safe to think that the episode took place during the fourth-century siege of the city.

The barbarian – writes Borges – who had reached Italy from the north of Germany through a dark geography of forests, wars and swamps, perhaps did not know that he was combating against the Roman name.

Droctulft only knew provisional, nomadic villages, regulated by war-related events and by the weather, entrusted to the cult of variable gods.

«Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella [...] Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad».

Droctulft abandons his people and fights for Ravenna.

Soon thereafter, the story *Historia del guerrero y la cautiva* makes use of an exemplary counterpoint.

Borges narrates to the reader how his grandmother, who was born in England but lived in Argentina, commenting on her own fate as

«Era vestita di due coperte rosse e andava a piedi nudi: i suoi capelli erano biondi [...] Disse che era dello Yorkshire, che i suoi genitori erano migrati a Buenos Aires, che li aveva perduti in una scorreria, che lei era stata presa dagli indios e che ora era la moglie di un capo».

Borges annota che la nonna rivide questa donna solo molto tempo dopo, mentre, presso un *rancho*, un uomo sgozzava una pecora: «Come in un sogno passò l'india a cavallo. Si gettò al suolo e bevve il sangue caldo».

Il rapporto con la tradizione può dunque comporsi anche in modo alternativo e capovolto.

«Mille e trecento anni e il mare – scrive Borges – stanno tra il destino della prigioniera e il destino di Droctulft. Entrambi oggi sono irraggiungibili. La figura del barbaro che abbraccia la causa di Ravenna, la figura della donna europea che sceglie il deserto, possono apparire contrarie. Eppure, ambedue furono trascinate da un impulso segreto, un impulso più profondo della ragione, e ambedue ubbidirono a quell'impulso, di cui non avrebbero saputo dar ragione. Forse le storie che ho narrate sono una sola storia. Il dritto e il rovescio di questa medaglia sono, per Dio, uguali».

Di fronte ai fenomeni di globalizzazione che hanno interessato anche l'Occidente, la conclusione del racconto borgesiano deve farci riflettere sul doppio significato che la tradizione, da sempre, può assumere, ma certo non distrarci nella identificazione di quale sia la genealogia della città a cui apparteniamo. Questa città è la città europea che, oltre le banalizzazioni prodotte dal Novecento, è una città non necessariamente chiusa, se pure il chiuso ne abbia caratterizzato gli itinerari di formazione e di sviluppo, una città relazionata al proprio interno e con il proprio intorno attraverso l'architettura.

La progressiva adesione del nostro corpo sociale ai modelli universali dettati dal grande capitale internazionale, unito a una stolidità cecità riguardo alle scelte collettive, determina ora una inevitabile irricognoscibilità degli atti di costruzione urbana.

Per rimanere nel contesto italiano l'esempio più prossimo ed emblematico di questa perdita dei riferimenti è certamente Milano. Questa nostra città straordinaria, di cui «Firenze Architettura» presenta oggi non a caso uno dei pochi interventi recenti di

«desterrada a ese fin del mundo», would tell how one day she saw an Indian woman slowly traversing the square of a village.

«Vestía dos mantas coloradas e iba descalza; sus crenchas eran rubias [...] Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo».

Borges writes how his grandmother saw this woman again only many years later while, near a rancho, a man was slaughtering a sheep: «Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente».

The relationship to tradition can therefore also be composed in an alternative and inverted manner.

«Mil trecientos años y el mar – writes Borges – median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravenna, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu mas hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales».

In view of the phenomena of globalisation, which have also affected the West, the conclusion of Borges' story should make us reflect on that double meaning that tradition has always had, but it should also certainly not distract us from in our identification of the genealogy of the city to which we belong.

This city is the European city which, beyond the trivialisations produced by the 20th century, is a city that is not necessarily closed, although an element of closedness has characterised its formation and development paths: a city that relates to its own interior and to its surroundings through architecture.

The progressive adhesion of the social corpus to universal models dictated by big international capital, together with a stolid blindness regarding collective choices, results today in an inevitable anonymity of the acts of urban construction.

In order to remain within the Italian context, the closest and most emblematic example of the loss of references is certainly the city of Milan. This extraordinary city, of which «Firenze Architettura» in fact pre-

qualche significato, una città debitrice a una specifica cultura urbana nata dall'organizzazione strutturale del paesaggio produttivo riassunta dal magnifico disegno leonardesco del *Codice Atlantico*, è ridotta, nel tempo presente, a rincorrere i modelli obsoleti del modernismo e del postmodernismo capitalista, tale da offrire come proprio biglietto da visita un tristissimo profilo da capitale del Terzo Mondo arricchito.

Ciò è anche aggravato dalla finta ricerca di un improbabile risarcimento affidato a luoghi comuni e a travestimenti legati alla ormai impronunciabile parola «sostenibilità», da nulla sorretta perchè a nulla appoggiata, se non nuovamente alle necessità impellenti del mercato e della cosiddetta 'crescita'.

L'equivoco si manifesta oggi paventando una modernità inconsistente, prospettando false soluzioni a sfondo ecologico a colossali speculazioni immobiliari, nel miglior caso a paradossali ignoranze. È accettabile che la città italiana elevabile a capitale, oltretutto dell'economia, della cultura nazionale, decada nel baratro di una iriconoscibilità tanto falsa quanto ingenua, a seconda della prospettiva con cui la si osserva?

Così la città sembra, appunto, cieca a sé stessa e risulta invisibile agli occhi non di un barbaro, ma dei suoi stessi abitanti, mentre dovrebbe essere visibile, comprensibile e maestra anche per un barbaro che non sa leggere.

Forse questo processo è dovuto al nostro imbarbarimento.

La città dell'architettura, che attraverso parti si costituisce come fenomeno morfologico apprezzabile, determinando sequenze concretate e rese palesi da strade e piazze, appare oggi ancora quale conseguimento possibile e riconoscibile all'identità europea, in opposizione alla liquidità informale mascherata che si vorrebbe riscattata da qualche drappello di grattacieli fuori luogo e fuori tempo.

Nella città occidentale, nella città europea, di cui l'Italia è sempre stata paradigma, l'architettura deve tornare a esercitare il ruolo privilegiato e responsabile di garante rispetto a una nuova riconoscibilità consapevole mostrando, con la propria qualità autonoma, di saper rispondere alla necessità di continua riforma del nostro progettare.

Paolo Zermani

sents today one of the few recent interventions of any significance, a city indebted to a specific urban culture that originated from the structural organisation of the productive landscape summarised in Leonardo's magnificent drawing of the *Atlantic Codex*, is reduced today to chasing the obsolete models of modernism and of capitalist post-modernism, thus ultimately offering as its visiting card the sad outline of an enriched Third World capital.

This is made worse also by the fake search for an improbable compensation entrusted to clichés and travesties linked to the by now unpronounceable word «sustainability», which is supported by nothing because it is based on nothing, other than pressing market requirements and so-called 'growth'.

This misunderstanding presents itself today in the fear of an inconsistent modernity, in the prospect of false solutions with an ecological background in massive real estate speculation, and in a best-case scenario with paradoxical ignorance.

Is it acceptable for an Italian city which could be considered as the capital not only of the economy, but also of the national culture, to fall into the abyss of an unrecognisability that is as false as it is naive, depending on the point of view from which it is observed?

The city thus seems, in fact, to be blind to itself, as well as invisible to the eyes not only of a barbarian, but of its own inhabitants, while it should be visible, understandable and a source of knowledge and learning even for an illiterate barbarian.

This is perhaps the result of our own process of barbarisation.

The city of architecture, which through its parts constitutes itself as a recognisable morphological phenomenon, determining sequences that are crystallised or made evident through streets and squares, still appears today as a pursuable and recognisable achievement of European identity, in opposition to a concealed informal fluidness which expects to be redeemed by a few misplaced and obsolete skyscrapers.

In the Western, European city, of which Italy has always represented a paradigm, architecture must once again play that privileged and responsible role as a guarantor of a new conscious recognisability, showing that it is able, with its own autonomous quality, to respond to the continuous need for reform of our design practice.

Translation by Luis Gatt



*Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza Santa Maria Novella
Foto © Stéphane Giraudeau*



Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza Santa Croce
Foto © Stéphane Giraudeau



*Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza San Lorenzo
Foto © Stéphane Giraudeau*



*Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza Santissima Annunziata
Foto © Stéphane Giraudeau*



*Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza San Giovanni
Foto © Stéphane Giraudeau*



Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza della Signoria
Foto © Stéphane Giraudeau



*Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Ponte Vecchio
Foto © Stéphane Giraudeau*



*Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza Pitti
Foto © Stéphane Giraudeau*



*Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza Santo Spirito
Foto © Stéphane Giraudeau*



*Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza del Carmine
Foto © Stéphane Giraudeau*



*Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza Strozzi
Foto © Stéphane Giraudeau*



Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza San Marco
Foto © Stéphane Giraudeau



*Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
Piazza della Repubblica
Foto © Stéphane Giraudeau*



*Firenze zenitale
Planimetrie di una quarantena
San Miniato al Monte
Foto © Stéphane Giraudeau*

The crisis of the word runs parallel to that of politics, and we should not invoke the mirage of a Babel, of 'a single lip', but rather the miracle of a secular Pentecost that allows us to understand each other while remaining faithful to our own language. Not the *aut aut* of the closed Greek *pòlis*, but the *et et* of the open Roman *civitas*. Suitable words for adequately designating the present, for placing, like a wise architect, the foundations on which it will be possible to build once again.

Il lògos e la pòlis *Lògos and pòlis*

Ivano Dionigi

La parola e la politica/Dal lògos e diálogos

«Ho riflettuto spesso, e a fondo, sopra questo problema: è maggiore il bene o il male che hanno arrecato a uomini e società la ricchezza di parola (*copia dicendi*) e l'altissimo impegno profuso nell'eloquenza (*summum eloquentiae studium*)?».

I termini della questione – con la quale un Cicerone poco più che ventenne apre la prima delle sue opere retoriche, *Sull'invenzione retorica* (1, 1) – trovavano il loro fondamento e momento costitutivo in Aristotele, il quale nella *Politica* (1250 a) aveva individuato nella parola e nella città, il *lògos* e la *pòlis*, le due marche distintive dell'uomo: animale 'logico', dotato di *lògos*, mentre gli altri animali ne sono privi (*ta zôa aloga*), e animale 'politico' perché «chi vive isolato è o bestia o dio» (*e therion e theós*).

Questa la risposta di Cicerone: «In effetti, quando vedo la crisi della nostra repubblica, quando con la mente faccio la rassegna delle disgrazie che in passato hanno colpito le nazioni più importanti, constato che non piccola è la parte di rovina procurata dagli uomini più bravi a usare le parole (*disertissimi homines*)».

Il ragionamento ciceroniano continua e si completa in questo modo: «Ma se decido di richiamare, attraverso le testimonianze letterarie, eventi che per la loro antichità sono ormai lontani dal nostro ricordo, mi accorgo che la fondazione di tante città, la fine di innumerevoli guerre (*plurima bella restincta*), la nascita di solidissime alleanze, i sacri vincoli di amicizia, si debbono all'uso non solo della ragione, ma anche e soprattutto del buon uso della parola (*eloquentia*)».

Ecco il doppio taglio della parola: quando essa è proprietà dei *disertissimi homines*, 'i più bravi a parlare', allora è la rovina

Words and politics/From lògos and diálogos

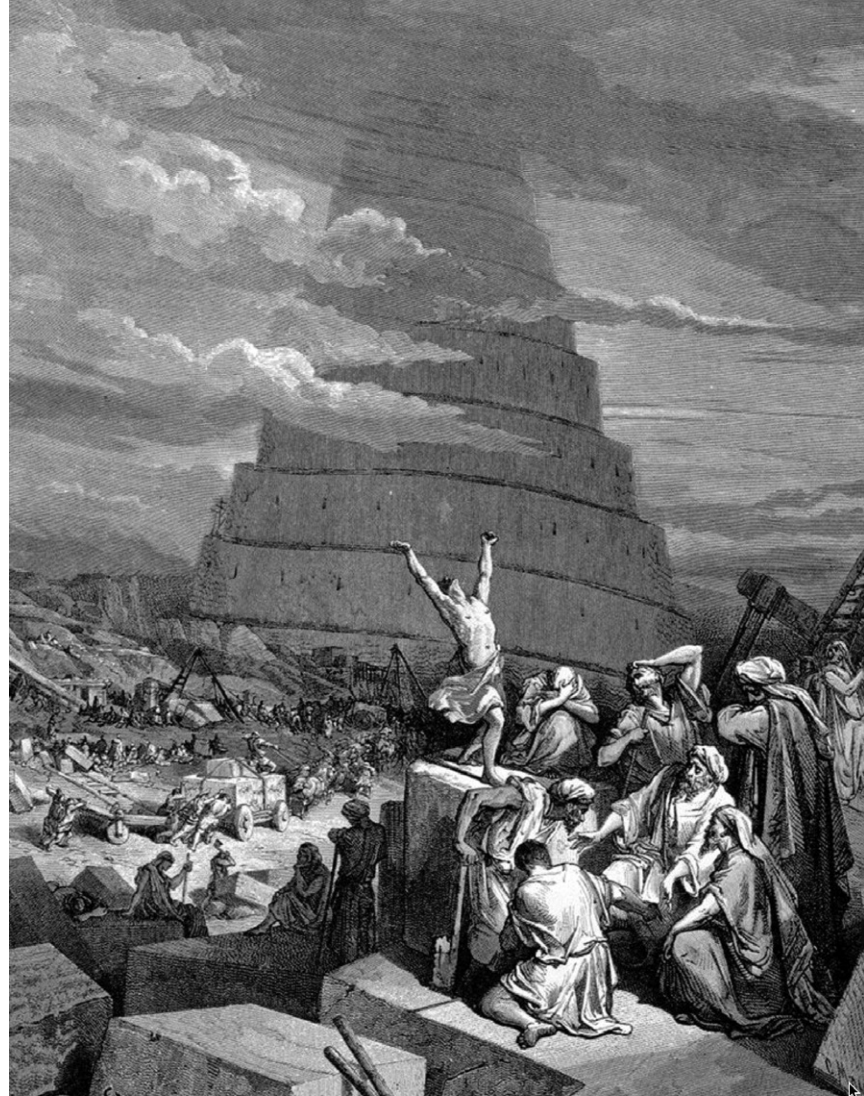
«I Have often and deeply resolved this question in my mind, whether fluency of language has been beneficial or injurious to men and to cities, with reference to the cultivation of the highest order of eloquence (*summum eloquentiae studium*)?».

The terms of the question – with which Cicero, only over twenty years old at the time, opens the first of his rhetorical works, *De Inventione* (1, 1) – found their support and point of departure in Aristotle, who in his *Politics* (1250 a) had identified in words and the city, *lògos* and *pòlis*, the two distinctive signs of man: the 'logical' animal, who had the use of the *lògos*, whereas all other animals lacked it (*ta zôa aloga*), as well as the 'political' animal, since «he who lives isolated is either a beast or a god» (*e therion e theós*).

Cicero's answer is the following: «In fact, when I see the crisis of our republic, when I review in my mind the misfortunes that have befallen in the past the most important nations, I note that not small is the part of ruin caused by those men who are best at using words (*disertissimi homines*)».

Cicero's reasoning continues and reaches the following conclusion: «Yet if I decide to recall, through literary sources, events that are so old they are now distant from our memory, I realise that the foundation of many cities, the end of countless wars (*plurima bella restincta*), the origin of solid alliances and sacred friendship ties are due to the use not only of reason, but also and especially to the good use of words (*eloquentia*)».

It is in this sense that the word is a double-edged weapon: when it is used by the *disertissimi homines*, by 'those who are the best at speaking', it brings about the ruin of the State; when, instead, it is



dello Stato; quando, invece, essa è proprietà degli *eloquentes*, 'i saggi nel parlare', coloro che schierano la saggezza (*sapientia*) a fianco della bellezza del discorso (*eloquentia*), allora è la salvezza dello Stato. Nel primo caso la parola è 'simbolica' (da *syn-bállein*, unire), e quindi affratella, conforta e salva; nel secondo, è 'diabolica' (da *dia-bállein*, dividere), e quindi allontana, affanna e uccide. Tutta la differenza – non solo linguistica ma anche etica e politica – sta in quel preverbio 'e' di *eloquens*, che perfeziona e nobilita l'azione del parlare: 'parlare bene', 'parlare in modo etico'. E Cicerone confesserà amaramente di aver conosciuto «molti abili parlatori, ma nessun vero oratore» (*Dell'oratore* 1, 94 *disertos [...] nonnullos, eloquentem [...] neminem*).

A suo giudizio è nel segno della duplicità della parola che saranno scandite la storia e la parabola della repubblica romana: dallo splendore dell'alba, quando si affermavano gli *eloquentes*, vale a dire i *boni oratores*, al buio della notte, quando prevarranno i *disertissimi homines*, i più bravi parlatori, gli abili comunicatori: in una parola, i demagoghi. Nella sua epoca, l'età cesariana, l'eloquenza non poteva crescere perché – questa la sua accusa – «il foro del popolo romano è spogliato e privato della voce colta» (*Bruto* 6 *forum populi Romani [...] voce erudita spoliatum atque orbatum*). La parola può essere sperimentata solo sotto la repubblica, non sotto la tirannia di Cesare, e solo sotto la repubblica si possono realizzare l'ordine e la pace.

Il *lógos* nella *pòlis* non conosce una vita pacifica, ma sconta ora il degrado ora la sconfitta.

Già Tuciddide, alla vigilia della guerra del Peloponneso, individuava nell'uso ingannevole della parola il sovvertimento

used by the *eloquentes*, by 'those who are wise when speaking', who place wisdom (*sapientia*) side by side with the beauty of the discourse (*eloquentia*), then the result is the salvation of the State. In the first case the word is 'symbolic' (from *syn-bállein*, uniting), and therefore brings together as brothers, comforts and brings salvation; in the second case it is 'diabolic' (from *dia-bállein*, dividing), and therefore distances, troubles and kills. The difference – not only linguistic but also ethical and political – lies in the preverb 'e' in *eloquens*, which perfects and ennobles the action of speaking: 'speaking well', 'speaking in an ethical manner'. And Cicero will bitterly confess to have known «many able speakers, but no true orators» (*De Oratore* 1, 94 *disertos [...] nonnullos, eloquentem [...] neminem*).

In his opinion, it is under the sign of this duplicity of the word that the history and the parable of the Roman Republic will be marked: from the splendor of dawn, when the *eloquentes*, that is to say the *boni oratores*, asserted themselves, to the darkness of night, when the *disertissimi homines*, the best speakers, the skilled communicators, prevailed: in other words, the demagogues. In his era, the Caesarian age, eloquence could not develop because – this is his accusation – «the forum of the Roman people has been stripped and deprived of the cultured voice» (*Brutus* 6 *forum populi Romani [...] voce erudita spoliatum atque orbatum*). The word can be experimented only under the Republic, not under Caesar's tyranny, and only under the Republic can order and peace be attained.

The *lógos* in the *pòlis* does not exist peacefully today, but in decay and defeat.

Thucydides, on the eve of the Peloponnesian War, had already identified in the deceptive use of words the subverting of civil life:

della vita civile: «Pretesero persino di cambiare la consueta accezione delle parole in rapporto ai fatti, sulla base di ciò che ritenevano giustificato. La temerarietà sconsiderata fu ritenuta coraggiosa solidarietà di partito; la prudente cautela, speciosa vigliaccheria; l'equilibrio, ammantata codardia; l'assennatezza in tutto, inerzia verso tutto; l'impetuosa impulsività fu accreditata a un temperamento virile; il riflettere con calma, in nome della sicurezza, a suadente, pretestuosa riluttanza» (*La guerra del Peloponneso* 3, 82, 4). Era la stagione dei Sofisti, i nuovi maestri di retorica, i quali ai principi della scienza (*epistémē*) e della verità (*alétheia*) sostituirono i criteri dell'opinione (*dóxa*) e del verosimile (*eikós*), nell'intento di fare apparire più validi i ragionamenti meno validi, migliore il discorso peggiore.

Un agone, quello delle parole. Proprio Gorgia (V-IV sec. a.C.), il principe dei Sofisti, il maestro della parola 'democratica' e dei suoi incantamenti verbali, dirà che tutta la vita altro non è che *hàmilla lògon*, 'battaglia di *logo*', cioè di parole e ragioni contrapposte.

Ma se i *logo*i sono sempre duplici (*dissói*: giusto/ingiusto, buono/cattivo, bello/brutto, vero/falso) e dialetticamente in 'battaglia', e se questa battaglia è il senso stesso della città democratica, c'è ancora posto per la 'verità'? Era, a ben vedere, l'eterno dilemma di Socrate, che morì di *lògos* prima ancora che di cicuta. Proprio Socrate si adoperò per contrapporre all'*ídios lògos*, 'il discorso individuale', caro ai Sofisti 'il discorso comune', il *koinòs lògos*, che si riconosce nella città e nelle sue leggi (*nómoi*); e lo fece non con la narrazione né con il discorso scritto, bensì con l'interrogazione e il discorso a viva voce: il 'dialogo', incrociando (*dia*, attraverso) la parola (*lògos*) dell'altro. Il 'dialogo', vale a dire la comprensione delle ragioni reciproche, rimane, dopo venticinque secoli la strada cui affidare il nostro destino. A noi oggi, testimoni della globalizzazione e della simultaneità, si chiede di ripetere il miracolo 'traduttivo' della Pentecoste (*Atti degli Apostoli* 2, 1-11), secondo il quale gli Apostoli all'improvviso parlano prodigiosamente tutte le lingue dei pii uditori convenuti da ogni parte, i quali, esterrefatti, esclamano: «Li sentiamo ciascuno parlare la nostra lingua nativa. Siamo Parti, Medi, Elamiti, abitanti della Mesopotamia, della Giudea e della Cappadocia, del Ponto e dell'Asia, della Frigia e della Panfilia, dell'Egitto e delle parti della Libia vicino a Cirene, stranieri di Roma, Ebrei e proseliti, Cretesi e Arabi». Noi oggi abbiamo bisogno di una sorta di Pentecoste 'laica', che ci consenta di capirci restando ciascuno fedele alla propria lingua, analogamente a quanto avvenuto nel giorno natale della Chiesa.

L'alternativa alla Pentecoste è Babele (*Genesi* 11, 1-9): il miraggio e l'ossessione di avere una sola lingua dominatrice e imperialistica, 'un solo labbro', da parte degli appartenenti a un popolo che Dio punisce confondendo e disperdendo perché non si capiscano più. Sarà proprio la Pentecoste, l'anti-Babele, a far sì che le varie genti tornino a capirsi.

Cittadini e barbari / Roma e Atene

La classicità ci ha consegnato due modelli antitetici di città e di convivenza: da un lato la *civitas* romana aperta, che finirà per identificare l'Urbe con l'Orbe; dall'altro la *pòlis* greca chiusa, destinata al rapido tramonto.

Tutta la storia di Roma può essere letta come un inarrestabile processo di inclusione: dalla fondazione di Romolo – il quale, narra Livio (1, 8 sgg.), creò un *asylum*, luogo sacro e inviolabile, nel quale potesse trovare rifugio chiunque provenisse dalle popolazioni vicine, senza distinzione alcuna fra liberi o schiavi (*sine discrimine liber an servus esset*) – alla *Constitutio Antoniana* del 212 d.C., l'editto col quale l'imperatore Caracalla

«The received value of names imposed for signification of things was changed into arbitrary. For inconsiderate boldness was counted true-hearted manliness; provident deliberation, a handsome fear; modesty, the cloak of cowardice; to be wise in everything, to be lazy in everything; a furious suddenness was reputed a point of valour. To re-advise for the better security was held for a fair pretext of tergiversation» (*History of the Peloponnesian War* 3, 82, 3-4). It was the age of the Sophists, the new masters of rhetoric who substituted criteria such as opinion (*dóxa*) and verisimilitude (*eikós*) to those of science (*epistémē*) and truth (*alétheia*), in the attempt of making less valid reasonings appear as more valid, and worse discourses appear as better ones.

An agon, or conflict, of words. It is precisely Gorgias (V-IV century B.C.), the prince of Sophists, master of the 'democratic' word and of its verbal enchantments, who would say that life is nothing other than a *hàmilla lògon*, a 'battle of *logo*', that is of opposing words and reasons.

Yet if *logo*i are always double (*dissói*: fair/unfair, good/evil, beautiful/ugly, true/false) and dialectically in 'battle', and if this battle is the meaning of the democratic city itself, is there still place for 'truth'? This was clearly Socrates' eternal dilemma, who chose death by *lògos* even before he chose death by hemlock. Socrates strove to oppose to the *ídios lògos*, 'the individual discourse', so dear to the Sophists, the 'common discourse', or *koinòs lògos*, which is recognised in cities and their laws (*nómoi*); and he did this not through narrative or written discourse, but rather through interrogation and *viva voce* discourse: through 'dialogue', intersecting (*dia*, through) the word (*lògos*) of the other.

'Dialogue', in other words the understanding of reciprocal reasons, remains, after twenty-five centuries, the path to which we entrust our destiny. Today it is asked of us, who have witnessed globalisation and simultaneity, to repeat the 'translative' miracle of the Pentecost (*Acts of the Apostles* 2, 1-11), according to which the Apostles suddenly and prodigiously spoke all the languages of all the listeners who had gathered from all direction and who, in amazement, exclaimed: «And how is it that we hear, each in our own language in which we were born? Parthians and Medes and Elamites, those dwelling in Mesopotamia, Judea and Cappadocia, Pontus and Asia, Phrygia and Pamphylia, Egypt and the parts of Libya adjoining Cyrene, visitors from Rome, both Jews and proselytes, Cretans and Arabs». What we need today is a sort of 'secular' Pentecost, which will allow us to understand each other while remaining faithful to our own language, just as it happened on the day on which the Church was born.

The alternative to the Pentecost is Babel (*Genesis* 11, 1-9): the mirage and obsession of having a single dominating and imperialistic language, 'a single lip', by the members of a people that God will punish by confusing and dispersing them so that they no longer understand each other. It is the Pentecost, the anti-Babel, which will make the various people understand each other again.

Citizens and barbarians / Rome and Athens

The classical era gave us two antithetical models for the city and for coexistence: on the one hand, the open Roman *civitas*, which will eventually identify *Urbis* with *Orbis*, and on the other, the closed Greek *pòlis*, destined to a rapid decline.

The entire history of Rome can be read as an unceasing process of inclusion: from its foundation by Romulus – who, as Livy tells us (1, 8 ff.), created an *asylum*, a sacred and inviolable place, in which anyone coming from neighbouring populations could find refuge, without distinction of any kind between free folk or slaves (*sine discrimine liber an servus esset*) – to the *Constitutio Antoniana* of 212 AD, the edict with which the emperor Caracalla extended Roman citizenship

estese la cittadinanza romana a tutti gli abitanti dell'Impero. A questa *virtus* politica i Romani affiancarono anche la *virtus* culturale, per cui, come ricorda Orazio, Roma ha conquistato la Grecia con le armi, ma si è fatta conquistare dalle sue arti (*Epistole* 2, 1, 156 *Graecia capta ferum victorem cepit*), e anche la *virtus* religiosa, in nome della quale, dopo aver espugnato le città nemiche, i condottieri romani «venerano gli dei vinti, ricercano gli dei stranieri in ogni luogo, e li rendono propri» (Minucio Felice, *Ottavio* 6, 2 sgg. *deo quaerunt et suos faciunt*), «innalzano altari persino agli dei ignoti e ai Mani» (*ignotis numinibus et manibus*). «Così mentre adottano i riti sacri di tutti i popoli, hanno ben meritato di ottenere anche i loro regni» (*Sic, dum universarum gentium sacra suscipiunt, etiam regna meruerunt*). Di qui il Pantheon multiethnico e meticcio di Roma. Roma ci ha educati alla cultura dell'*et et*, la Grecia nel nome dell'*aut aut*. Per questo motivo non è mancato chi, come Rémi Brague, ha individuato la matrice originaria e il modello culturale dell'Europa non in Atene né in Gerusalemme, non nella tradizione ellenica né in quella ebraica e cristiana, ma in Roma, nella 'romanità', intesa come attitudine a ricevere, trasmettere e assimilare tutto ciò che le era straniero: si chiamassero Greci o Barbari. È questo che le ha permesso di essere universale; e sulla scia di Roma starebbe l'Europa, intesa non come «uno spazio definito», ma come «una cultura: cultura straniera»¹.

I Romani avevano capito che la potenza duratura della Repubblica prima e dell'Impero poi si fondava sulla concessione della cittadinanza a tutti coloro che provenivano da ogni parte del mondo, mentre i Greci, pur così potenti militarmente, decadde- ro ben presto proprio per non aver accolto e integrato gli stranieri, coloro che provenivano da fuori dell'Ellade, etichettandoli spregiativamente come 'Barbari', coloro che parlavano male, balbettavano (*bar bar*, da cui anche il latino *balbus*, 'balbuziente'). Ben diversa la concezione dei Romani, i quali non avevano neppure la parola per indicare spregiativamente lo straniero, e ricorreranno al calco linguistico greco *barbarus*. L'antitesi tra civiltà romana e civiltà greca sarà certificata dal famoso discorso dell'imperatore Claudio del 48 a.C. (si veda Tacito, *Annali* 11, 24, 1-7), nel quale con ostentato e comprensibile orgoglio egli ricorda come causa di successo la saggezza esemplare del padre Romolo, il quale nello stesso giorno «trasformava i nemici (*hostes*) in cittadini (*cives*)», mentre la causa della rovina «per Spartani e Ateniesi, pur così potenti nelle armi, è stata il respingere i vinti come nemici».

Questa concezione etnocentrica appare sorprendente per un faro della cultura e della civiltà, quale la Grecia; eppure era condivisa sia da Aristotele, «il maestro di color che sanno» (Dante, *Inferno* 4, 131), il quale nella *Politica* teorizza la naturale inferiorità dei 'barbari', la loro naturale inclinazione alla schiavitù, la loro ignoranza della libertà e della ragione, sia dal 'democratico' Euripide, il quale nell'*Ifigenia in Aulide* (vv. 1.400 sgg.) non esita ad affermare: «Che gli Elleni dominino sui Barbari è naturale, ma non i Barbari / sugli Elleni; quelli infatti sono schiavi; questi, liberi». Si aggiunga che gli Ateniesi acuiavano l'etnocentrismo alimentandolo col mito dell'autoctonia (*autós* e *chthón*, 'proprio della terra'), vale a dire con la credenza di essere stati generati dal suolo ateniese.

La storia ha costantemente aggiornato il tema della Barbarie, tornato drammaticamente attuale. Là dove non arrivano virtù e convinzione, giustizia e *humanitas*, è auspicabile che a soccorrerci siano il calcolo e la lungimiranza della politica, il realismo e la convenienza, vale a dire la consapevolezza che loro, i 'Barbari', possono essere la soluzione dei nostri problemi, la via della nostra sopravvivenza, la direzione del nostro destino:

to all inhabitants of the Empire. The Romans added to this political *virtus*, also a cultural *virtus*, so that, as Horace recalls, although Rome conquered Greece with arms, it was in turn conquered by Greece's arts (*Epistles* 2, 1, 156 *Graecia capta ferum victorem cepit*), as well as religious *virtus*, in the name of which, after having expugned enemy cities, the Roman leaders «venerated the gods of the vanquished, they sought foreign gods in every place they went and made them theirs» (Minucius Felix, *Octavius* 6, 2 ff. *deo quaerunt et suos faciunt*), «raising altars even to unknown gods and to the Manes, or the souls of dead ancestors» (*ignotis numinibus et manibus*). «Thus while adopting the sacred rites of all peoples, they were worthy of obtaining also their kingdoms» (*Sic, dum universarum gentium sacra suscipiunt, etiam regna meruerunt*). This is where the multi-ethnic and mixed-raced Roman Pantheon derives from.

Rome educated us in the culture of *et et*, Greece in the name of *aut aut*. It is for this reason that there have been many who, like Rémi Brague, identified the original matrix and cultural model of Europe not in Athens or Jerusalem, not in the Hellenic or in the Jewish and Christian traditions, but in Rome, in 'Romanity', understood as the ability to receive, transmit and assimilate all that was foreign to it: whether Greek or Barbarian. This is what allowed it to become universal; and it is in the wake of Rome that Europe would stand, understood not as a «defined space», but rather as «a culture: a foreign culture»¹.

The Romans had understood that the lasting power of the Republic, first, and later of the Empire, was founded on conceding citizenship to all, regardless of their origin, while the Greeks, instead, although powerful in military terms, soon declined, precisely because they did not welcome and include foreigners who came from outside Hellas and whom they designated in derogatory terms as 'Barbarians', in other words 'those who spoke badly', who stuttered (*bar bar*, from which derives also the Latin *balbus*, or 'stutterer'). The Roman conception was quite different, and they did not even have a word to indicate foreigners in a derogatory way, resorting to a version of the Greek term, *barbarus*. The antithetical positions between the Roman and Greek civilisations was attested by the famous speech by Emperor Claudius in 48 B.C. (see Tacitus, *Annals* 11, 24, 1-7), in which with understandable pride he recalls as a cause of success the exemplary wisdom of the ancestor Romulus who in the same day «would transform enemies (*hostes*) into citizens (*cives*)», while the cause of the defeat «for Spartans and Athenians, although powerful in military terms, was that of having rejected the vanquished as enemies».

This ethnocentric conceptions seems surprising for a beacon of civilisation such as Greece; and yet it was shared both by Aristotle, «the Master [...] of those who know» (Dante, *Inferno* 4, 131), who in his *Politics* theorises about the natural inferiority of 'barbarians', their natural inclination to slavery, their ignorance of freedom and reason, and by Euripides, who in his *Iphigenia in Aulis* (vv. 1.400 ff.) affirms: «It is natural for the Hellenes to rule over the Barbarians, but not for the Barbarians / to rule over the Hellenes; the former, in fact, are slaves; the latter, free». To this must be added the fact that Athenians intensified this ethnocentrism by fueling it with the myth of autochthony (*autós* and *chthón*, 'belonging to the earth'), in other words with the belief of having been generated by the Athenian soil. History has constantly updated the theme of Barbarism, which today has become a dramatically topical subject. Wherever there is an absence of virtue and conviction, justice and *humanitas*, it is desirable that the assessment and foresight of politics, of realism and convenience should come to our aid, revealing the awareness that they, the 'Barbarians', can be the solution to our problems, the path to our survival, the direction of our destiny: as grasped by Constantine Cavafy in his poem *Waiting for the Barbarians* (which was translated into Italian by Montale, among others): «Because

come aveva ben intuito Costantino Kavafis con la sua poesia *Aspettando i barbari* (tradotta anche dal nostro Montale): «S'è fatta notte, e i barbari non sono più venuti. / Taluni sono giunti dai confini, / han detto che di barbari non ce ne sono più. / E adesso, senza barbari, cosa sarà di noi? / Era una soluzione, quella gente»².

A questo proposito, esemplare e illuminante rimane il contro-canto della troiana Andromaca, la quale di fronte all'uccisione del piccolo Astianatte, accusa, lei 'barbara', i Greci di essere i veri 'Barbari': «Voi, Greci, dico a voi: perché uccidere un bimbo senza colpe? / Greci, vostra è l'idea di ogni barbarie!» (Euripide, *Le Troiane*, vv. 764 sg.). A quel passo ho ripensato l'8 gennaio, giorno dell'assalto alla Casa Bianca. In quell'occasione è girata sul web una vignetta formidabile che non avremmo mai immaginato: «After today's events, Mexico has decided that they will pay for the wall. And Canada wants one too».

Varrà la pena ricordare, con Proust, che «la vera terra dei barbari non è quella che non ha mai conosciuto l'arte, ma quella che, disseminata di capolavori, non sa né apprezzarli né conservarli».

Civis o faber?

Ai nostri giorni la tecnica celebra quotidianamente i suoi trionfi, all'insegna delle speranze luminose e delle utopie illimitate del suo profeta, Prometeo, il quale si afferma nella vita individuale e in quella associata, pubblica e privata, e ci trasmette un duplice messaggio: l'impotenza della politica e la vetustà dell'uomo³. Allora Prometeo e la tecnica non guidavano l'uomo e la politica, ma ne erano guidati, e soprattutto non erano sufficienti a salvaguardare lo sviluppo delle città e la vita degli uomini. Il *faber* dipendeva dal *civis*. Ce lo spiega il *Protagora* di Platone (322 a-d passim)

Gli uomini, in origine, vivevano da nomadi e le comunità non esistevano. E morivano sotto gli assalti delle bestie feroci, perché erano sempre e comunque più deboli di loro: e se la capacità artigianale (*demiourghighe téchne*) era un valido aiuto per nutrirsi, non lo era affatto per la guerra contro le bestie feroci, perché non avevano ancora l'arte della politica (*politiké téchne*), di cui l'arte della guerra è una componente. E gli uomini cercavano di radunarsi e di salvarsi fondando città; ma non appena si radunavano, iniziavano a maltrattarsi l'un l'altro, privi com'erano di arte politica. E così tornavano a disperdersi, e a morire. Allora Zeus iniziò a temere che la nostra specie dovesse estinguersi da cima a fondo, e inviò Hermes perché portasse fra gli uomini senso del rispetto (*aidós*) e senso della giustizia (*dike*), in modo da dare origine agli ordinamenti civili e tutti quei legami che creano fratellanza. Ma Hermes interrogò Zeus: «In che modo devo distribuire agli uomini senso del rispetto e senso della giustizia? Come le altre abilità tecniche? O devo distribuirli a tutti?». «A tutti», disse Zeus, «e che tutti ne abbiano una parte: perché altrimenti non potranno esistere comunità, se solo poche persone ne godranno il privilegio, com'è per le altre specialità professionali» (trad. di F. Condello).

La lezione dei classici è chiara: la tecnica non salva, invoca la necessità della politica. Noi ci siamo oltremodo allontanati da quella lezione: la politica è ridotta a scala locale e si confronta con la tecnica che è globale; abbiamo bisogno di un governo mondiale e di uno *ius mundi* e balbettiamo ancora su *ius soli* e *ius culturae*. Nani sulle spalle dei nani.

Accanto all'azione di Prometeo, concentrato sul *novum* del presente, impegnato nell'*ars respondendi*, esperto di linguaggi monoculturali e specialistici, abbiamo bisogno del pensiero di Socrate, orientato al *notum* della storia, maestro dell'*ars inter-*

night has fallen and the barbarians haven't come. / And some of our men just in from the border say / there are no barbarians any longer. / Now what's going to happen to us without barbarians? / Those people were a kind of solution»².

Exemplary and enlightening is in this respect the counter-melody of the Trojan woman Andromache, who faced with the killing of the small child Astyanax, although being a 'barbarian' herself, nonetheless accuses the Greeks of being the true 'Barbarians': «You, Greeks, I say to you: why kill a child without fault? / Greeks, yours is the idea of all barbarism!» (Euripides, *The Trojan Women*, vv. 764 ff.). This passage came to mind on January 8, the day of the assault on the White House. On that occasion a surprising and formidable cartoon circulated on the web which said: «After today's events, Mexico has decided that they will pay for the wall. And Canada wants one too».

It is worth recalling, together with Proust, that «the true land of the Barbarians is not that which has never known art, but rather that which, full of masterpieces, known not how to appreciate and safeguard them».

Civis or faber?

In our day and age, technology celebrates its daily triumphs under the banner of the bright hopes and unlimited utopias of its prophet, Prometheus, which is affirmed in individual and associated life, both public and private, and sends us a twofold message: the impotence of politics and the old age of man³.

In ancient times Prometheus and technology did not guide man and politics, but were guided by them, and most of all they were not enough for safeguarding the development of cities and of the lives of men. *Faber* depended on *civis*. As explained by Plato in his *Protagoras* (322 a-d passim):

Man originally lived a nomadic life and communities did not exist. And they died under the attack of wild beasts, because they were weaker than them: and although technical abilities (*demiourghighe téchne*) offered a valid help in finding sustenance, it was no help in their war against the wild beasts, because they did not yet know the art of politics (*politiké téchne*), to which the art of war belongs. And men tried to gather and find protection by founding cities; yet as soon as they gathered together they began to treat each other badly, since they lacked the art of politics. And thus they once again scattered and died. Then Zeus became worried that our species should be completely extinguished and sent Hermes to give men the sense of respect (*aidós*) and justice (*dike*), so as to bring about civil regulations and all the bonds that generate a sense of brotherhood. Then Hermes asked Zeus in what manner then was he to give men right and respect: «Am I to deal them out as the arts have been dealt? That dealing was done in such wise that one man possessing medical art is able to treat many ordinary men, and so with the other craftsmen. Am I to place among men right and respect in this way also, or deal them out to all?». «To all», replied Zeus; «let all have their share: for cities cannot be formed if only a few have a share of these as of other arts». (English translation by W.R.M. Lamb).

The lesson bequeathed to us by the classics is clear: technology in itself does not bring salvation, it invokes the need of politics. We have greatly distanced ourselves from that lesson: politics is reduced to the local scale and is confronted with a technology which is global; we have the need of a world government and of a *ius mundi* and instead we are still stuttering about *ius soli* and *ius culturae*. Dwarfs on the shoulders of dwarfs.

Alongside the action of Prometheus, focused on the *novum* of the present, engaged in the *ars respondendi*, expert in monocultural and specialised languages, we need the thought of Socrates, orient-

rogandi, competente nella pluralità dei linguaggi. Noi abbiamo bisogno di uno come Socrate: *atopos*, 'fuori posto', 'fuori schema', 'non classificabile', come lo definiva Platone; *kosmios*, 'universale', come lo definiva Plutarco: «Io non sono né Ateniese né Greco, ma del mondo» (*De exilio* 600f-601a)⁴.

Parallela a quella della politica, corre anche la crisi della parola. La parola oggi non gode di buona salute: ridotta a chiacchiera e barattata come merce qualunque, ci chiede di abbassare il volume, di imboccare la strada del rigore, di ricongiungerla alla cosa. Noi parliamo male: con la stessa parola intendiamo cose diverse, con parole diverse intendiamo la stessa cosa. Abbiamo sfigurato alcune parole che ritenevamo uniche, indivise e indivisibili: abbiamo ridotto la 'dignità' a un 'decreto', la 'politica' a un 'contratto', la 'pace' a un 'condono fiscale'; abbiamo sostituito lo 'straniero' con il 'nemico', il 'rifugiato' con il 'clandestino', l' 'approdo' con lo 'sbarco'. Le nostre non sono più parole ma vocaboli, *verba obvia*, 'quelli che troviamo sulla via', che tutti usano e calpestano, parole anonime, inanimate, cadaveriche: il 'maestro' scaduto a 'influencer', il 'discepolo' a 'follower', lo 'statista' a 'leader', il 'rifugiato' a 'clandestino', il 'volto' a 'faccia'. Abbiamo bisogno di un'ecologia linguistica che consenta alla parola di illuminare la cosa, non di oscurare, nascondere e sequestrare la realtà.

Abbiamo bisogno di parole adeguate per nominare questo presente impreveduto, inaudito, alieno, marcato da un triplice squilibrio: sociale (immigrazione), ambientale (antropocene), sanitario (pandemia). Come predicava il mio Lucrezio, a fronte di fenomeni mai visti, inauditi, rivoluzionari (*res novae*), abbiamo bisogno di parole nuove (*verba nova*).

Tra le figure 'responsabili', cioè chiamate a dare una risposta immaginando parole nuove, e quindi nuove forme di convivenza, ha da essere l'architetto: figura *naturaliter* anfibia, «un muratore che sa il latino», come secondo la fulminante definizione di Adolf Loos⁵,

Questa responsabilità è dettata dallo statuto linguistico della parola stessa: 'architetto', *architékton* (da *archi-* [stessa radice di *archós*, 'capo', e *arché*, 'principio'] e *tèkton*, 'costruttore') è l'ideatore del progetto. Isidoro dice che «gli architetti sono muratori che pongono le fondamenta (*Etimologiae* 19, 8, 1 *Architecti autem cementarii sunt, qui disponunt in fundamentis*): un'immagine con tutta evidenza ripresa da san Paolo, là dove l'Apostolo dice: «Come un sapiente architetto ho posto il fondamento. Un altro poi vi edificherà sopra» (1 *Corinzi* 10 *Ut sapiens architectus fundanmentum posui, alius autem superaedificabit*). L'Apostolo è il primo costruttore, che pone Cristo a fondamento dell'edificio di quella Chiesa che sorgerà sopra di lui.

L'architetto sta non a valle, ma a monte della politica; sta all'inizio del processo e tiene tutto insieme: la memoria dei trapassati col progetto per i nascituri, la dimensione del tempo con quella dello spazio, le ragioni dell'*urbs* con quelle della *civitas*, l'intesa tra *philotechnia* e *philanthropia*, la coabitazione tra Prometeo e Socrate.

ed to the *notum* of history, master of the *ars interrogandi*, skilled in the plurality of languages. We need someone like Socrates: *atopos*, 'out of place', 'out of the frame', 'non-classifiable', as defined by Plato; or *kosmios*, 'universal', as defined by Plutarch: «I am neither Athenian nor Greek, but of the world» (*De exilio* 600f-601a)⁴.

Parallel to the crisis of politics is the crisis of the word. The word is not in good health today: it has been reduced to gossip and traded as any other commodity, and it is now asking us to lower the volume, to follow the path of rigour, to reunite it with the thing. We speak badly: we mean different things with the same word, with different words we mean the same thing. We have disfigured some words we considered unique, undivided and indivisible: we reduced 'dignity' to a 'decree', 'politics' to a 'contract', 'peace' to a 'tax amnesty'; we substituted the 'foreigner' with the 'enemy', the 'refugee' with the 'illegal immigrant', 'mooring' with 'disembarkation'. These are no longer words but terms, *verba obvia*, 'which we find along the way', which everybody uses and tramples, anonymous, inanimate, corpse-like words: the 'teacher' has been downgraded to 'influencer', the 'disciple' to 'follower', the 'statesman' to 'leader', the 'refugee' to 'illegal immigrant', and 'countenance' to 'face'. We are in need of a linguistic ecology that allows the word to illuminate the thing, not to obscure, conceal and abduct reality.

We need adequate words to name this unforeseen, unprecedented, alien present which is marked by a triple imbalance involving the social (immigration), environmental (anthropocene), and health (pandemic) spheres. As preached by Lucretius, a poet and philosopher who is dear to me, in the face of unseen, unprecedented and revolutionary (*res novae*) events, we need new words (*verba nova*). Among the 'responsible' figures, in other words those called upon to provide answers by imagining new words, and therefore new forms of coexistence, is the architect: an amphibious figure *by nature*, «a mason who speaks Latin», according to Adolf Loos' striking definition⁵. This responsibility is dictated by the linguistic status of the word itself: the 'architect', *architékton* (from *archi-* [same root as *archós*, 'chief', and *arché*, 'first principle'] and *tèkton*, 'builder') is the creator of the project. Isidorus of Seville wrote that «architects are the masons that place the foundations» (*Etymologiae* 19, 8, 1 *Architecti autem cementarii sunt, qui disponunt in fundamentis*): an image clearly taken from St. Paul, when the Apostle says: «According to the grace of God which is given unto me, as a wise master-builder, I have laid the foundation, and another buildeth thereon» (1 *Corinthians* 3-10 *Ut sapiens architectus fundanmentum posui, alius autem superaedificabit*). The Apostle is the first builder, who places Christ as the foundation of the building of the Church that will stand above Him.

The architect stands before, and not after politics; he is at the beginning of the process and holds everything together: the memory of the deceased with the project for those to be born, the dimension of time with that of space, the reason of the *urbs* with that of the *civitas*, the understanding between *philotechnia* and *philanthropia*, the coexistence of Prometheus and Socrates.

Translation by Luis Gatt

¹ *Il futuro dell'Occidente. Nel modello romano la salvezza dell'Europa*, trad. it. Rusconi, Milano 1998, pp. 101 e 152.

² Su questo punto rinvio al mio *Osa sapere. Contro la paura e l'ignoranza*, Solferino, Milano 2019, pp. 27 sgg.

³ *L'uomo è antiquato* è il titolo dell'opera del filosofo Günther Anders (2 voll. Torino 2007).

⁴ Osservazioni più estese nel mio *Segui il tuo demone. Quattro precetti più uno*, Laterza, Bari-Roma 2020.

⁵ Secondo Vitruvio egli possiede conoscenza empirica e sapere tecnico congiuntamente a conoscenza teorica e sapere umanistico (*L'architettura* 1, 1, 1 *Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata*).

¹ *Il futuro dell'Occidente. Nel modello romano la salvezza dell'Europa*, Italian translation. Rusconi, Milano 1998, pp. 101 and 152.

² On this question please refer to my book, *Osa sapere. Contro la paura e l'ignoranza*, Solferino, Milano 2019, pp. 27 ff.

³ *L'uomo è antiquato* is the title of the book by the philosopher Günther Anders (2 volumes, Turin 2007).

⁴ For more extensive observations refer to my book *Segui il tuo demone. Quattro precetti più uno*, Laterza, Bari-Roma 2020.

⁵ According to Vitruvius he possesses empirical knowledge and technical know-how, together with theoretical and humanistic knowledge (*L'architettura* 1, 1, 1 *Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata*).

For Dante, Florence is the root and the form of a personal identity that has become the sign of corruption and the negation of the human. In opposition to it is Rome, the center of measure and control of a pacified world, a city ordered by God. In any event, Dante's gaze would never cease, in a series of connections involving both identification and distancing, to turn towards the city of his birth: an invitation not to forgo, in our contemporary cities, the possibility of maintaining a vital balance between past and future.

Tra Firenze e Roma: modelli danteschi Between Florence and Rome: Dantean models

Giulio Ferroni

Nell'italiano antico per designare la città, oltre a 'città/cittade', si usa spesso il termine 'terra'. Mentre 'città' si riconnette direttamente al latino *civitas*, rinvia di per sé a un orizzonte 'civile', a uno spazio organizzato e articolato di vita comune, specificamente identificato rispetto all'ambiente che lo circonda, 'terra', conseguentemente con la sua più diffusa e generica accezione, viene a indicare, più che altro, un più indeterminato disporsi dell'insediamento urbano nel territorio, la sua contiguità con gli spazi circostanti. Nel linguaggio di Dante si può notare una assoluta prevalenza di 'città/cittade', mentre tra le occorrenze di 'terra' in quell'accezione specifica, si trova la famosa autopresentazione con cui Francesca indica la sua patria (*Inferno*, V, «Siede la terra dove nata fui»), e altre varie occorrenze nell'*Inferno*.

La cultura di Dante si forma tutta entro uno spazio urbano: e la sua prima poesia d'amore è tutta radicata negli umori e nei modelli di vita del mondo comunale e fiorentino, nell'ambito della 'cittade' così evocata nella *Vita nuova*, senza che mai ne venga fatto il nome proprio. Nello spazio fiorentino si articola e si sviluppa la percezione dantesca della città come forma dell'esperienza, in cui viene a definirsi ogni espressione di sé, ogni riconoscimento del mondo: nelle strade della città, nelle sue occasioni e nei suoi eventi pubblici, si svolgono i contatti, gli incontri, gli sguardi con l'amata e con le altre donne variamente chiamate in causa dalle liriche e dal racconto dell'operetta giovanile. È questo ambito tutto cittadino a sostenere in modo essenziale la novità e l'originalità di questa poesia d'amore, di quello che più tardi l'autore stesso chiamerà *dolce stil novo*. Beatrice viva non è concepibile se non nel suo breve rivelarsi,

In the old Italian language, in addition to the terms 'città/cittade', the term 'terra' (land) is also often used to indicate the city. While 'città' is directly derived from the Latin *civitas*, which refers to a 'civil' horizon, to an organised and articulated common living space, specifically identified to its surrounding environment, 'terra', with its wider and more generic meaning, mostly indicates an indeterminate placement of the urban settlement throughout the territory, its contiguity to the surrounding areas. In Dante's language it is possible to identify an absolute prevalence of 'città/cittade', whereas the use of 'terra' in that specific sense is found in Francesca's famous self-presentation in which she also indicates her birthplace (*Inferno*, V, «Sitteth the city, wherein I was born»), and in various other occasions throughout *Inferno*.

Dante's culture is formed entirely within an urban space: and his first love poem is wholly rooted in the moods and models of life in Florence and in the communal world, in the context of the 'cittade' as evoked in the *Vita nuova*, without its actual name ever being mentioned. Dante's perception of the city as a form of experience is articulated and developed within the Florentine space, in which every expression of the self, every recognition of the world is defined: it is in the streets of the city and during its public events that the meetings, encounters and glances with his beloved and with the various other women which appear in the lyric poetry and narrative of the poet's youthful work take place.

It is essentially this city environment that supports the novelty and originality of the love poem, as well as of what the author himself would later call the *dolce stil novo*. A living Beatrice is not conceivable outside of that brief revelation, of her brief appearance in the



Domenico di Michelino
 La Divina Commedia illumina Firenze, 1465

nel suo breve apparire nello spazio di quella Firenze non direttamente nominata; il suo saluto e la salute che ne sprigiona si concepiscono solo entro quelle mura, quei percorsi, quegli scambi sociali. La notizia della sua morte agirà su tutta la città, la segnerà dolorosamente, «città dolente» che viene attraversata «per lo suo mezzo» da pellegrini che non sanno nulla di quanto è accaduto, a cui si rivolge il sonetto *Deh! peregrini che pensosi andate*. E si potrebbe notare *en passant* che ben diversamente Petrarca avrebbe poi espunto dalla lirica d'amore questo orizzonte urbano, proiettandola verso una misura assoluta, come in un inafferrabile spazio senza spazio,

La radice fiorentina della prima poesia dantesca e insieme di tutta la sua formazione culturale e politica subisce un contraccolpo con la brusca espulsione del poeta dalla patria e con l'esperienza dell'esilio, con il suo peregrinare tra vari luoghi d'Italia. La lontananza dalla sua patria, le alterne fasi della lotta contro i nemici che l'hanno costretto alla sua vita vagabonda, tra nostalgie, tentativi, speranze di ritorno, delusioni, lo portano a un confronto con tutta una serie di diversi spazi urbani, accompagnato dallo svolgersi di un'immagine contraddittoria di Firenze: della sua città sente ancora con forza il richiamo, come di un perduto specchio di se stesso, luogo dell'origine e della costruzione di sé, ma sempre più viene a denunciarne la lacerazione, la corruzione, a condannare lo spirito mercantile dei suoi cittadini, fino a farne uno dei massimi emblemi della distorsione del presente, la responsabile massima della difficoltà e dell'impossibilità di ricondurre l'Italia sotto il segno pacificatore dello scettro imperiale. E arriva più volte a prospettare per essa una prossima punizione divina.

A questa immagine contraddittoria di Firenze, da una parte radice e forma di un'entità personale, del proprio spazio culturale e antropologico, dall'altra velenoso segno di corruzione, ingiustizia, negazione dell'umano, si oppone l'evocazione di Roma, della Roma antica e imperiale, la città per eccellenza: Dante la considera centro di misura e controllo di un mondo pacificato, a suo tempo ordinata da Dio come condizione dell'avvento del Cristianesimo, e tuttora necessario modello civile per ogni terreno governo. Sede naturale del papato, a cui spetta il potere spirituale sul mondo cristiano, Roma deve essere anche il centro del potere imperiale, ordinato da Dio come istituzione destinata a un giusto equilibrio della vita terrena.

Firenze è d'altra parte, come viene affermato quasi all'inizio del *Convivio*, «bellissima e famosissima figlia di Roma»: in questo nesso genealogico si dispone la continuità e l'opposizione tra le due città. Dal loro intreccio e dal loro conflitto viene ad articolarsi tutto l'orizzonte civile di Dante, la sua stessa percezione della città come forma: spazio che circoscrive l'umano, da cui si irraggia la comprensione e l'organizzazione della realtà, la visione dello stesso essere nel mondo. Firenze e Roma vengono così ad opporsi a vari gradi nella *Commedia*, in termini che diventano sempre più netti nel passaggio tra le tre cantiche e trovano l'espressione più determinata e recisa nel *Paradiso*. Qui la nostalgia per la città natale viene come arretrata, spostata indietro, nell'esaltazione, per bocca dell'avo Cacciaguida, della «Fiorenza dentro da la cerchia antica», del suo stare «in pace, sobria e pudica» (*Paradiso*, XV, 97-99), dei suoi costumi semplici e severi contaminati poi dalla «confusion delle persone», del suo rifiuto del lusso e dell'espansione mercantile. Per converso le allusioni alla città contemporanea ne mettono in luce la natura addirittura satanica: per bocca di Folchetto di Marsiglia, nel cielo di Venere, essa viene addirittura chiamata «pianta» di Lucifero, nata dal seme del capo degli angeli ribelli, che «produce e spande il maladetto fiore», cioè la sua pregiata moneta, il fiorino, emblema

space of that Florence which is not specifically named; her salutation and the health that emanates from it are only conceivable within those walls, those paths, those social interactions. The news of her death will have an effect on the city as a whole, will painfully mark it: «città dolente» (doleful city) traversed «per lo suo mezzo» (through its middle) by pilgrims that know nothing about what has happened, and to which the sonnet *Deh! peregrini che pensosi andate* (Oh wanderers thoughtfully going) is addressed. And we could also mention, *en passant*, that Petrarch would have removed this urban horizon from lyric love poetry, projecting it instead toward an absolute measure, as in an elusive, spaceless space.

The Florentine roots of Dante's first poem, as of his entire cultural and political education underwent the consequences of a backlash which resulted from the sudden expulsion of the poet from his homeland and his experience of exile and the consequent pilgrimage throughout various regions of Italy. The distance from his birthplace and the alternating phases of fighting against the enemies that forced him to a life of wandering, characterised by moments of nostalgia, attempts and hopes of returning, and disappointments, led him to come to terms with a series of different urban spaces, while developing a contradictory image of Florence: he still strongly feels the call of his city, as that of a lost mirror of himself, a place both of origin and of the construction of the self, yet he also increasingly comes to denounce its conflict and corruption, to condemn the mercantile spirit of its citizens, until finally turning it into one of the greatest symbols for the distortions of the present, the most accountable for the difficulty and impossibility of bringing Italy back under the pacifying influence of the imperial scepter. And on several occasions he anticipates for it an imminent divine punishment.

This contradictory image of Florence, which on the one hand is the root and form of his personal identity, of his own cultural and anthropological space, while on the other is presented as a poisonous emblem of corruption, injustice, and the negation of the human, is opposed by Rome, ancient and imperial Rome, the city *par excellence*: Dante considers it the centre of all measure and control of a pacified world, once ordered by God as condition for the advent of Christianity, and today necessary civil model for any earthly government. The natural seat of the papacy, which holds spiritual power over the Christian world, Rome must also be the center of imperial power, ordained by God as the institution destined for establishing a just balance in earthly life and matters. Florence, on the other hand is, as affirmed almost at the beginning of the *Convivio*, «the most beautiful and famous daughter of Rome»: in this genealogical nexus lies the continuity and opposition between the two cities. From their interconnectedness and conflict derives the articulation of the whole of Dante's civil horizon, his perception of the city as form: as space that circumscribes the human sphere and from which the understanding and organisation of reality, as well as his conception of being in the world irradiates. Florence and Rome are thus opposed at several levels in the *Commedia*, in terms that become increasingly clear-cut in the passage between the three cantica and which find their most determined and sharp expression in *Paradiso*. Here, the nostalgia for his native city seems to be moved backwards, in the exaltation, through the mouth of his ancestor Cacciaguida, of «Fiorenza within the ancient walls», of its being «in peace, sober and modest» (*Paradiso*, XV, 97-99), of its simple and severe customs, later contaminated by the «confusion of people», of its refusal of luxury and of mercantile expansion. Conversely, the allusions to the contemporary city highlight its almost satanic nature: in the words of Folquet de Marseille, in the heaven of Venus, it is even called an «offshoot» of Lucifer, born from the seed of the leader of the rebellious angels, which «Brings forth and scatters the accursed flower», in other words its precious coin, the Florin,

dell'avidità che ha portato fuori strada il gregge cristiano, «però che fatto ha lupo del pastore» (*Paradiso*, IX, 126-132).

Nella configurazione dei regni dell'oltretomba si affaccia in modi diversi il richiamo, non semplicemente metaforico, a un modello di città, come segno di ordine e limite, specchio definitivo della possibile misura della vita, della stessa forma del cosmo, proiettata verso l'ordine finale dell'eternità. In modi diversi e opposti inferno e purgatorio sembrano disposti in un assetto urbano, perfettamente scandito e regolato, quasi in quartieri nettamente separati: è come se, sopra un immaginario ambiente naturale (la voragine dell'inferno, la montagna del purgatorio) siano stati operati (naturalmente per mano divina) molteplici e articolatissimi interventi urbanistici, costruzioni, scansioni, organizzazioni di luoghi di tortura o di penitenza. Sono immense città penitenziarie, dove il passaggio tra le diverse sezioni impone il superamento di limiti, barriere, postazioni, in vari casi tenute da appositi guardiani. Se la porta dell'inferno, dove sono iscritte «parole di colore scuro», appare singolarmente irrelata, senza nessun riferimento descrittivo a muri o confini oltre i quali essa introduce (si saprà poi che è stata abbattuta da Cristo al momento della sua discesa al Limbo), gli spazi infernali sono poi geometricamente fissati, nei loro cerchi concentrici in vario modo distinti e articolati, segnati da confini e limiti di vario aspetto: quelli dei primi quattro cerchi non vengono specificamente descritti, mentre il quinto cerchio è costituito da uno dei fiumi infernali, lo Stige, che viene a circondare come un fossato le mura che proteggono la successiva parte dell'inferno, esplicitamente designata come una città. Sulla riva esterna del fiume c'è una torre sulla cui cima si accendono, come un segnale, «due fiammette», a cui risponde un altro segnale in lontananza, dalla riva opposta, che l'occhio del pellegrino non riesce a scorgere in modo chiaro. Attraversato lo Stige, in cui sono immersi gli iracondi, sulla barca condotta dal demonio Flegiàs, Dante e Virgilio giungono sotto le mura rosse di fuoco della città di Dite:

Lo buon maestro disse: «Omai, figliuolo,
s'appressa la città c'ha nome Dite,
coi gravi cittadin, col grande stuolo».

E io: «Maestro, già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno,
vermiglie come se di foco uscite

fossero». Ed ei mi disse: «Il foco eterno
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,
come tu vedi in questo basso inferno».

Noi pur giugnemmo dentro a l'alte fosse
che vallan quella terra sconsolata:
le mura mi parean che ferro fosse (*Inferno*, VIII, 67-78).

Per questi versi i commenti sogliono indicare fonti diverse, legate a varie tradizioni in cui le dimore infernali sono descritte come circondate da mura di ferro e di fuoco su cui si aprono delle porte: ma tra tutte si impone la rappresentazione delle mura di Dite nell'*Eneide*, VI, 648-558. Ma quei passi del poema virgiliano qui non designano il luogo come una città, come invece fa Dante (e più avanti, IX, 106, e X, 2, usa in proposito anche il lemma *terra*), che menziona anche i *gravi cittadin* e le sue torri lontane, indicate con la denominazione islamica di *meschite*. Sulle porte si affacciano numerosi («più di mille») e minacciosi i diavoli, che poi, dopo che Virgilio ha rivolto loro parole che Dante non riesce

emblem of the cupidity that has led astray the Christian flock, «since it has turned the shepherd into a wolf» (*Paradiso*, IX, 126-132).

In the configuration of the underworld kingdoms there is a reference, expressed in various ways and not simply metaphorical, to a model of the city as a sign of order and limit, as a definitive mirror of the possible measure of life, of the form of the cosmos itself, projected towards the final order of eternity. In varying and opposing ways, both inferno and purgatory seem to be configured in an urban layout, perfectly articulated and regulated, almost as if divided into clearly distinct districts: it is as if numerous articulated urban interventions had been carried out (naturally, or by the hand of God) over an imaginary natural environment (the bottomless pit of hell, the mountain of purgatory): constructions, articulations, organisations of places for torture or penance. Immense penitentiary cities in which the passage between the various sections involves the crossing of boundaries, barriers, or emplacements, in several cases under the control and supervision of designated guardians. Although the gate of hell, on which «dark-colored words» are inscribed, appears to be unusually lacking any descriptive reference to walls or boundaries beyond which it introduces (it will later be known that it was knocked down by Christ at the moment of his descent into Limbo), the infernal spaces themselves are geometrically fixed, distributed in concentric circles, clearly distinct and articulated, and marked by various types of boundaries and limits: those belonging to the first four circles are not specifically described, whereas the fifth circle is shaped by one of the infernal rivers, the Styx, which surrounds like a moat the walls that encircle the following part of the city, explicitly described as a city. On the outer bank of the river there is a tower on the top of which «two small flames» light up, as a signal, answered by another signal in the distance, from the opposite bank, which the eye of the pilgrim can not clearly see. Having crossed the river Styx, in which the wrathful are submerged, on Phlegyas' boat, Dante and Virgil arrive under the fire-red walls of the city of Dis:

And the good Master said: «Even now, my Son,
The city draweth near whose name is Dis,
With the grave citizens, with the great throng».

And I: «Its mosques already, Master, clearly
Within there in the valley I discern
Vermilion, as if issuing from the fire

They were». And he to me: «The fire eternal
That kindles them within makes them look red,
As thou beholdest in this nether Hell».

Then we arrived within the moats profound,
That circumvallate that disconsolate city;
The walls appeared to me to be of iron (*Inferno*, VIII, 67-78).

In the case of these verses, commentaries tend to point to different sources, linked to various traditions in which the infernal dwellings are described as surrounded by walls of iron and fire onto which open a series of doors: yet the most prominent among these is the representation of the walls of Dis in the *Aeneid*, VI, 648-558. However, this passage in Virgil's poem does not designate the place as a city, as Dante does (who later in IX, 106, and in X, 2, also uses the term *terra*), mentioning its sombre citizens and its faraway towers, to which he gives the Islamic denomination of *meschite*, or *mosques*. Numerous («more than a thousand») menacing devils are looking out of these doors, who upon listening to Virgil's words

a intendere, rientrano precipitosamente dentro le mura e gli chiudono le porte «nel petto». Come assediati che minacciano e scherniscono gli assediati, i diavoli mostrano dall'alto della torre (quella stessa da cui era partita la precedente segnalazione) le Furie infernali, anche se poi tutta la loro resistenza viene cancellata dall'arrivo di un misterioso messo celeste, che con poche parole li costringe ad aprire le porte e a lasciare entrare i due viandanti senza nessuna opposizione.

La città infernale è il rovescio negativo e perverso della città divina; il suo ordine distorto è il rovescio dell'ordine perfetto del cosmo, della disposizione circolare dei nove cieli, governati dalle intelligenze angeliche, percorsi dai beati che man mano vengono incontro a Dante, anche se la loro sede è al di fuori dei cieli stessi, nell'Empireo, sede di Dio. Primo motore immobile, fuori dello spazio e fuori del tempo, Dio agisce sullo spazio e sul tempo, sul destino del genere umano e dei suoi singoli individui. Nulla di nuovo c'è nell'identificazione che Dante fa del regno divino come città: celeberrimo e molto noto modello ne è, prima di ogni altro, l'Agostino del *De civitate Dei*. Ma la particolarità della rappresentazione della *Commedia* è data dal modo in cui essa confronta la realtà assoluta dell'eterno con diretti richiami e confronti con modelli terreni. È vero peraltro che quando nella seconda cornice del purgatorio egli si trova a chiedere se lì ci sia qualche anima «latina», egli viene corretto puntigliosamente da una penitente che poi dirà di essere Sapia di Siena, che lo invita a distinguere l'appartenenza provvisoria a una patria alla più generale appartenenza alla «vera città» delle anime:

«O frate mio, ciascuna è cittadina
d'una vera città; ma tu vuoi dire
che visse in Italia peregrina» (*Purgatorio*, XIII, 94-96).

Ma più tardi Beatrice, annunciando a Dante la sua futura destinazione alla beatitudine celeste, viene a indicare la città di Dio col nome di Roma, schermo metaforico da cui scaturisce un'ulteriore connotazione di Cristo come «romano»:

Qui sarai tu poco tempo silvano;
e sarai meco senza fine cive
di quella Roma onde Cristo è romano (*Purgatorio*, XXXII, 100-102).

L'Empireo, fuori del tempo e dello spazio, a rigore fuori di ogni geometria, dove non esiste distinzione tra alto e basso, tra su e giù, viene comunque presentato da Beatrice sotto la sembianza di una «candida rosa», come una sorta di città circolare:

Vedi nostra città quant'ella gira... (*Paradiso*, XXX, 130)

Lo stupore della visione di questa città divina, che è fiore e teatro, e sui cui vari «gradi» gli occhi di Dante si muovono «mo su, mo giù e mo recirculando», suscita una similitudine che chiama ancora in causa Roma, lo stupore dei «barbari» di fronte allo splendore dell'urbe; e per contrasto evoca l'abissale distanza della corrotta e lacerata Firenze:

Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d'Ellice si cuopra,
rotante col suo figlio ond' ella è vaga,

veggendo Roma e l'ardüa sua opra,
stupefaciensi, quando Laterano
a le cose mortali andò di sopra;

which Dante is unable to understand, hastily go back within the wall and close the doors «on his breast». As besieged menacing and taunting the besiegers, the devils point to the infernal Furies from the top of the tower (the same one from which the previous signal had been sent), although their resistance is suddenly cancelled by the arrival of a mysterious celestial envoy, who with a few words forces them to open the doors and let the two wayfarers in without opposition.

The infernal city is the negative and perverse opposite of the celestial city; its distorted order is the reverse of the perfect order of the cosmos, of the circular distribution of the nine heavens, governed by angelic intelligences and inhabited by the blessed who little by little come to meet Dante, although their abode is beyond the heavens themselves, in the Empyrean, the dwelling-place of God. As the prime mover, outside of both space and time, God acts on both space and time, on the destiny of mankind and of the individuals that compose it. There is no innovation in Dante's identification of the divine kingdom as a city: the first source for this is the very famous and well-known model presented by St. Augustine in *De civitate Dei*. Yet the particularity of the representation offered in the *Comedy* lies in the way in which it compares the absolute reality of the eternal with direct references and comparisons to earthly models. It is true, however, that when in the second terrace of Purgatory he asks whether there are any «Latin» souls there, he is punctiliously corrected by a penitent woman who we will later learn is Sapia of Siena, who invites him to make a distinction between the temporary belonging to a homeland and a more general belonging to the «true city» of souls:

«O brother mine, each one is citizen
Of one true city; but thy meaning is,
Who may have lived in Italy a pilgrim» (*Purgatorio*, XIII, 94-96).

Later Beatrice, announcing to Dante his future destination to celestial beatitude, indicates the city of God with the name of Rome, a metaphor from which a further connotation of Christ as «Roman» is derived:

Short while shalt thou be here a forester,
And thou shalt be with me for evermore
A citizen of that Rome where Christ is Roman (*Purgatorio*, XXXII, 100-102).

The Empyrean, lying beyond time and space, and therefore strictly outside any geometrical form, where there is no distinction between high and low, above and below, is however likened by Beatrice to a «white rose», a sort of circular city:

Behold how vast the circuit of our city! (*Paradiso*, XXX, 130).

The wonder of the vision of this divine city, which is both flower and theater, and on whose various «degrees» Dante's gaze moves «now up, now down, now circling round», generates a similitude that once again recalls Rome and the amazement of the «barbarians» before the splendour of the city; and in contrast evokes the abysmal distance from the corrupted and lacerated Florence:

If the barbarians, coming from some region
That every day by Helice is covered,
Revolving with her son whom she delights in,

Beholding Rome and all her noble works,
Were wonder-struck, what time the Lateran
Above all mortal things was eminent,—

io, che al divino da l'umano,
a l'eterno dal tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano,

di che stupor dovea esser compiuto! (*Paradiso*, XXXI, 31-40)

Lo sguardo dantesco alla Roma celeste, pur in quel cielo oltre il cielo, non rinuncia mai a piegarsi verso la Firenze terrena, in un nesso di divaricazioni, tra identificazioni e opposizioni, continuità e distanziamenti. Nella sua prospettiva pur tanto lontana dalla nostra, la grande poesia di Dante ci invita ancora a salvaguardare, nelle nostre città moderne e postmoderne, la possibilità di un equilibrio vitale: che ci porti a custodire in esse il destino dell'umano, in una continuità tra passato e futuro, oltre il pericoloso e irreversibile degrado che sembra spesso attanagliarle. In modo che si possa discernere «de la vera cittade almen la torre» (*Purgatorio*, XVI, 96).

I who to the divine had from the human,
From time unto eternity, had come,
From Florence to a people just and sane,

With what amazement must I have been filled! (*Paradiso*, XXXI, 31-40)

Dante's vision of the heavenly Rome, even in that heaven which lies beyond the sky, never renounces bending towards the earthly Florence, through a series of diverging links, between identifications and oppositions, continuity and distancing. From this perspective, albeit distant from ours, Dante's great poetry invites us to safeguard, in our modern and post-modern cities, the possibility of a vital balance that leads us to protect in them the destiny of man, in a continuity between past and future, and beyond the dangerous and irreversible decay that often seems to have taken hold over them. So that it may be possible «at least/Of the true city to discern the tower» (*Purgatorio*, XVI, 96).

Evoking the figure of the ancient bastion of the Spanish walls, of the great monumental architectures and of the houses with balustrades that characterise the city of the master which they met in Zurich, Herzog & de Meuron formulate, by subtraction, perhaps the most complete and radical homage to Rossi and to that period of European architectural culture, underlining – surprisingly – its essential nature.

Herzog & de Meuron

Fondazione Feltrinelli a Milano
The Feltrinelli Foundation in Milan

Andrea Volpe

Tali sono le qualità domestiche di questa città che strade e piazze danno il sentimento dell'abitazione, sono delle case senza tetto. Piazza Belgiojoso è il comune vestibolo dell'omonimo palazzo, e del palazzo Besana che lo fronteggia. [...] Non vie ma corridoi sono le due strade che immettono in questo 'vestibolo': Via Girolamo Morone, ricca del prezioso museo Poldi Pezzoli e via degli Omenoni sulla quale si chinano "i" cariatidi di Leone Leoni¹.

Il diletto di Savinio per il racconto trasfigurato di una Milano che fu, non può che illuminare – a cinque anni dal suo completamento – la (ri)lettura di una delle più notevoli architetture costruite nel capoluogo lombardo in questi primi anni del nuovo secolo. La storia e l'importanza della Fondazione Feltrinelli è nota. Nata dapprima come Biblioteca nel 1951 nella prima sede di via Scarlatti 26 e successivamente divenuta Istituto, dal 1961 essa trova una nuova collocazione in via Romagnosi 3, divenendo infine Fondazione nel 1974, a due anni dalla morte dell'editore. Uno «spazio di cittadinanza, pensiero e conoscenza»², immaginato sin dal 1948 dal ventiduenne Giangiacomo Feltrinelli come luogo di studio, di critica e ricerca del necessario equilibrio fra le forze che muovono lo sviluppo di una società dal basso e le istanze di quelle che in essa fanno impresa o ne governano le sorti. Un «miraggio, no: un'intenzione, addirittura un bisogno, un desiderio»³ di impegno sociale, culturale e politico che avrà come esito naturale nel 1955 la nascita dell'omonima casa editrice.

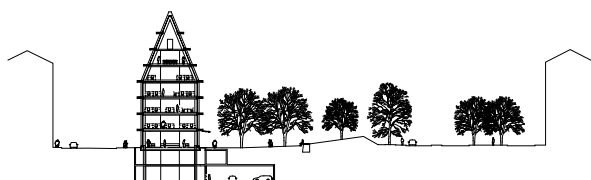
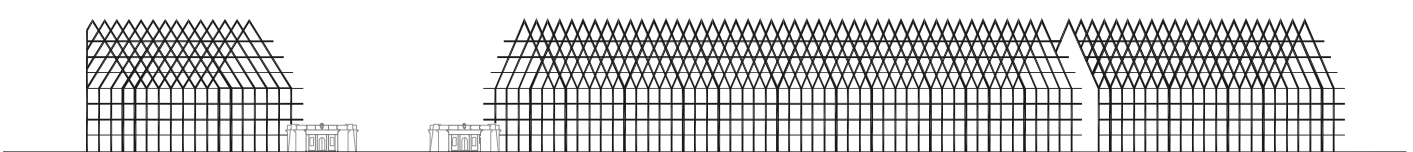
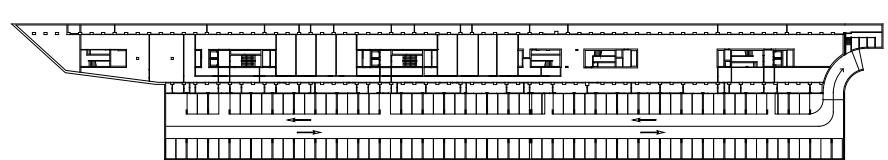
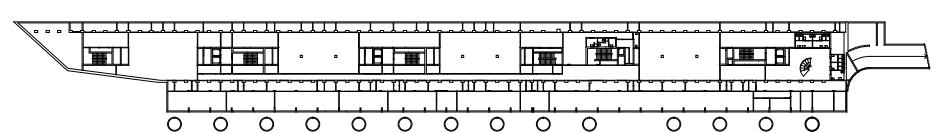
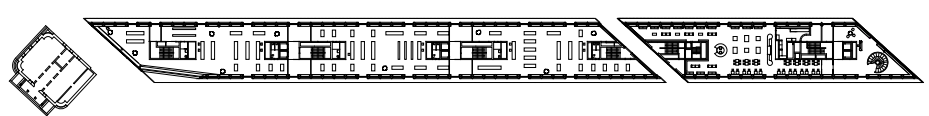
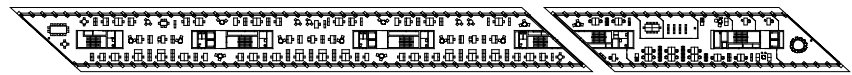
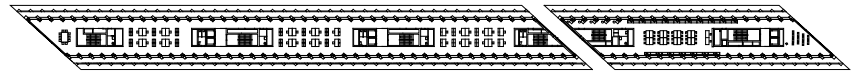
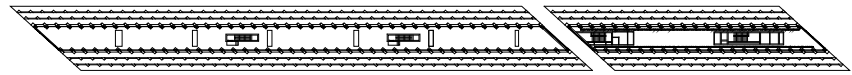
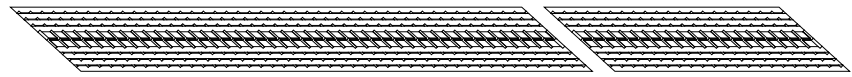
Io cerco di fare un'editoria che ha torto lì per lì, nella contingenza del momento storico, ma che, quasi per scommessa, io ritengo

The domestic qualities of this city are such that streets and squares provide a sense of dwelling, they are houses without roofs. Piazza Belgiojoso is the common vestibule of the palace of the same name, and of palace Besana which stands across the square from it. [...] Not streets but rather corridors are the two roads that lead into this 'vestibule': Via Girolamo Morone, where the precious Poldi Pezzoli museum is located, and via degli Omenoni, overlooked by Leone Leoni's caryatids¹.

Savinio's delight in narrating the transfiguration of a Milan which once was, can only shed light – five years after its completion – on the (re) interpretation of one of the most noteworthy architectures built in the Lombard capital during these early years of the 21st century. The history and importance of the Feltrinelli Foundation is well known. Originally created as a library in 1951 at the first headquarters in via Scarlatti 26, and later transformed into an Institute, it has been located since 1961 in via Romagnosi 3. It finally became a Foundation in 1974, two years after the death of its founding editor. A «space for the citizenry, for thought and knowledge»², imagined since 1948 by the then twenty-two year-old Giangiacomo Feltrinelli as a place for interaction, study, criticism and to seek for the necessary balance between the forces that participate in the development of a society from below, so to speak, and those who are involved in entrepreneurship and government. A «mirage, no: an intention, perhaps even a need, a desire»³ for social, cultural and political commitment which will naturally result in the creation of the Feltrinelli publishing house in 1955.

I try to undertake a sort of publishing that might seem wrong at the time, during the contingency of the historical moment, yet which, as



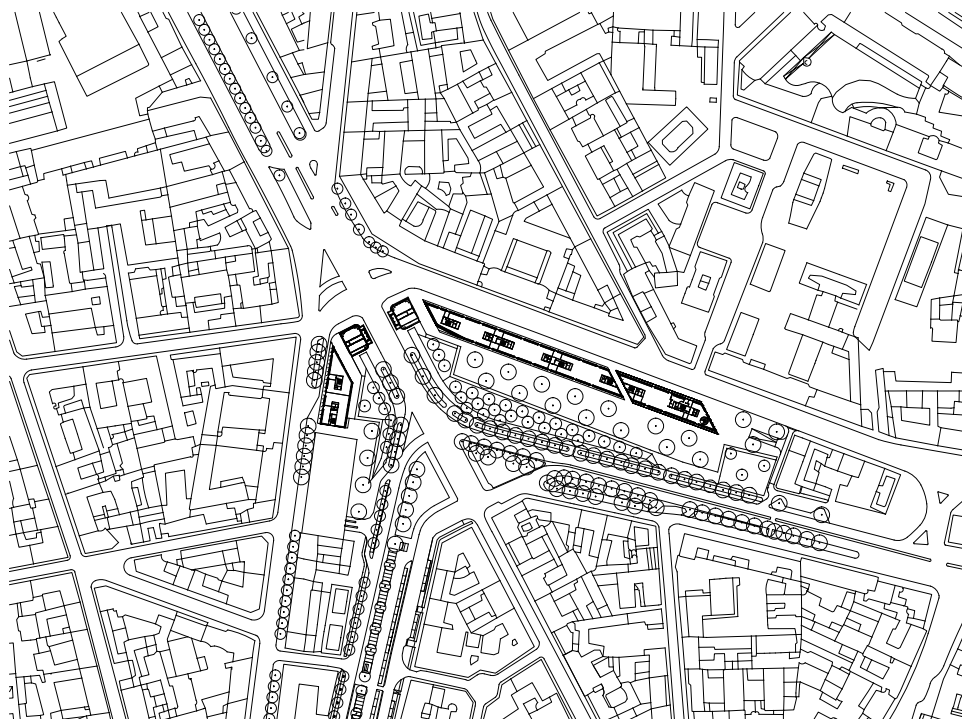




Feltrinelli Porta Volta, Milano 2008–2016
Herzog & de Meuron

Partners: Jacques Herzog, Pierre de Meuron,
Andreas Fries (Partner in Charge)
Committente Fondo Feltrinelli Porta Volta,
Milano: Carlo Feltrinelli, Manfredi Catella
Project Team: Mateo Mori Meana (Project
Manager), Liliana Amorim Rocha, Maria Bergua
Orduna, Nils Büchel, Amparo Casani, Yolanda
De Rueda, Claudius Frühauf, Yannik Keller,
María Ángeles Lerín Ruesca, Monica Leung,
Christina Liao (Animation), Adriana Müller, Argel
Padilla Figueroa, Francisco Requena Crespo,
Juan Sala, Francisca Soares de Moura, Carlos
Viladoms, Federica von Euw, Thomasine
Wolfensberger (Associate)

*Le piante ai vari livelli dei due blocchi realizzati, i fronti
su Viale Alessandro Volta con i due caselli daziari
del Beruto e una sezione tipo su Viale Pasubio,
Passeggiata Pasternak e Viale Crispi, per gentile
concessione di Herzog & de Meuron
Epifania dei ritmi di facciata della Fondazione Feltrinelli
da via Cavallotti © Filippo Romano, per gentile
concessione di Herzog & de Meuron
Il principio insediativo dei nuovi corpi di fabbrica come
evocazione dell'antico bastione di Porta Volta,
per gentile concessione di Herzog & de Meuron
p. 33
I ruderi delle mura spagnole a coronamento della
passeggiata Boris Pasternak e il fronte d'ingresso del
blocco della Fondazione Feltrinelli sul nuovo Largo
Sibilla Aleramo, foto di Andrea I. Volpe*







il gigante
Offerta del giorno

50%
SCONTI
FINO A

GRANDI MARCHE
DAL 22 SETTEMBRE AL 5 OTTOBRE

OFFERTA IMPERDIBILE
120 ANNI

Dixan
DIXAN CLASSICO
€ 22,99
SCONTO 50%
€ 11,49

abbia ragione nel senso della storia. [...] Cerco di spiegarmi meglio: nell'universo frastornato di libri, di comunicazioni, di valori che spesso sono pseudovalori, di informazioni (vere e false), di sciocchezze, di lampi di genio, di forsennatezze, di opache placidità, io mi rifiuto di far parte della schiera dei tappezzeri del mondo, degli imballatori, dei verniciatori, dei produttori di 'mero superfluo'. Poiché la micidiale proliferazione della carta stampata rischia di togliere alla funzione di editore qualsiasi senso e destinazione, io ritengo che l'unico modo per ripristinare questa funzione sia una cosa che, contro la moda, non esito a chiamare moralità: esistono libri necessari, esistono pubblicazioni necessarie⁴.

Una condizione di rigorosa etica civile che pare essersi sempre incarnata nelle architetture scelte o concepite nel corso degli anni per custodire la collezione dei duecentomila volumi, dei numerosissimi documenti originali, dei periodici, dei libri preziosi, prima edizione dell'*Encyclopédie* inclusa. Dagli spazi della storica sede dell'Istituto, ammobiliata con semplici ed eleganti arredi, funzionali scaffalature e lampade a sospensione di Louis Poulsen, così come ce la mostra «La settimana Incom» del marzo '61 che ne racconta l'inaugurazione alla presenza di alte autorità, fino al progetto preliminare del 1974 di Vittorio Gregotti per la sede dell'appena nata Fondazione: immaginata in un vuoto urbano eredità delle distruzioni belliche, compreso tra Santa Maria della Porta, via Gorani e via Brisa e posto in fregio ai resti delle antiche terme, del palazzo imperiale, della torre e del portale del seicentesco Palazzo Gorani. Un intervento che si riferiva «al profondo spessore dei segni storici depositati sul suolo, riprendendone le tracce, i sistemi le sequenze, regolando al contempo il rapporto con la frammentata edilizia presente sul lato ovest»⁵ alla quale si contrapponevano cinque torri, analoghe per materiali e caratteri a quella antica, che andavano a coronare una nuova piazza lastricata. Il principale nucleo distributivo del complesso, sia alla quota di campagna che a quella ipogea. Un forte carattere di ricomposizione e ricostruzione della morfologia del tessuto urbano, delle sue regole e del suo senso, che governa anche il progetto realizzato in Porta Volta, anch'esso concepito in una logica di totale continuità e adesione alle condizioni di necessità e di coscienza del senso della storia postulate da Giangiacomo e portate avanti dall'opera del suo erede Carlo, divenuto l'illuminato committente dello studio di Basilea. Un'area, quella di Porta Volta, dove i Feltrinelli possedevano da anni un lungo lotto di terreno compreso fra Viale Pasubio e i resti delle mura spagnole, lascito anch'esso dei bombardamenti della seconda guerra mondiale. Una ferita per molti anni rimasta come in attesa di soluzione, affidata alla locazione ad attività artigianali, certo pittoresche; sorta di lacerti di una Milano da film in bianco e nero che impedivano però una definitiva guarigione per questa parte di città. «Quanto abbiamo imparato nel periodo in cui Rossi è stato nostro professore – in particolar modo ci hanno ispirato la semplicità e la 'povertà' del suo lavoro nel primo periodo»⁶. E ovviamente il suo metodo e la sua teoresi; ovvero l'attenta lettura dei fatti urbani che sempre rappresentano l'essenza profonda di una città; architetture che letteralmente ne costituiscono il carattere permanente e la cui memoria e testimonianza – se si verificano certi fortunati allineamenti di costellazioni – il demone dell'analogia dona al progetto del nuovo.

Le analisi storiche dell'area hanno rappresentato la base per lo sviluppo del progetto Feltrinelli per Porta Volta. La peculiarità dell'area è rappresentata dalla sua localizzazione lungo il tracciato delle Mura Spagnole: le antiche mura, risalenti al Sedicesimo secolo, sono le ultime di una serie di fortificazioni che, a partire dai

a future gamble, I consider to be right in the wider sense of history. [...] I will try to explain myself better: in the confused universe of books, communications and values which are often pseudo-values, of information (both true and false), trifles, strokes of genius, madness or opaque placidity, I refuse to be part of the world's upholsterers, of the packers, painters and other producers of the 'merely superfluous'. Since the overwhelming proliferation of the printed word risks depriving the editor's function of all meaning and finality, I believe that the only path towards the renewal of this function passes through something that I do not hesitate in calling morality: there are necessary books, there are necessary publications⁴.

A rigorously ethical civilian condition which seems to be increasingly embodied in the architectures chosen or conceived throughout the years for safeguarding the collection of two-hundred thousand volumes, the countless original documents, periodicals, precious books, first edition of the *Encyclopédie* included. From the spaces of the historical headquarters of the Institute, furnished in a simple and elegant manner, with practical shelving units and suspended lamps designed by Louis Poulsen, as described by «La settimana Incom» of March 1961, which narrates the inauguration in the presence of high authorities, to Vittorio Gregotti's preliminary project of 1974 for the headquarters of the newly created Foundation: imagined in an urban void inherited from the destruction which took place during the war, in an area between Santa Maria della Porta, via Gorani and via Brisa and alongside the remains of the ancient thermal baths, the imperial palace, the tower and the gate to the 17th century Palazzo Gorani. An intervention that referred to the «great depth of the historical signs deposited in the ground, retaking its traces, systems and sequences, while regulating the relationship with the fragmented built heritage present on the western side»⁵, contrasted by five towers, similar in terms of materials and features to the ancient one, which crowned a new paved square. This represented the main distributive nucleus of the complex, both at the ground level and below it. A strong feature of re-composition and reconstruction of the morphology of the urban fabric, of its rules and its meanings, which also governs the project undertaken in Porta Volta, conceived as well following a rationale of total continuity and adherence to the conditions of necessity and of awareness of the sense of history as postulated by Giangiacomo and carried forth by his heir, Carlo, who became the enlightened client of the studio from Basel. The area of Porta Volta, where the Feltrinelli had owned for years a plot of land located between Viale Pasubio and the remains of the Spanish walls, was also a legacy from World War II bombings. An open wound that for years had seemed to be waiting for a solution to its condition, and which in the meantime had been rented out to artisan and other certainly picturesque activities; a sort of series of fragments of a black and white film Milan which, however, prevented this part of the city to be fully cured. «We learnt so much in the period in which Rossi was our teacher – we were particularly inspired by the 'poverty' of his work during the first period»⁶. And obviously by his method and theorising; in other words by his attentive interpretation of urban facts which always represent the deep essence of a city; architectures that literally constitute its permanent features and whose memory and testimony – whenever certain fortuitous alignments of constellations take place – is bequeathed to the project of the new by the daemon of analogy.

The historical analyses of the area represented the basis for the development of the Feltrinelli project for Porta Volta. The peculiarity of the area lies in its location along the Spanish Walls: the ancient walls, which date back to the 16th century, are the last in a series of fortifications which, since the Roman era, have determined the boundaries of the



*Il rapporto con gli antichi caselli del Beruto da via Sarpi.
Foto di © Filippo Romano
pp. 36-37
La testata nord-ovest del complesso in corrispondenza
di uno dei caselli daziari del Beruto.
Foto di © Filippo Romano*

tempi romani, hanno definito i confini della città. Con l'apertura dei Bastioni alla fine del Diciannovesimo secolo, Via Alessandro Volta ha segnato l'inizio dell'estensione della città al di fuori delle vecchie mura, rappresentando un nuovo asse di collegamento tra il centro storico e il Cimitero Monumentale.[...] I Caselli Daziari di Porta Volta offrono un importante punto di riferimento nel tracciato urbanistico della città di Milano. La posizione degli edifici Feltrinelli e Fondazione lungo viale Pasubio e quella dell'edificio del Comune tra viale Montello e Porta Volta sottolinea questa porta storica, deducendola dalla tradizione milanese degli edifici gemelli, come quelli realizzati in Piazza Duomo, Piazza Piemonte e Piazza Duca D'Aosta⁷.

Nella città del maestro conosciuto ai tempi dell'esilio zurighese, Herzog & de Meuron formulano, per sottrazione, l'omaggio forse più compiuto e radicale a Rossi e a quella stagione della cultura architettonica europea, sottolineandone – sorprendentemente – l'imprescindibilità. Le figure dell'antico bastione, della Ca' Granda, del bianco blocco del Gallarate; le memorie dei ritmi delle cascine lombarde, l'amato Karl Marx Hof ed i lunghissimi fronti dei vicini edifici industriali che allora lo plasmarono, sono qui rese implicite nella scelta di impianto dei due corpi di fabbrica realizzati (separati da una cesura che diviene breve strada che segue l'inclinazione della vicina via Maroncelli non proseguendone però l'asse) e dal terzo corpo previsto dallo schema originale, il cui cantiere dovrebbe partire l'anno venturo una volta completati i saggi archeologici attualmente in corso. Tre edifici disposti a guisa di nuovo tratto di mura urbane, risolti però nell'immagine di una lunga casa di ringhiera, i cui 'ballatoi' si mutano in sporgenti elementi marcapiano così da proteggere dal sole il partito delle finestre col fine di offrire una goticheggiante, infinita, immagine osteologica di un'abitazione collettiva grazie alla drammatica reiterazione della serialità delle sue bucatore: speculari riflessi dei ritmi di facciata delle case immediatamente prospicienti, estesi fin sulle falde del tetto col risultato di smaterializzare la pur notevole estensione del complesso in una totale trasparenza diurna, in luminosa epifania a notte. La torsione del telaio strutturale, che un novello Savinio che per caso si trovasse a passeggiare da quelle parti potrebbe paragonare alle fatiche statiche e tettoniche degli Omenoni, è di fatto il *punctum* della composizione. Accade talvolta che una parte di città rimanga in attesa di interpretazione e che questa, una volta compiuta, si dimostri esatta – pur nella sua più totale novità rispetto alle condizioni di partenza, alla storia del luogo, alla sua configurazione originale. Un cortocircuito fra ciò che è stato e ciò che a partire da esso può divenire inedito ma necessario, che non sempre riesce a mutarsi in realtà tangibile.

Parlavamo in precedenza della necessità di certi rari allineamenti di costellazioni che consentono a tutti i pezzi infranti e sparsi di ricomporsi magicamente in figura compiuta e al progetto *novissimo* di divenire al medesimo tempo *antiquo*.

Se la proposta del 1990 di Giorgio Grassi per una Biblioteca Comunale nella medesima area tendeva alla letterale ricostruzione del bastione di Porta Tenaglia pagando il tributo del sacrificio dell'ultimo tratto di viale Alessandro Volta e scegliendo così un momento della storia urbana di Milano precedente alla redazione da parte di Cesare Beruto del Piano Regolatore del 1884 per il nuovo assetto della città, e alla costruzione dei suoi due caselli daziari nel 1880⁸, la scelta dei progettisti svizzeri si cala abilmente nella realtà del sito; nell'impossibilità concreta di modificarne i tracciati viari. Una scelta pragmatica e realista che non impedisce però di rispettare l'intuizione grassiana dell'evocazione della presenza dell'antico baluardo.

Ma a differenza di quel progetto qui sono i caselli a deformare e

city. With the opening of the Bastions toward the late 19th century, via Alessandro Volta came to mark the beginning of the extension of the city outside of the ancient walls, representing a new connecting axis between the historical centre and the Monumental Cemetery.[...] The Porta Volta Custom Houses offer an important point of reference in the urban layout of the city of Milan. The position of the Feltrinelli and Foundation buildings along viale Pasubio, as well as that of the Municipal building between viale Montello and Porta Volta underline this historical gate, linking it to the Milanese tradition of twin buildings, such as those built in Piazza Duomo, Piazza Piemonte and Piazza Duca D'Aosta⁷.

In the city of the master, which they met at the time of his Zurich exile, Herzog & de Meuron formulate, by subtraction, perhaps the most complete and radical homage to Rossi and to that period of European architectural culture, underlining – surprisingly – its essential nature. The figures of the ancient bastion, of the Ca' Granda, of the white block of the Gallarate; the memories of the rhythms of Lombard farmsteads, the beloved Karl Marx Hof and the long facades of the nearby industrial buildings which modelled it, are made implicit in the choice of the layout of the two built structures (separated by a break that turns into a short street that follows the inclination of nearby via Maroncelli without, however, following its axis) and of the third building contemplated in the original plan, which is to house the Museum of the Resistance and whose construction should begin the coming year, once the ongoing archaeological probes have been completed. Three buildings arranged as a new stretch of city walls, resolved, however, in the image of a long railing house, whose 'balconies' are transformed into protruding string-courses so as to protect the windows from the sun and to offer a Gothic, infinite and osteological image of a collective dwelling thanks to the dramatic serial reiteration of its openings: specular reflections of the rhythms of the facades of the houses immediately opposite, extended as far as the pitches of the roof, which results in the de-materialisation of the yet considerable extension of the complex in a total transparency by day, and a luminous epiphany by night. The torsion of the structural frame, which a young Savinio who perchance would find himself to be taking a walk around the area could compare to the static and tectonic efforts of the Omenoni, is in fact the *punctum* of the composition.

It sometimes occurs that a part of the city remains waiting for an interpretation and that this interpretation, once undertaken, proves to be correct – even in its most complete novelty with respect to the starting conditions, to the history of the place, to its original configuration. A short-circuit between that which once was and that which from this can in turn become novel yet necessary, and which not always manages to transform into a tangible reality.

We mentioned earlier the needs for certain rare constellation alignments which allow all the broken and scattered pieces to magically recompose as a complete figure, and the *novissimo* project to also become *antiquo*.

Whereas Giorgio Grassi's 1990 proposal for a Municipal Library in the same area tended toward a literal reconstruction of the bastion at Porta Tenaglia, paying tribute to the sacrifice of the last section of viale Alessandro Volta, thus choosing a moment in the urban history of Milan that is previous to the drafting by Cesare Beruto of the 1884 strategic urban plan for the new layout of the city, as well as to the construction of its two custom houses in 1880⁸, the choice of the Swiss architects skillfully fits the actuality of the site, considering the impossibility of modifying the road system. A pragmatic and realist choice which, however, respects Grassi's insight of evoking the presence of the ancient fortification.

Yet unlike in the case of that project, here it is the custom houses that deform and bend the sequence of new portals and the plans

a far torcere la sequenza dei nuovi portali e le piante dei nuovi edifici determinando così la cifra poetica dell'intera operazione; consentendo, per così dire, l'allineamento perfetto delle stelle nella costellazione.

La testata dei due blocchi realizzati arriva così su viale Volta ponendosi in parallelo e distaccandosi rispettosamente dalla giacitura delle architetture del Beruto. Così farà anche quella della fabbrica prossima ventura che completerà la doppia simmetria tra i fronti, forse memore di quelle fugaci e oscillanti svelate a Venezia, tra Punta della Dogana e La Salute, dal teatro galleggiante costruito dal maestro in anni lontani. Come attori giovani le due facce si guarderanno negli occhi sul palcoscenico di piazzale Baiamonti usando quale ornamento e maschera il rustico colonnato delle architetture preesistenti, lasciate lì dove sono sempre state per meglio sottolineare la loro enigmatica, teatrale, presenza. «L'unicità di quest'opera è rappresentata dalla storia di cui è il prodotto»⁹. Storie custodite nel vasto fondo librario e documentale; storie riflesse e assorbite da questa macchina caleidoscopica e scenografica; ad un tempo semplice e complessa, archetipica e contemporanea, monumentale e domestica, capace di contenere tutta Milano e di permettere dal suo interno la lettura della sua vicenda secolare. Nella passeggiata-conversazione con la città che Savinio scrive con profonda leggerezza si legge come l'architettura si specchi nel tempo e come la faccia di ogni epoca si rifletta nella propria architettura.

Simili relazioni corrono fra tempo e architettura, quali fra mare e cielo. [...] Sulla facciata degli edifici non è scritta solo la data della loro nascita, ma sono scritti gli umori pure, i costumi, i pensieri più segreti del loro tempo¹⁰.

E del tempo futuro, poiché siamo certi che l'opera di Herzog & de Meuron in Porta Volta, in virtù della sua laconica e complessa chiarezza, non potrà che accogliere e custodire col passare degli anni sempre nuove suggestioni, narrazioni, significati. Cosa che del resto accade a tutte quelle architetture che sapientemente riuniscono nel/col gioco delle analogie la loro genesi, i loro esiti.

¹ A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore città*, Adelphi, Milano 1984, p. 204.

² Questa la definizione della Fondazione Feltrinelli riportata nella brochure di presentazione della nuova sede in Viale Pasubio.

³ G. Feltrinelli, *Cos'è un editore?*, Edizioni Henry Beyle, Milano 2015, p. 11.

⁴ G. Feltrinelli, *ivi*, p. 12.

⁵ V. Gregotti, *Nuova Fondazione Feltrinelli*, in P. Colao, G. Vagnaz (a cura di), *Gregotti Associati 1973-1988*, Electa, Milano 1990, p. 48-49.

⁶ J. Herzog, in L. Molinari (a cura di), *Fondazione Giangiacomo Feltrinelli Milano Porta Volta Luogo dell'utopia possibile*, Feltrinelli Editore, Milano 2016, p. 106.

⁷ Herzog & de Meuron, relazione di progetto, 2016.

⁸ Cfr. G. Grassi, *I progetti, le opere e gli scritti*, introduzione di J.J. Lahuerta, Electa, Milano 1996, pp. 278-283.

⁹ Cfr. F. Dal Co, *Architettura e storie*, in «Casabella», n. 872, 2017, Electa, Milano, pp. 6-8.

¹⁰ A. Savinio, *cit.*, p. 172.

of the new buildings, thus determining the poetic style of the entire operation; permitting, so to speak, the perfect alignment of the stars in the constellation.

The extremity of the two built blocks thus reaches viale Volta, placing itself parallel to, and at a respectful distance from Beruto's architectures. The same will be true of the third structure, yet to be built, that will complete the double symmetry between the facades, perhaps recalling those, fleeting and oscillating, of the floating theatre built by the master a long time ago in Venice, between Punta della Dogana and the basilica of La Salute. Like two young actors, the two facades will look into each other's eyes on the stage of piazzale Baiamonti, using as ornament and as a mask the rustic colonnade of the existing architectures, left where they always stood in order to underline their enigmatic, theatrical, presence. «The uniqueness of this work is represented by the history of which it is the product»⁹. Stories kept at the same time in the vast library and documentary fund, stories reflected and absorbed by the glass facades of this kaleidoscopic and scenographic machine, both simple and complex, archetypal and contemporary, monumental and domestic, capable of containing the whole of Milan and of interpreting from within it its centuries-old history. In the promenade-conversation with the city that Savinio writes with great levity we can read how architecture is mirrored in time and how the face of every era is reflected in its own architecture.

Similar relationships run between time and architecture, as between sea and sky. [...] It is not only the date of their birth that is written on the facade of the buildings, but also the most secret moods, customs and thoughts of their time¹⁰.

And of future time, since we are certain that the work of Herzog & de Meuron in Porta Volta, by virtue of its laconic and complex clarity, will welcome and preserve, with the passing of the years, new suggestions, narrations and meanings. Something which happens to all those architectures that wisely bring together in/with the game of analogies their genesis and their results.

Translation by Luis Gatt

¹ A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore città*, Adelphi, Milano 1984, p. 204.

² This is the description of the Feltrinelli Foundation in the brochure for the presentation of the new headquarters in Viale Pasubio.

³ G. Feltrinelli, *Cos'è un editore?*, Edizioni Henry Beyle, Milano 2015, p. 11.

⁴ G. Feltrinelli, *ibid.*, p. 12.

⁵ Vittorio Gregotti, *Nuova Fondazione Feltrinelli*, in P. Colao, G. Vagnaz (eds.), *Gregotti Associati 1973-1988*, Electa, Milano 1990, p. 48-49.

⁶ J. Herzog, in L. Molinari (ed.), *Fondazione Giangiacomo Feltrinelli Milano Porta Volta Luogo dell'utopia possibile*, Feltrinelli Editore, Milano 2016, p. 106.

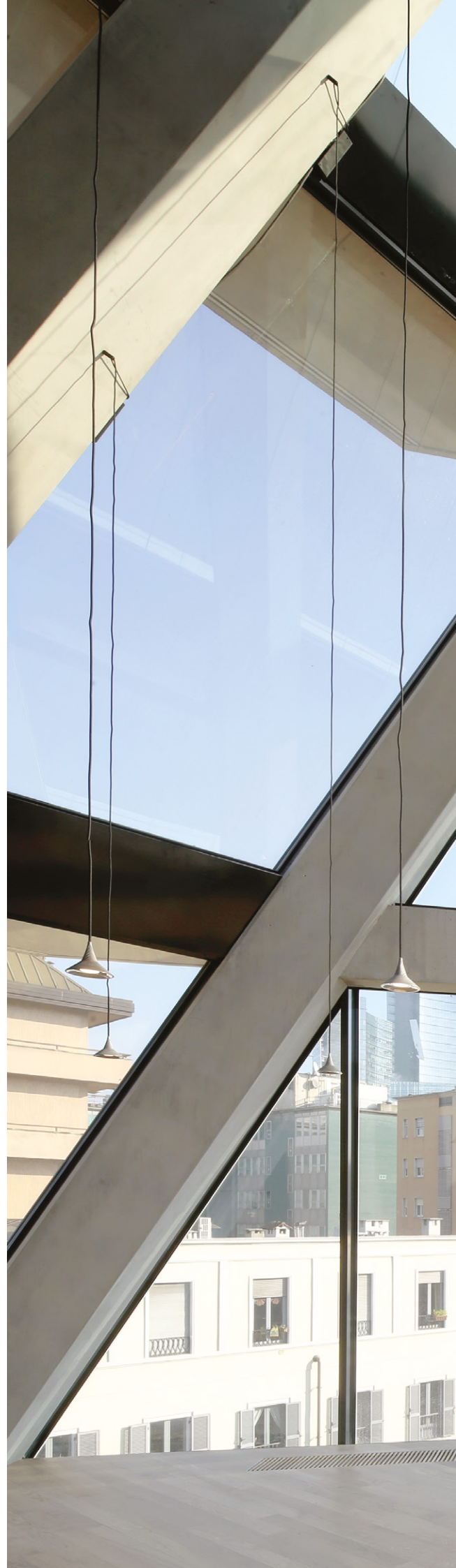
⁷ Herzog & de Meuron, project report, 2016.

⁸ Cfr. G. Grassi, *I progetti, le opere e gli scritti*, introduction by J.J. Lahuerta, Electa, Milano 1996, pp. 278-283.

⁹ Cfr. F. Dal Co, *Architettura e storie*, in «Casabella», n. 872, 2017, Electa, Milano, pp. 6-8.

¹⁰ A. Savinio, *Op. cit.*, p. 172.

Dettaglio dell'attacco a terra in prossimità di Porta Volta, foto di Andrea I. Volpe e l'area di Porta Garibaldi incorniciata dal timpano d'ingresso della Fondazione Feltrinelli, © Filippo Romano, per gentile concessione della Fondazione Feltrinelli





The historical life of the Bourse de Commerce building in Paris is the inescapable starting point for the design of Tadao Ando's Collection Pinault. The geometrical rigour of the cylindrical body designed by Ando, which is concentric to the rotunda of the Bourse de Commerce, reverberates echoes from the Enlightenment while gently urging the architecture towards the absolute, transforming the real into the universal.



Tadao Ando

Collezione Pinault, Bourse de Commerce, Parigi Pinault Collection, Bourse de Commerce, Paris

Francesca Privitera

La ragione profonda della proposta progettuale di Tadao Ando per la sede parigina della Collection Pinault (2017-2020), ospitata nell'interno dell'edificio della Bourse de Commerce di Henri Blondel (1885-1889), si potrebbe dire che risieda nella discussione sul rapporto tra architettura e tempo storico.

Binomio discusso all'interno di quella oscillazione tra assoluta specificità e tensione verso l'universale che Vittorio Gregotti¹ riconobbe come cifra distintiva dell'architettura di un giovane Ando, e che oggi riconosciamo anche nel progetto veneziano a Punta della Dogana (2007-2009), realizzato sempre per il collezionista francese François Pinault.

Per questo è necessario innanzi tutto guardare a quella catena di accadimenti che si dipana attraverso il tempo segnando la vita storica della Bourse de Commerce, e che inizia con il disegno e la costruzione da parte di Nicolas Le Camus de Mézières² architetto e teorico, della Halle au Blé: Il Mercato del Grano di Parigi (1763-1766).

Si tratta di una stereometrica architettura dalle proporzioni comparabili con quelle del Panthéon, nella cui forma circolare, compiuta e perfetta, è leggibile l'intento di Le Camus di imprimere al proprio edificio, attraverso l'arte del costruire, un carattere chiaro che ne rendesse riconoscibile la funzione pubblica nel paesaggio della città illuminista.

Tale proposito è evidente a Marc-Antoine Laugier che così lo descrive

Le mérite de cette halle est la forme nouvelle, et ce mérite n'est pas médiocre. Ce bâtiment rond, parfaitement isolé, percé à jour de toute

The deep reasoning behind Tadao Ando's design proposal for the Parisian headquarters of the Collection Pinault (2017-2020), housed within Henri Blondel's (1885-1889) building for the Bourse de Commerce, could be said to be situated in the debate on the relationship between architecture and historical time.

A binomial that is discussed within that oscillation that exists between absolute specificity and the tension towards the universal that Vittorio Gregotti¹ recognised as the distinctive feature of the architecture of the young Ando, and which today we can recognise as well in the Venetian project at Punta della Dogana (2007-2009), also designed for the French collector François Pinault.

For this reason it is necessary first of all to look at the series of events which through time marked the historical life of the Bourse de Commerce, and which began with the design and construction, by the architect and theoretician Nicolas Le Camus de Mézières², of the Halle au Blés: the Parisian Corn Exchange (1763-1766).

It is a stereometric architecture with proportions similar to those of the Pantheon, in the circular form of which, complete and perfect, it is possible to interpret Le Camus' intention to give his building, through the art of building, a clear character that would make its public function recognisable in the landscape of the City of Lights. This evident aim is described by Marc-Antoine Laugier in the following terms

Le mérite de cette halle est la forme nouvelle, et ce mérite n'est pas médiocre. Ce bâtiment rond, parfaitement isolé, percé à jour de toute part, entouré de maisons et de rues dont la construction contrastera avec la Sienne, ayant au surplus la solidité et la



part, entouré de maison et de rues dont la construction contrastera avec la Sienne, ayant au surplus la solidité et la simplicité requise, sera dans Paris un de nos plus agréables morceaux³.

Questa chiarezza formale è espressione dell'elaborazione e della messa in opera di solidi principi disciplinari derivati da Vitruvio, che insieme al concetto di 'carattere' e alla 'sensazione' suscitata dall'architettura nell'osservatore, fulcro dello scritto teorico di Le Camus, *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensation* (1780)⁴, costituiscono ciò che l'architetto definisce *le Génie de l'architecture*.

Ed è la fermezza con la quale Le Camus dichiara i propri intenti architettonici che ha fatto sopravvivere *Le Génie de l'architecture* attraverso i flutti degli accadimenti storici che hanno coinvolto la Halle au Blé con cambiamenti, demolizioni e ricostruzioni, da quando Jacques-Guillaume Legrand e Jacques Molinos ne coprono la corte centrale con una cupola in legno (1782-1783) fino a quando Blondel trasforma la Halle au Blé in Bourse de Commerce⁵, un grandioso monumento pubblico ornato con trionfali pitture allegoriche che narrano i commerci della Francia attraverso il mondo⁶ e coperto da una cupola in ferro e lastre di vetro, tutt'ora imprescindibile perno delle trasformazioni urbane di quel quartiere.

E sono ancora i riverberi dell'illuminismo di Le Camus quelli che vediamo nella forma semplice, solida, perfettamente isolata, progettata da Ando nel ventre dell'edificio di Blondel: un cilindro in cemento concentrico alla rotonda della Bourse de Commerce, simmetrico e allo stesso tempo vario sotto gli effetti della luce zenitale, nel quale l'architetto giapponese crea uno spazio espositivo che si fonda sul rigore geometrico e che allo stesso tempo si rivolge ai sensi.

Così come sono rifrazioni delle architetture rivoluzionarie di Étienne-Louis Boullée e Claude Nicolas Ledoux, nelle quali le forme geometriche pure si alleano con l'ornamento libero, con memorie dell'antica Roma e con la natura⁷, quelle che si stabiliscono tra il volume puro di Ando e l'ornata rotonda ottocentesca sotto la mutevole luce naturale proveniente dalla cupola. Infatti, le ombre proiettate dalla struttura in ferro della copertura sulle pareti interne dello storico edificio e sull'intervento di Ando segnano, come in una deformata meridiana, il trascorrere delle ore e delle stagioni, così che il ripetersi giorno dopo giorno, attraverso i secoli, dei fenomeni naturali nell'interno della rotonda rende esperibile, attraverso i tempi della natura, il dipanarsi del tempo storico.

Il progetto di Ando, quindi, come ogni altra sua architettura, è un vero e proprio strumento di lettura e di misurazione di ciò che lo circonda⁸: è attraverso il confronto con esso che la preesistenza che lo accoglie e la città evidenziano la loro logica costruttiva. In questo processo di lettura il controllo della luce naturale, come in ogni progetto di Ando, ha un ruolo determinante. La luce zenitale, infatti, in questo caso 'trovata' e non progettata, diventa per l'architetto la componente imprescindibile della drammaturgia dei rapporti tra il volume cilindrico, la rotonda, gli affreschi, e infine la città.

Allo stesso tempo Ando compie sul progetto un rigoroso esercizio di *spolio* da ogni aggettivazione linguistica, una «compressione dello stile»⁹ che aspira a distaccare l'architettura da ogni idea di specificità fisica e temporale per tendere a ciò che l'architetto giapponese riconosce come l'archetipo dello spazio: «il volume e la direzione della luce»¹⁰.

Dentro il perimetro dell'ampio cilindro, infatti, dove i flussi della luce zenitale in continua evoluzione rendono percepibile il divenire il peso della materia, ovvero del cemento, si fa lieve e Ando

simplicité requise, sera dans Paris un de nos plus agréables morceaux³.

This formal clarity is the expression of the processing and implementation of the solid disciplinary principles derived from Vitruvius which, together with the concept of 'character' and the 'sensation' generated by the architecture in the observer, central to Le Camus' theoretical text, *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780)⁴, constitute what the architect defines as the *Génie de l'architecture*.

And it is the firmness with which Le Camus declares his architectural intentions that has allowed *Le Génie de l'architecture* to survive through the waves of historical events that have affected the Halle au Blés with modifications, demolitions and reconstructions, from the time when Jacques-Guillaume Legrand and Jacques Molinos covered its central courtyard with a timber cupola (1782-1783), to when Blondel transformed the Halle au Blés into the Bourse de Commerce⁵, an imposing public monument decorated with triumphal allegorical paintings that depict France's commercial enterprises throughout the world⁶, covered by an iron and glass cupola which to this day represents a central element in the quartier's urban transformations.

And it is still the reverberation of Le Camus' enlightenment which we see in the simple, solid and perfectly isolated shape designed by Ando within the belly of Blondel's building: a concrete cylinder which lies concentrically to the rotunda of the Bourse de Commerce, symmetrical and at the same time varying under the effects of the zenithal light, in which the Japanese architect creates an exhibition space that is based on geometrical rigour while also addressing the senses.

In the same way, the relationships established between Ando's pure volume and the ornate 19th century cupola, under the changing natural light, are echoes of those revolutionary architectures by Étienne-Louis Boullée and Claude Nicolas Ledoux, in which the pure geometrical forms are allied to the free ornamentation, recalling memories of ancient Rome and of nature⁷.

In fact, the shadows projected by the iron structure of the roof on the interior walls of the historical building and on Ando's intervention mark, as if on a deformed sundial, the passing of the hours and of the seasons, in such a way that the daily repetition, throughout the centuries, of natural events within the rotunda allows, through the times of nature, the unravelling of historical time. Ando's project, therefore, like all other of his architectures, is an actual tool for interpreting and measuring that which surrounds it⁸: it is through the interaction with it that the pre-existing structure that accommodates it, and the city itself, highlight their constructive logic.

In this interpretative process, the control of natural light, as in every other one of Ando's projects, plays a fundamental role. The zenithal lighting, in fact, in this case 'found' and not designed, becomes for the architect the necessary condition for constructing the dramaturgy of the relationships between the cylindrical volume, the rotunda, the frescos and finally the city.

Ando carries out at the same time an exercise of 'stripping' the project from every linguistic adjectivising, a «compression of style»⁹ that aspires to detach the architecture from any idea of physical and temporal specificity so as to tend towards what the Japanese architect recognises as the archetype of space: «volume and the direction of light»¹⁰.

Within the perimeter of the large cylinder, in fact, where the continuously evolving flows of the zenithal light make the process of becoming perceptible, the weight of the matter, in other words of the concrete, becomes light and Ando seems to come close to

sembra avvicinarsi a quella che appare come una impossibile convergenza tra la visione zen, secondo la quale lo spazio è esperibile dove la «materialità delle cose svanisce»¹¹ e la concezione dello spazio occidentale rivelatasi a Ando attraverso la vista dell'interno del Panthéon di Roma¹²: lo spazio circolare della sala espositiva è così sospinto verso l'assoluto.

Ma è la sezione verticale che come in un disegno del settecento rivela il senso dello spazio interno: il cilindro, alto nove metri, attraversa in altezza l'interno della Bourse de Commerce strutturando un percorso fisico e mentale che dal piano interrato giunge alla sommità della cupola.

Al piano interrato il muro circolare circonda l'auditorium e al piano terra lo spazio della sala delle esposizioni temporanee, nella quale si entra attraverso tre portali disposti asimmetricamente che introducono un lieve movimento. Il pavimento è in cemento e costituisce con le pareti un'unica superficie omogenea che delimita una vera e propria 'stanza vuota'¹³, senza soffitto, che appare come in attesa di essere vissuta, secondo un principio proprio dell'architettura giapponese secondo il quale per vivere «in uno spazio con la massima libertà possibile, occorre innanzitutto creare il vuoto [...] ma la vibrazione del vuoto e la sua *presenza* devono restare sensibili»¹⁴. L'unico punto di concentrazione di questo luogo, come se fosse uno straordinario *tokonoma*¹⁵, è costituito dagli affreschi e dalla cupola.

Al contempo il muro della sala delinea esternamente un *passage*: un percorso anulare che si insinua tra la superficie esterna convessa della sala espositiva e quella concava decorata della facciata interna dell'edificio di Blondel e il cui pavimento è quello originale con un disegno concentrico di tarsie marmoree. Si tratta di una zona interstiziale sulla quale Ando concentra particolare attenzione, secondo una caratteristica propria della sua poetica.

Secondo Ando, infatti, le zone dal carattere incerto, insinuate tra ambienti funzionalmente definiti, suscitano negli individui sentimenti strettamente connessi alla propria esperienza del mondo e alla conoscenza di sé e per questo hanno un'importanza fondamentale nella definizione dell'architettura¹⁶.

Il *passage*, quindi, per il suo carattere indefinito appare come sul crinale del tempo, tra passato e presente, in contrapposizione alla sala centrale che tende, invece, a trasfigurare il reale in universale.

Inoltre lungo il *passage* si trovano le due scale che sviluppandosi lungo il muro del cilindro conducono al primo piano dove un camminamento circolare porta agli altri ambienti espositivi e al contempo avvicina i visitatori alle grandiose pitture ottocentesche appena restaurate. Esse introducono un piranesiano movimento vagamente labirintico e ascensionale che conduce verso l'apice della rotonda, forse un eco della spazialità verticale delle *Carceri di Invenzione* (1745-1750) di Giovanni Battista Piranesi, spesso citata da Ando in meravigliosa contrapposizione alla spazialità orizzontale giapponese.

È così che in questa zona incuneata tra i due muri il rigore illuminista della geometria euclidea sembra incrinarsi, e il cerchio dal quale ha origine il 'corpo regolare' della sala espositiva diventa 'naturale', come se fosse tracciato da un sapiente e ampio gesto di *sumi-e*, nel quale l'inchiostro di china diluito a volte sfuma, altre volte si addensa.

L'architettura di Ando, dunque, porta l'impronta del 'corpo' e della 'mente', essa prende vita e si completa attraverso la presenza umana, il cui movimento si compone con il mutare dell'inclinazione dei raggi del sole attivando nell'interno della rotonda ottocentesca un equilibrato e perpetuo dinamismo, forma del trascorrere del tempo.

what appears to be an impossible convergence between a Zen view, according to which space can be experienced where the «material nature of things vanishes»¹¹ and the Western conception of space that was revealed to Ando through the view of the interior of the Pantheon in Rome¹²: the circular space of the exhibition hall is thus gently propelled towards the absolute.

Yet it is the vertical section which, like an 18th-century drawing, reveals the meaning of the interior space: the cylinder, nine metres high, extends along the entire height of the interior of the Bourse de Commerce, thus establishing a physical and mental pathway which from the basement level reaches the top of the cupola.

At the basement level, the circular wall surrounds the auditorium, and on the ground floor the temporary exhibition hall, which is accessed by way of three asymmetrically placed gates that induce a slight movement. The pavement is in concrete and constitutes, together with the walls, a single, homogeneous surface which delimits a true and proper 'empty room'¹³, without a ceiling, that appears as if waiting to be lived in, following a principle of Japanese architecture in accordance to which in order to live «in a space with the maximum possible freedom, it is first necessary to create a void [...] yet the vibration of this emptiness and its presence must remain perceptible»¹⁴. The only points of concentration of this place, as if it were an extraordinary *tokonoma*¹⁵, are the frescos and the cupola itself.

At the same time, the wall of the hall outlines a *passage* from the outside: a ring path that gently slides between the convex exterior surface of the exhibition hall and the decorated concave interior facade of Blondel's building, whose pavement is still the original one, with its concentric pattern of marble inlays. This is an interstitial zone to which Ando focuses great attention, in accordance with his poetics.

According to Ando, in fact, those zones of an uncertain nature which insinuate themselves between functionally well-defined spaces, spark feelings that are closely related to the individual's experience of the world and to his or her self-knowledge, and for this reason have a fundamental importance in the definition of the architecture¹⁶.

The *passage*, therefore, as a result of its indefinite character, appears as if on the edge of time, between past and present, in opposition to the central hall which tends instead to transfigure the real into the universal.

Furthermore, it is along this passage that the two staircases that run along the wall of the cylinder are located, which lead to the second floor where a circular walkway connects to the other exhibition spaces and at the same time brings visitors closer to the magnificent and recently restored 19th-century paintings. The latter introduce a vaguely labyrinthine and ascensional movement which leads toward the apex of the rotunda, perhaps an echo of the vertical spatial nature of Giovanni Battista Piranesi's *Imaginary Prisons* (*Carceri di Invenzione*, 1745-1750), often quoted by Ando in marvellous opposition to the horizontal nature of Japanese spatiality. It is thus that in this zone, wedged between the two walls, a crack seems to appear within the enlightened rigour of the Euclidean geometry, and the circle from which the 'regular body' of the exhibition hall originates becomes 'natural', as if traced by the knowledgeable and ample gesture of a *sumi-e* painting, in which the diluted black Chinese ink sometimes dissipates and other times thickens.

Ando's architecture, therefore, carries with it the marks of the 'body' and of the 'mind'; it comes to life and is completed through human presence, whose movement is composed together with the changing inclination of the sunrays, thus activating in the interior of the 19th-century rotunda a well-balanced and perpetual dynamism, which is also a form of the passing of time.







p. 44

Esterno della cupola della Bourse de Commerce.

Foto Vladimir Partalo

Bourse de Commerce — Pinault Collection © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, Agence Pierre-Antoine Gatier

p. 45

Dettaglio del cilindro con la scala di accesso al percorso anulare al primo piano.

Foto Maxime Tétard, Studio Les Graphiquants, Paris

Bourse de Commerce — Pinault Collection © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, Agence Pierre-Antoine Gatier

pp. 48-49

Vista dell'interno della rotonda.

Foto Marc Domage

Bourse de Commerce — Pinault Collection © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, Agence Pierre-Antoine Gatier

p. 50

Dettaglio della scala

Foto Maxime Tétard, Studio Les Graphiquants, Paris

Bourse de Commerce — Pinault Collection © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, Agence Pierre-Antoine Gatier

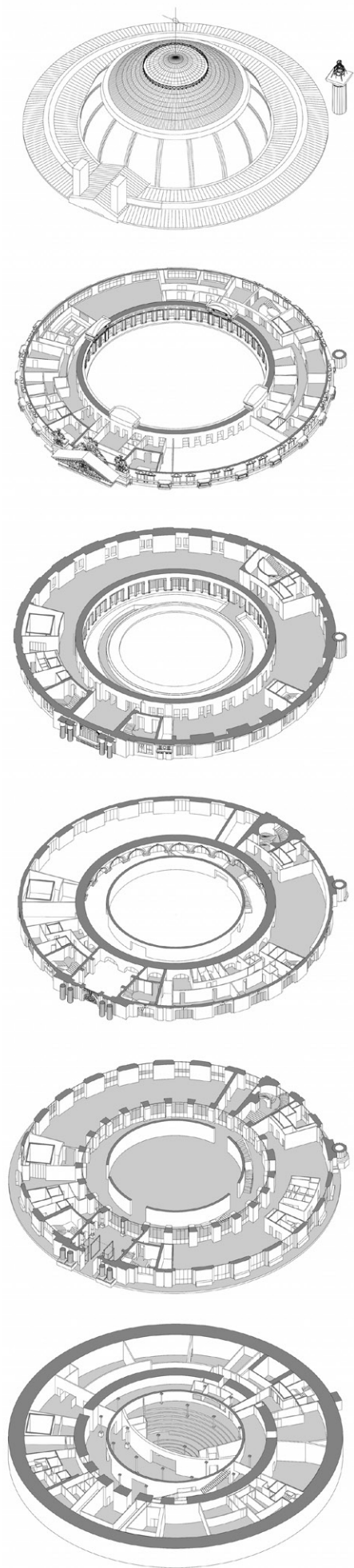
p. 51

Passage tra la parete esterna del cilindro e la facciata interna della Bourse de Commerce

Foto Maxime Tétard, Studio Les Graphiquants, Paris

Bourse de Commerce — Pinault Collection © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, Agence Pierre-Antoine Gatier







Spaccato assonometrico della Bourse de Commerce
Bourse de Commerce — Pinault Collection © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, Agence Pierre-Antoine Gatier
Interno della rotonda
Foto Patrick Tourneboeuf
Bourse de Commerce — Pinault Collection © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, Agence Pierre-Antoine Gatier



Piano interrato. Auditorium

Foto Patrick Tourneboeuf

Bourse de Commerce — Pinault Collection © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, Agence Pierre-Antoine Gatier p. 55

Piano interrato. Vista verso l'auditorium

Foto Patrick Tourneboeuf

Bourse de Commerce — Pinault Collection © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, Agence Pierre-Antoine Gatier Sezione longitudinale della Bourse de Commerce

Bourse de Commerce — Pinault Collection © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, Agence Pierre-Antoine Gatier

Collection Pinault, Bourse de Commerce, Parigi 2017-2020

TAAA-Tadao Ando Architect & Associates

NeM-Niney et Marca Architects

PAG-Pierre-Antoine Gatier (Architecte en Chef des Monuments Historiques)

¹ V. Gregotti, *Tadao Ando: Case a Rokko*, in «Casabella», n. 484, 1982, pp. 2-11.

² N. Le Camus de Mézières (Paris, 1721-1789).

³ M.-A. Laugier, *Observations sur l'Architecture*, in N. Le Camus de Mézières, V. Ugo, *Lo spirito dell'architettura o l'analisi di quest'arte con le nostre sensazioni*, (trad. it. V. Ugo), Il castoro, Milano 2005, p. 25.

⁴ N. Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture ou l'analyse de cet art avec nos sensations*, chez l'Auteur et chez Benoit Marin, Paris 1780, ristampa anastatica: Minkoff Reprint, Genève 1972; prima trad. it. V. Ugo, op. cit.

⁵ La cupola di Legrand e Molinos fu distrutta da un incendio (1802), in seguito venne bandito un concorso pubblico per la sua ricostruzione (1805); François-Joseph de Bélanger e François Brunet ricostruirono la cupola con una struttura in ferro e lastre di rame (1806-13) poi sostituite con lastre di vetro (1838). Un secondo incendio distrusse la cupola (1854); Infine la Halle au blé fu parzialmente demolita (1885), ad eccezione della cupola che fu sostanzialmente conservata e ricostruita da Blondel.

⁶ Gli affreschi, supervisionati e coordinati da Alexis Mazerolle, sono di: Évarist-Vital Luminais; Désiré-François Laugée; Georges-Victor Clairin; Hippolyte Lucas.

⁷ Cfr. D. Rabrau, *I Disegni di Architettura nel Settecento*, Bibliothèque de l'Image, Paris 2001.

⁸ Cfr. V. Gregotti, op. cit.

⁹ Cfr. V. Gregotti, op. cit.

¹⁰ T. Ando, *La conquista della luce*, in «Domus», n. 1053, 2021, pp. 1-3.

¹¹ T. Ando, *Light, shadow and form: the koshino house*, in «Via», n. 11, 1990, pp. 52-61.

¹² T. Ando, *Materials Geometry and Nature*, in F. Dal Co, *Tadao Ando. Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1995, p. 456.

¹³ Cfr. F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, (trad. it. B. Melotto), Christian Marinotti, Milano 2004.

¹⁴ M. Random, *Giappone la strategia dell'invisibile*, ECIG, Genova 1988, p. 176.

¹⁵ È il luogo privilegiato della stanza giapponese: una piccola alcova praticata generalmente sul muro perpendicolare al giardino, nella quale si concentrano oggetti e composizioni floreali dal valore simbolico.

¹⁶ Cfr. T. Ando, *A Wadze in Circumstances*, in «The Japan Architect», n. 243, 1977, in F. Dal Co, op. cit., p. 444.

¹ V. Gregotti, *Tadao Ando: Case a Rokko*, in «Casabella», n. 484, 1982, pp. 2-11.

² N. Le Camus de Mézières (Paris, 1721-1789).

³ M.-A. Laugier, *Observations sur l'Architecture*, in N. Le Camus de Mézières, V. Ugo, *Lo spirito dell'architettura o l'analisi di quest'arte con le nostre sensazioni*, (Italian translation, V. Ugo), Il castoro, Milan, p. 25.

⁴ N. Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture ou l'analyse de cet art avec nos sensations*, chez l'Auteur et chez Benoit Marin, Paris 1780; anastatic copy: Minkoff Reprint, Genève, 1972; first Italian translation V. Ugo, op. cit.

⁵ Legrand and Molinos' cupola was destroyed by a fire (1802). Following this event a public competition was called for its reconstruction (1805), after which François-Joseph de Bélanger and François Brunet reconstructed the cupola with a cupola made with a structure in iron and copper slates (1806-13), which were later replaced with glass plates (1838). A second fire destroyed the cupola (1854), and the Halle aux blés was finally partially demolished (1885), with the exception of the cupola, which was mostly preserved and reconstructed by Blondel.

⁶ The frescos, supervised and coordinated by Alexis Mazerolle, were painted by Évarist-Vital Luminais; Désiré-François Laugée; Georges-Victor Clairin and Hippolyte Lucas.

⁷ Cf. D. Rabrau, *I Disegni di Architettura nel Settecento*, Bibliothèque de l'Image, Paris 2001.

⁸ Cf. V. Gregotti, op. cit.

⁹ Cf. V. Gregotti, op. cit.

¹⁰ T. Ando, *La conquista della luce*, in «Domus», n. 1053, 2021, pp. 1-3.

¹¹ T. Ando, *Light, shadow and form: the koshino house*, in «Via», n. 11, 1990, pp. 52-61.

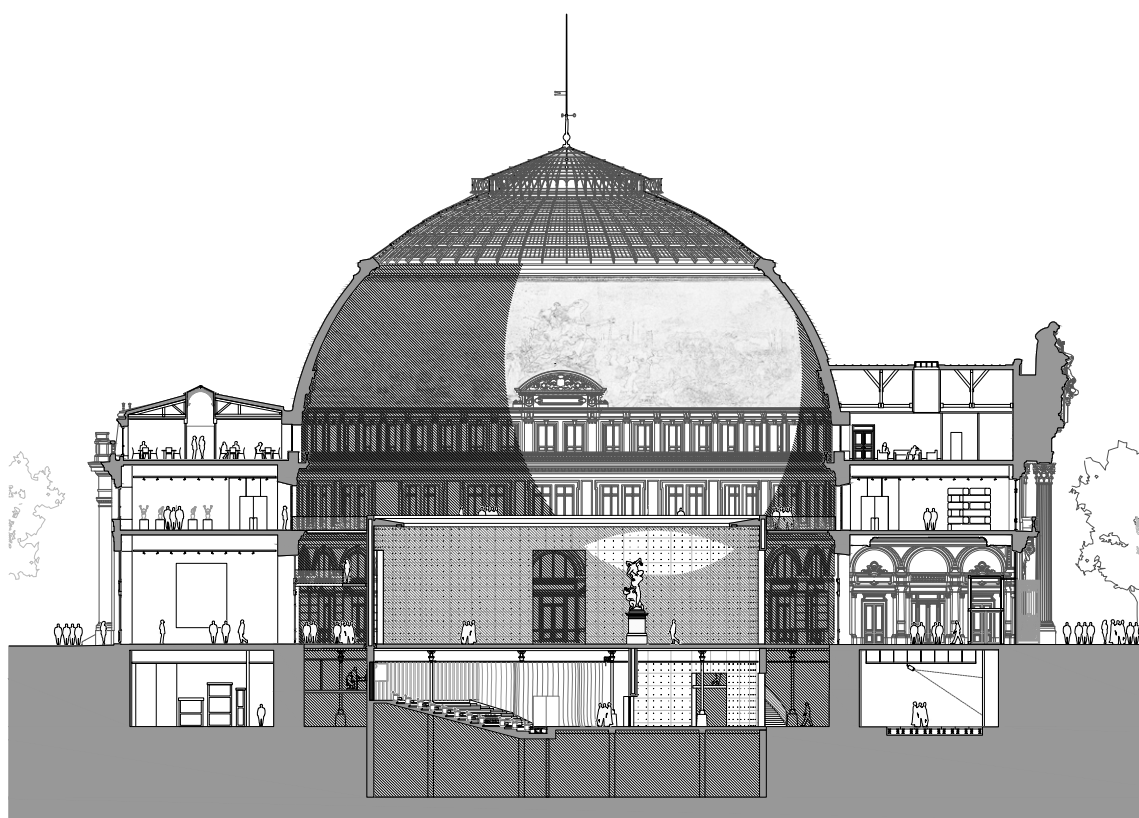
¹² T. Ando, *Materials Geometry and Nature*, in F. Dal Co, *Tadao Ando. Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milan 1995, p. 456.

¹³ Cf. F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, (Italian translation by B. Melotto), Christian Marinotti, Milan 2004.

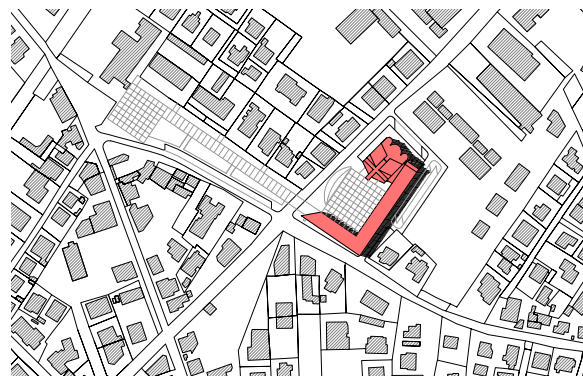
¹⁴ M. Random, *Giappone la strategia dell'invisibile*, ECIG, Genoa 1988, p. 176.

¹⁵ This is the central place of the Japanese room: a small alcove generally set along the wall that is perpendicular to the garden, in which objects and flower arrangements of symbolic value are placed.

¹⁶ Cf. T. Ando, *A Wadze in Circumstances*, in «The Japan Architect», n. 243, 1977, in F. Dal Co, op. cit., p. 444.



In the church of San Rocco in Sambuceto, Mario Botta reduces to their most concise expression all the elements of the architectural composition, which is thus stripped of everything that may be superfluous. The project gives a signal of order within the fragmented and fragile urban scene, pursuing a desire for the city that is present from the start.



Mario Botta

Chiesa di San Rocco a Sambuceto (Chieti)

Church of San Rocco in Sambuceto (Chieti)

Riccardo Butini

Nell'attuale confusione ambientale, dovuta alle rapide trasformazioni, un ancoraggio per una possibile resistenza critica può forse passare attraverso la rilettura della città intesa come spazio specifico capace di farsi carico delle aspirazioni collettive [...] La città europea resta un modello di aggregazione straordinario, la sua millenaria stratificazione la rende baluardo di qualità alternativa ai modelli di suburbio o dei 'non luoghi' che oggi si invocano quasi fossero veri 'valori' [...] Leggere oggi alcune architetture attraverso il filtro della luce e della gravità, vuole essere un modo per riaffermare le speranze proprie della disciplina e permettere all'architetto di riconciliarsi con la città vista come espressione massima della vita collettiva, come forma suprema di intelligenza, come segno di creatività che in taluni casi sa essere poesia¹.

Mario Botta propone, e riassume, con la consueta chiarezza un possibile percorso di ricerca che colloca la città al centro del processo conoscitivo e creativo, riconoscendone il ruolo fondante nel progetto di architettura. In essa si confrontano «intenzioni e realtà».

La sua intensa esperienza progettuale ha portato l'architetto a confrontarsi frequentemente con contesti complessi, nei quali, ogni volta, principio compositivo e soluzioni insediative elaborate non prescindono mai dal fatto urbano, del quale si impregnano fino a diventarne parte essenziale. «L'architettura di Botta» scrive Gresleri «ha bisogno della città e del suo paesaggio come fatto dialettico, orizzonte su cui misurarsi»². Al tema della città sovrappone poi, in maniera del tutto naturale, quello dell'architettura e dello spazio sacro, con le molte occasioni progettuali

In the current state of environmental confusion, due to the fast pace of transformations, an anchoring for a possible critical resistance could perhaps be found in the reinterpretation of the city as a specific space, capable of taking on the collective aspirations of the community [...] The European city continues to be an extraordinary model of social coalescence, its millenary process of stratification makes it a stronghold of a quality that is alternative to suburban models, or to those based on those 'non-places', which today are invoked as if they represented true 'values' [...] Interpreting some architectures today through the filters of light and gravity, aims to be a way for reaffirming the hopes that characterise the discipline, and allows the architect to reconcile himself with the city, understood as the maximum expression of collective life, as supreme form of intelligence, as a sign of creativity that in some cases is capable of becoming poetry¹.

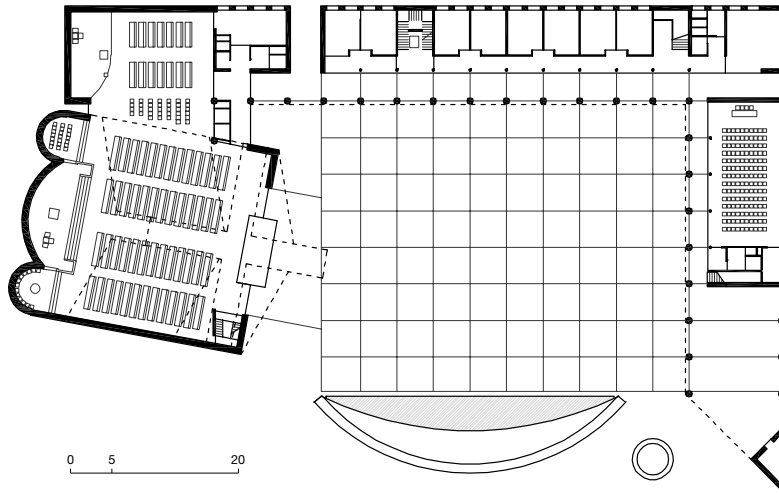
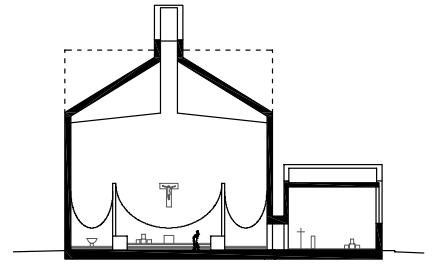
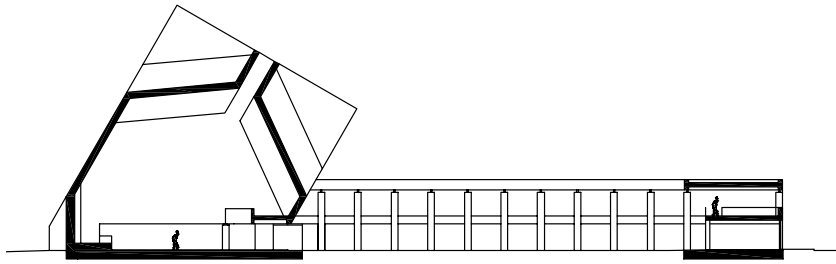
Mario Botta proposes, and summarises, with the usual clarity, a possible research path that places the city at the centre of the cognitive and creative process, recognising its foundational role in the architectural project. In it, «intentions and reality» confront and come to terms with each other.

His intense experience as an architect led him to frequently engage with complex contexts in which, at every turn, the principles of the composition and the settlement solutions undertaken never disregard the urban fact, but rather are impregnated by it until they become an essential part of the whole. «Botta's architecture», Gresleri writes, «needs the city and its landscape as a dialectical fact, as a horizon against which to measure itself»². The theme of the city then naturally overlaps with that of architecture and sa-





La chiesa dentro il tessuto della periferia di Sambuceto
 foto Lorenzo Bartoli per Saint-Gobain Italia
 Sezioni longitudinale e trasversale e pianta del piano
 terra del complesso parrocchiale
 Modello in legno del corpo dell'aula
 p. 56
 Planimetria generale.
 p. 57
 Vista della chiesa dal portico
 foto Lorenzo Bartoli per Saint-Gobain Italia
 pp. 62-63
 La chiesa e il sagrato in relazione con il portico
 foto © Enrico Cano
 pp. 64-65
 Viste dell'abside. La luce zenitale incide il solido corpo
 della chiesa, ne invade l'aula, scompone lo spazio
 interno e proietta sulle pareti l'immagine trasfigurata e
 mutevole della grande croce, foto © Enrico Cano
 p. 66
 Il volume stereometrico della chiesa con il rivestimento
 in travertino romano, foto © Enrico Cano
 p. 67
 Particolare della vetrata visto dal ballatoio sopra
 l'ingresso, foto © Enrico Cano



che costituiscono uno stimolante banco di prova per un'ampia indagine sulla tipologia ecclesiale, le sue possibili interpretazioni e i suoi aggiornamenti a partire dal progetto della chiesa di San Giovanni Battista a Mogno, lungo un arco temporale di circa trentacinque anni.

Nei primi anni Duemila Botta è invitato a formulare una proposta per la chiesa e il centro parrocchiale a Sambuceto, crescente centro commerciale e industriale, dotato di un'importante viabilità, una nuova periferia molto popolata, ma priva di un 'centro' e di una identità collettiva.

In questo particolare contesto il progetto «si presenta come un'eccezionale occasione per il riordino dello spazio urbano, una vera e propria ricucitura degli spazi discontinui presenti nel tessuto edilizio»³, una presa di coscienza e di responsabilità che spinge l'architetto verso la demolizione della chiesa esistente, costruita a partire dagli anni Cinquanta e fortemente compromessa dal terremoto, e di altri edifici vicini.

La nuova chiesa, questa volta, non viene ricostruita sul sedime della precedente, ma ad alcune centinaia di metri in un terreno ancora ineditato. Ciò consente di incidere sul tessuto urbano e disegnare una piazza allungata con alberi e sedute che collega il sagrato della nuova chiesa con un'area più centrale del paese, perseguendo l'idea di un polo di aggregazione sociale oltre che religioso.

L'architetto affronta il programma funzionale e il delicato tema dell'architettura sacra in un luogo ricco di contrasti, orfano di una cultura urbana che qui mai si è insediata. Non si tratta, dunque, di confrontarsi con la città, non molto distante ma impercettibile, piuttosto di introdurre quei principi insediativi e quei caratteri urbani che proprio e soltanto questa è in grado di suggerire. In questo caso Botta insedia un elemento di città tenendo assieme i progetti dell'edificio sacro e dello spazio pubblico collettivo riconoscendo che «in una società fragile, questi luoghi hanno una carica simbolica molto più forte della loro azione tecnica e funzionale e possono diventare dei nuovi cardini per riorganizzare una parte del tessuto che hanno intorno»⁴.

Una sequenza di spazi, 'vuoti', e di architetture disposta con ordine nel nuovo impianto concorre a delineare un palinsesto compositivo basato sul contrasto tra alcuni elementi orizzontali e un corpo verticale, «pensato per raccordare i servizi parrocchiali al tessuto del quartiere e per riaffermare la presenza della chiesa quale spazio sacro all'interno della città»⁵.

Tutti gli elementi della composizione sono ancorati ad una maglia modulare, con l'eccezione della chiesa, leggibile come 'emergenza' alla scala urbana, che, disposta secondo la direttrice della strada principale, ruota rispetto all'intero sistema.

Il sagrato, vero e proprio spazio di relazione e di raccordo, è l'elemento centrale del complesso attorno al quale si dispongono, rispettando una precisa gerarchia, tutti gli edifici previsti dal progetto.

Il centro parrocchiale, un corpo di fabbrica ad L diviso in tre parti, definisce un semi-recinto, aperto lungo la viabilità principale, dove era prevista una fontana che non sarà realizzata. In prossimità della chiesa la sequenza distributiva si interrompe separando dalle altre funzioni la cappella feriale, elemento di connessione con l'aula principale.

La cappella feriale, a pianta rettangolare, ha una parete scorrevole che ne consente l'ampliamento verso l'aula principale.

Un portico continuo sottende e protegge, verso il sagrato, tutti gli spazi parrocchiali disposti su due piani, che si interrompono nella parte terminale in prossimità della strada, dove si trova un doppio salone parrocchiale – interno ed esterno – per liberare il portico, così disponibile completamente come spazio di re-

cred space, as well as with the many design opportunities which constitute a stimulating testing ground for a broad research on ecclesiastical typology, its possible interpretations and updates, starting with the project for the church of San Giovanni Battista in Mogno, across a time period of approximately thirty-five years.

In the early 21st century, Botta was invited to present a proposal for the church and parish centre in Sambuceto, a growing commercial and industrial community that has an important road system and a new and densely populated suburban area which, however, lacks a 'centre' and a collective identity.

In this specific context, the project «presents itself as an exceptional opportunity for re-ordering urban space, for undertaking a true and proper process of re-stitching the discontinuous spaces present in the built fabric»³, a gaining of awareness and responsibility that impelled the architect to demolish the existing church, whose construction began during the Fifties and was greatly compromised by the earthquake, as well other nearby buildings.

The new church, this time, is not re-built on the remains of the previous one, but rather a few hundreds of metres away, in an as yet unbuilt plot of land. This allows the new project to have an effect upon the urban fabric and to design an elongated square with trees and benches that connects the churchyard of the new church to a more central section of the town, thus pursuing the aim of becoming a pole of attraction not only in terms of religion, but also of social interaction.

The architect addresses the functional programme and the sensitive theme of sacred architecture in a place of great contrasts which, however, lacks an urban culture. It is therefore not a question of coming to terms with the city, which is not very distant yet remains imperceptible, but rather of introducing those settlement principles and urban features that only the city can suggest. In this case, Botta instates an element of the city, keeping together the projects of the sacred building and of the collective public space, recognising that "in a fragile society, these places have a symbolic charge that is much stronger than their merely technical and functional actions, and can thus become new pivotal points for reorganising a part of the fabric that surrounds them"⁴.

A sequence of 'empty' spaces and of architectures neatly arranged in the new layout contributes to determine a compositional palimpsest that is based on the contrast between some horizontal elements and a vertical volume, «devised for connecting the parish services to the fabric of the neighbourhood and to reaffirm the presence of the church as a sacred space within the city»⁵.

All the elements of the composition are anchored to a modular grid, with the exception of the church, interpretable as a 'site' at the urban scale which, placed along the main road, rotates with respect to the entire system.

The churchyard, true and proper space of interaction and connection, is the central element of the complex, around which all the buildings contemplated by the project are arranged, following a precise system of hierarchies.

The parish centre, an L-shaped building divided into three sections, determines a half-enclosure, open along the main road, where a fountain was contemplated which was never actually built. The distribution sequence is interrupted in proximity of the church, separating the other functions from the weekday chapel, an element that connects to the main hall.

The weekday chapel, with a rectangular plan, has a sliding wall that allows it to become an extension of the main hall. A continuous portico subtends and protects, in the direction of the churchyard, all the parish spaces distributed on two levels, interrupted toward the end in proximity of the street, where a double parish hall – both interior and exterior – is located, so as to free

lazione. Dall'esterno la solidità volumetrica dell'edificio lascia spazio alla leggerezza del portico oltre il quale lo sguardo può spingersi attraversando il sagrato e conquistare l'immagine della chiesa.

La chiesa, volume unico alto quasi trenta metri, proteso verso il cielo, compie una rotazione verso il basso avvicinandosi al sagrato, aggiungendo tensione nella 'precisa' composizione d'insieme; pensata come una pietra, si appoggia e aderisce al terreno: «Piuttosto che di pietra su pietra» scrive Botta «si deve parlare di pietra sulla terra: tutte le architetture portano nel loro grembo questa condizione assoluta di essere parte del suolo»⁶. Scolpito a partire da un cubo «il volume della Chiesa [...] parte da una planimetria quadrata all'interno per trasformarsi, in alto, nel disegno di una croce greca»⁷, rileggendo uno dei meccanismi compositivi già sperimentato in altri progetti.

La figura cruciforme scavata sulla sommità interrompe la continuità materica e si offre quale segno/simbolo della cristianità: riferimento, 'guida', chiaramente leggibile dall'alto per chi arriva con l'aereo nel vicino aeroporto.

Nel fronte principale l'unica apertura segnala l'ingresso all'aula lungo un asse liturgico che dal sagrato, varcata la soglia del portale, prosegue fino al presbitero rialzato.

Tre absidi, come affioranti radici tagliate dal piano obliquo della faccia superiore del grande solido, conferiscono un efficace valore plastico all'immagine del prospetto posteriore.

Lo spazio interno è scomposto dalla luce irradiata dalla grande croce 'totale', unica apertura zenitale che tocca le pareti, sulle quali proietta la propria immagine trasfigurata e mutevole in funzione del sole e del suo ciclo giornaliero.

Tutti gli edifici del complesso sono rivestiti con lastre di travertino romano a fasce di altezza variabile 'a correre', che conferisce un aspetto di compattezza materica, di solidità stratificata, alla quale si può associare il concetto di lunga durata.

Riducendo a una estrema sintesi tutti gli elementi della composizione architettonica che risulta così spogliata di tutto ciò che può essere superfluo, il progetto propone un segno d'ordine nella frammentata e fragile scena urbana, perseguendo un desiderio di città presente sin dalle premesse.

Nella chiesa di San Rocco a Sambuceto Mario Botta realizza «una nuova opera, in continuità con il percorso del proprio fare architettura ma assumendosi il rischio di reinterpretarlo in forme nuove, capaci di rispondere alla comunità e al territorio che ne esprimono il bisogno»⁸ impegnandosi a fornire una ragionevole risposta al complesso, quanto attuale, interrogativo che lui stesso pone: «Che cosa significa fare oggi una chiesa?»⁹.

the portico, which thus becomes entirely available as a space for interaction. From the exterior, the volumetric solidity of the building gives way to the lightness of the portico, beyond which the gaze can extend, traversing the churchyard and encompassing the image of the church.

The church, a single volume almost thirty metres high, extended toward the sky, carries out a downward rotation approaching the churchyard, thus adding tension to the 'precise' composition of the whole; thought of as a stone, it is placed on and adheres to the ground: «Rather than of stone on stone», writes Botta, «we should talk of stone on earth: all the architectures carry in their womb this absolute condition of being part of the soil»⁶.

Sculpted from a cube, «the volume of the Church [...] begins from an interior square layout which is then transformed, above, into the shape of a Greek cross»⁷, thus reinterpreting one of the compositional mechanisms which the architect had already experimented with in other projects.

The cruciform figure excavated on the top interrupts the material continuity and offers itself as sign/symbol of Christianity: a reference, or 'guide', which is clearly discernible from above to anyone arriving by airplane to the nearby airport.

The only opening on the main facade marks the entrance to the hall along a liturgical axis that from the churchyard crosses the threshold of the portal and continues up to the raised presbytery. Three apses which emerge like roots sculpted from the oblique plane of the upper face of the large solid, confer an effective plastic value to the image of the back facade.

The interior space is broken down by the light that emanates from the great 'total' cross, the single zenithal opening that reaches the walls, and onto which it projects its own image, transfigured and changing in function of the position of the sun during its daily cycle. All the buildings of the complex are clad with slabs of Roman travertine in continuous strips of variable heights which confer to the structure an appearance of material compactness, of stratified solidity, which can be associated with the concept of something that is long-lasting.

Reducing to their most concise expression all the elements of the architectural composition, which is thus stripped of everything that may be superfluous, the project gives a signal of order within the fragmented and fragile urban scene, pursuing a desire for the city that is present from the very beginning.

With the church of San Rocco in Sambuceto, Mario Botta has constructed «a new work, in continuity with his own path as an architect, yet assuming the risk of reinterpreting it in new forms that are capable of responding to the needs expressed by both the community and the territory»⁸, thus committing himself to provide reasonable answers to the complex, as well as immediately relevant, question that he poses: «What does it mean to build a church today?»⁹.

Translation by Luis Gatt

¹ M. Botta, *Luce e gravità*, in G. Cappellato (a cura di), *Mario Botta. Luce e gravità. Architetture 1993-2003*, catalogo della mostra, Editrice Compositori, Bologna 2003, p.11.

² G. Gresleri, *Bottiana*, in G. Cappellato, op. cit., p.17.

³ M. Botta, *Il progetto della Chiesa di San Rocco a Sambuceto (San Giovanni Teatino)*, <https://sanrocco.parrocchiasambuceto.it/site/download/nuovo_complesso/02_sito-Botta_Relazione-Sambuceto.pdf>

⁴ B. Forte, *La Chiesa di Mario Botta dono e messaggio per tutti*, in «Il Centro», 13 Marzo 2011; anche in <https://sanrocco.parrocchiasambuceto.it/site/download/nuovo_complesso/03_sito-Forte-La-Chiesa-di-Mario-Botta-a-Sambuceto.pdf>

⁵ M. Botta, *Chiesa di San Rocco*, in id., *Mario Botta. Spazio sacro: architetture 1966-2018*, Catalogo della Mostra tenuta a Locarno nel 2018, Casagrande, Bellinzona 2018, p. 218.

⁶ M. Botta, *Luce e gravità*, in G. Cappellato, op. cit., p. 8.

⁷ M. Botta, *Il progetto della Chiesa di San Rocco a Sambuceto*, op. cit.

⁸ M. Pedralli (a cura di), *Mario Botta, in I Maestri dell'Architettura*, n. 7, Hachette, Milano 2019, pp. 78-80.

⁹ B. Forte, op. cit.

¹ M. Botta, *Luce e gravità*, in G. Cappellato (ed.), *Mario Botta. Luce e gravità. Architetture 1993-2003*, catalogue of the exhibition, Editrice Compositori, Bologna 2003, p.11.

² G. Gresleri, *Bottiana*, in G. Cappellato, op. cit., p.17.

³ M. Botta, *Il progetto della Chiesa di San Rocco a Sambuceto (San Giovanni Teatino)*, <https://sanrocco.parrocchiasambuceto.it/site/download/nuovo_complesso/02_sito-Botta_Relazione-Sambuceto.pdf>

⁴ B. Forte, *La Chiesa di Mario Botta dono e messaggio per tutti*, in «Il Centro», 13 March 2011; also in <https://sanrocco.parrocchiasambuceto.it/site/download/nuovo_complesso/03_sito-Forte-La-Chiesa-di-Mario-Botta-a-Sambuceto.pdf>

⁵ M. Botta, *Chiesa di San Rocco*, in id., *Mario Botta. Spazio sacro: architetture 1966-2018*, Catalogue of the Exhibition held in Locarno in 2018, Casagrande, Bellinzona 2018, p. 218.

⁶ M. Botta, *Luce e gravità*, in G. Cappellato, op. cit., p. 8.

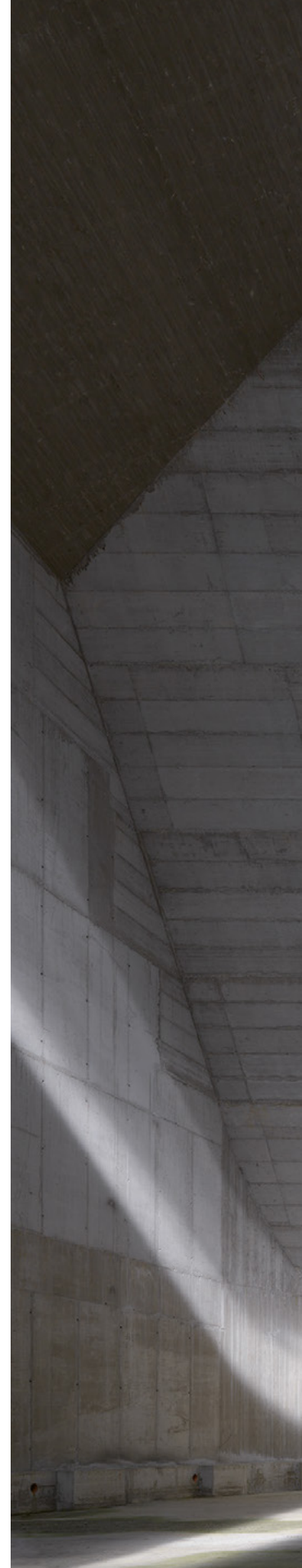
⁷ M. Botta, *Il progetto della Chiesa di San Rocco a Sambuceto*, op. cit.

⁸ M. Pedralli (ed.), *Mario Botta, in I Maestri dell'Architettura*, n. 7, Hachette, Milan 2019, pp. 78-80.

⁹ B. Forte, op. cit.









Chiesa di San Rocco, Sambuceto 2006–in corso

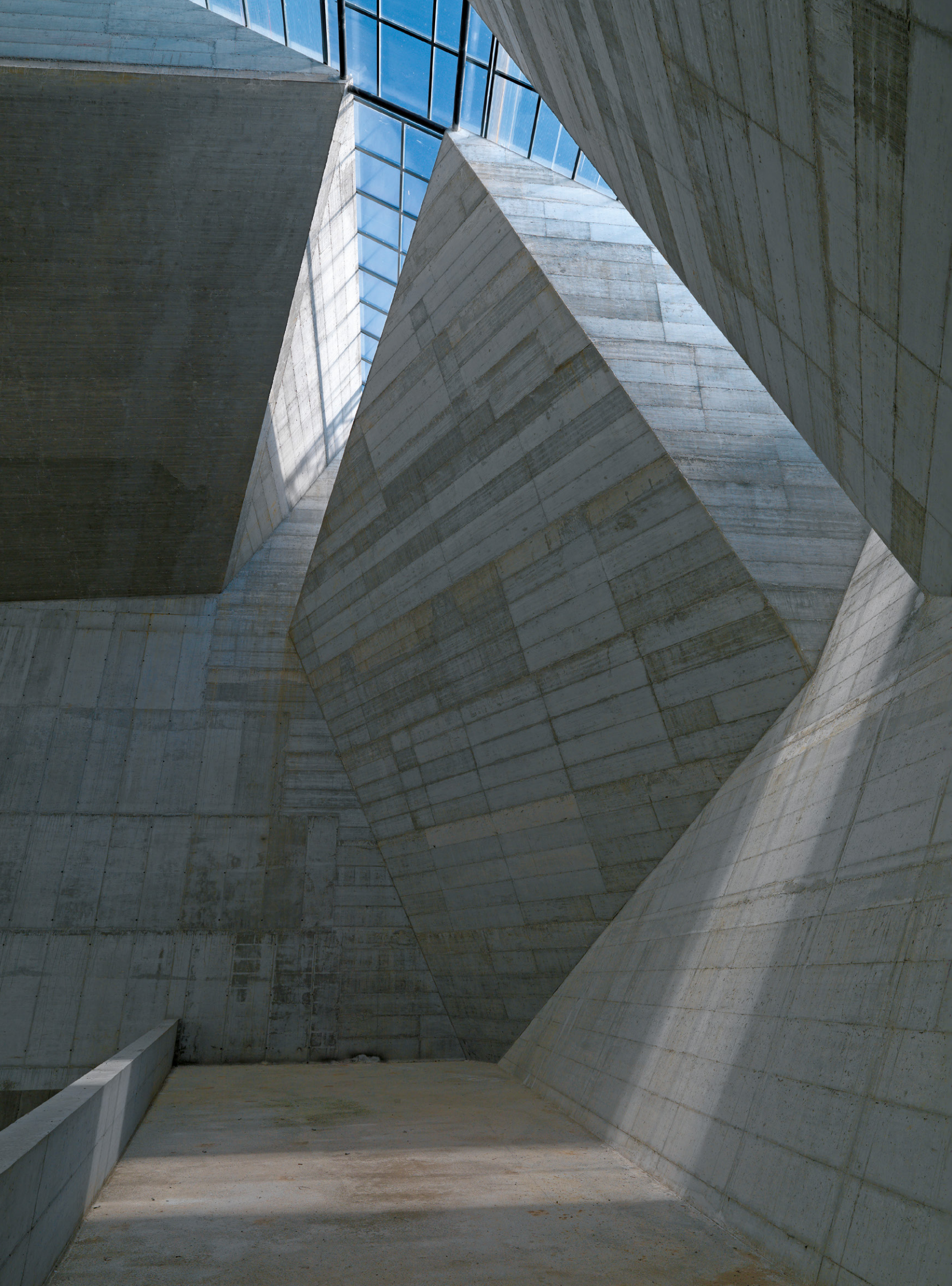
Progetto: Mario Botta

Collaboratori: Antonella Scala, Eleonora Castagnetta

Modelli: Federico Melzi, Matteo Coello

Committente: Arcidiocesi di Chieti, Vasto





The great form of civil architecture, a spotless white 'Gothic cathedral' which accommodates the function of a concert hall, is filtered by the external fragmentation, declaring the will to lead the scale back to a sort of domesticity, in order to conform to the consolidated urban context. This is a first insight, an instinctive response to the place, a suspended atmosphere that is made of elementary geometric shapes marked by light.

Barozzi-Veiga

La filarmonica di Stettino
Szczecin Philharmonic Hall

Giulio Basili

In uno scritto del 2008 Fabrizio Barozzi e Alberto Veiga mettono l'accento sul tema della specificità, intesa come adeguatezza del rapporto tra architettura e luogo, tra scala e morfologia. La loro opera, se letta nel complesso, si sottrae apparentemente alla definizione di un linguaggio unitario, anzi questa disomogeneità sembra derivare dal rifiuto di collocare le loro intenzioni progettuali in una strutturata ricerca teorica per focalizzare l'attenzione sul carattere delle architetture, inteso come impronta da loro definita «tonalità». «La tonalità dell'architettura è ciò che probabilmente più ci preoccupa: la capacità di percepire il momento in cui essa richiede un discorso delicato, sensibile o protettivo oppure al contrario uno rigoroso, duro o impositivo. Ecco quindi che se l'architettura, come altre discipline, è un linguaggio, a noi più che sapere come comporlo, interessa come intonarlo, sapere come modulare la voce dell'architettura»¹.

Questo atteggiamento di lettura 'musicale' del corpo dell'architettura definisce un'adesione alle regole del luogo che di volta in volta mutano fornendo suggestioni sempre diverse. Un concetto di luogo in sintonia con quello che Rafael Moneo descrive come: «il terreno dove un edificio affonderà le proprie radici [...] Senza il terreno, senza il luogo di origine singolare, unico, l'architettura non si può manifestare»².

La pratica dell'ascolto porta gli architetti a rifuggire dal pericolo di soluzioni scontate; opponendo l'idea della specificità a quella dell'omologazione, costruiscono edifici che si adeguano alle regole tipologiche e funzionali utilizzando rapporti materici e cromatici a volte sorprendenti. La tipologia è intesa, in questo caso, non come strumento di ripetizione ma di innovazione in

In a text from 2008, Fabrizio Barozzi and Alberto Veiga highlight the theme of specificity, understood as the adequacy of the relationship between architecture and place, between scale and morphology. Their work, if interpreted as a whole, apparently eludes the definition of a unitary language, in fact this lack of homogeneity seems to derive from the refusal to place their design intentions within a structured theoretical research, in order to focus their attention instead on the character of the architectures, understood as an imprint which they define as «tonality». «What concerns us most is probably the tonality of architecture: the capacity to perceive the moment in which it requires a delicate, sensitive and protective discourse, or else on the contrary one that is rigorous, harsh and peremptory. If architecture, like other disciplines, is therefore a language, what most interests us, even more than knowing how to compose it, is knowing how to get in tune with it, how to modulate the voice of architecture»¹.

This 'musical' reading of the body of the architecture determines an adherence to the rules of the place which change in time, offering suggestions that are always different. A concept of place that is in harmony with that which Rafael Moneo describes as: «the terrain on which a building will plunge its roots [...] Without the terrain, without the singular, unique place of origin, architecture cannot manifest itself»².

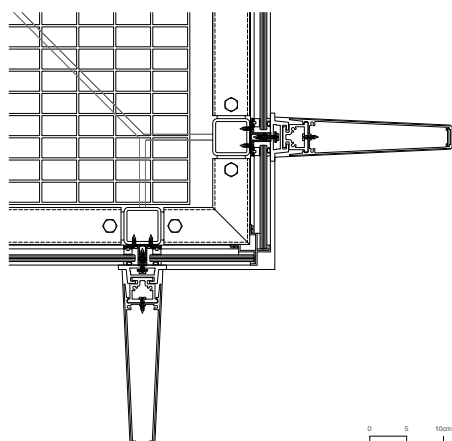
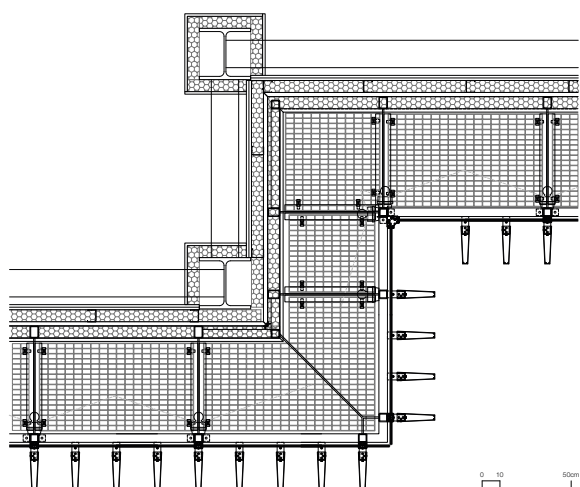
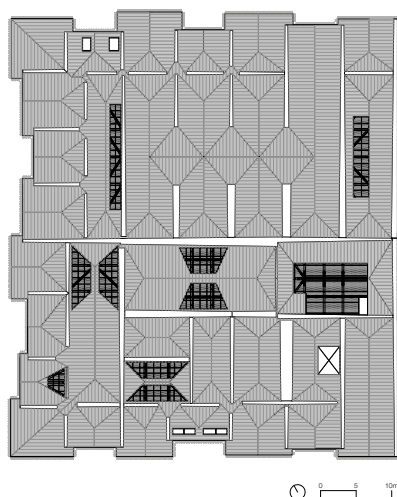
The practice of listening leads architects to shy away from the perils of obvious solutions, opposing the idea of specificity to that of standardisation, constructing buildings that adapt to typological and functional rules by using material and chromatic relationships that are oftentimes surprising. The typology is understood in this case not as an instrument of repetition, but rather of innovation



Filarmonica, Stettino 2007-2014
Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga

Capo progetto: Pieter Janssens, Agnieszka Samsel
Collaboratori: Marta Grządziel, Isak Mayor, Petra
Jossen, Cristina Lucena, Cristina Porta, Ruben Sousa
Architetto locale: Studio A4 Sp. z o.o. Jacek Lenart

Pianta delle coperture e dettagli costruttivi della facciata
Prospetto sulla via Malopolska
 p. 3
Vista d'angolo da via Malopolska
Planimetria
 pp. 8-9
Sezione
Atrio di ingresso con la scala elicoidale
 p. 10
Prospetto, piante e sezioni
 p. 11
Particolare dei pannelli lignei rivestiti in foglia d'oro della
sala principale
 pp. 12-13
Sala principale
 Foto: © Simon Menges





quell'organismo in continua evoluzione che è la città, ovvero come riferimento attivo utile a definire un nuovo testo.

Le architetture di Barozzi e Veiga si insediano nel paesaggio urbano mantenendo una certa libertà compositiva, disponendosi senza preconcetti e con l'attitudine a leggere e interpretare pochi ed essenziali segni che vanno a costituire l'ossatura portante dell'idea progettuale. In questa strategia, la stretta relazione tra geometria, rappresentazione e costruzione è capace di generare piante e sezioni che diventano strumenti metodologici in grado di stabilire il legame tra forma e funzione, tra contenitore e contenuto, garantendo la specificità di ogni singola fabbrica. La città di Szczecin, maggior insediamento della Pomerania, è posta nella parte nord-occidentale della Polonia poco distante dal confine tedesco e dalla città di Berlino. La posizione del centro urbano, affacciata sulla laguna formata dalla foce del fiume Oder, la rende una porta naturale sul Mar Baltico, determinandone una forte vocazione industriale ma anche culturale. Da una parte il porto con i suoi cantieri, dall'altra il centro storico con i numerosi musei e teatri segnano la precisa identità del tessuto urbano e restituiscono l'immagine di una tradizione ben radicata che affonda le radici nel Medioevo conservando una memoria storica fatta di molteplici influenze, soprattutto prussiane.

La nuova Filarmonica di Stettino sorge sulla stessa area che ha ospitato per sessant'anni la Konzerthaus, progettata dall'architetto tedesco Franz Schwechtnen, danneggiata poi dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale e oggetto di vani tentativi di restauro. La «grande forma»³ dell'architettura civile, una sorta di candida 'cattedrale gotica' che accoglie la funzione della sala per concerti è filtrata dalla frammentazione esterna, denunciando la volontà di portare la scala di lettura del nuovo edificio ad una sorta di domesticità per uniformarsi al contesto urbano storicizzato e consolidato.

È questa una prima intuizione, una risposta istintiva al luogo, un'atmosfera sospesa fatta di geometrie elementari segnate dalla luce, punti fissi di una strategia basata sulla lettura di un carattere del paesaggio urbano elevato a tema progettuale fondativo. Una composizione che si potrebbe definire 'tridimensionale', un perimetro disarticolato da continui disallineamenti del filo della facciata che proseguono anche in copertura, potenziandone la sagoma, e facendo di questa un vero e proprio prospetto dell'edificio apprezzabile dall'alto e che permette l'ambientamento nel profilo urbano della città.

La geometria pura regola e definisce lo spazio, in questo modo la forma è legata a ciò che viene letto come permanente, un ordine prestabilito a cui aggrapparsi per generare l'organismo architettonico, ma è la costruzione che diventa mezzo espressivo e la materia di conseguenza diventa sostanziale.

L'edificio si spoglia del pesante apparato decorativo dell'architettura mitteleuropea attraverso la purezza e il candore dell'involucro esterno, uno 'sfaccettato cristallo', volutamente staccato dal suolo da una sottile linea scura, composto da una pelle di vetro opaco nella parte basamentale e traslucido in alto, protetto da brise-soleil verticali in alluminio.

Proprio questa dualità tra l'astrazione della maschera esterna in contrasto con l'apparato decorativo della fabbrica adiacente e le riflessioni figurative sulla verticalità dei tetti spioventi e delle facciate delle case nel tessuto storico della città polacca, sui caratteri delle chiese gotiche, come la guglia della cattedrale di San Giacomo, o sulle gru del vicino porto, è percepibile fin dai disegni di concorso. Qui l'uso del bianco e nero sottolinea le masse e il gioco di luci e ombre che richiamano alla mente alcune suggestioni pittoriche di Caspar David Friedrich laddove gli spigoli vivi e la frammentazione delle rocce o dei ghiacci

within the organism in continuous evolution that is the city, in other words as active reference useful for defining a new text.

Barozzi and Veiga's architectures settle in the urban landscape maintaining a certain compositional freedom, placing themselves without preconceptions and with the attitude of reading and interpreting those few and essential signs that constitute the bone-structure of the design idea. In this strategy, the close relationship between geometry, representation and construction is capable of generating plans and sections that become methodological tools that in turn can determine form and function between container and content, thus guaranteeing the specificity of every individual building. The city of Szczecin, the largest in Pomerania, is located in the north-west of Poland, in proximity of the German border and not far from Berlin. The situation of the urban centre, overlooking the lagoon formed by the delta of the Oder, turns it into a natural gateway to the Baltic Sea, thus determining a strong vocation, both in industrial and cultural terms. On the one hand there is the port with its shipyards, and on the other the historic centre with its many museums and theatres, characterising the specific identity of the urban fabric and rendering the image of a tradition whose roots stretch back to the Middle Ages, preserving a historical memory made of numerous influences among which that of Prussia stands out.

The new Szczecin Philharmonic Hall stands on the same area that for sixty years housed the Konzerthaus, which had been designed by the German architect Franz Schwechtnen, was damaged during World War II bombings, and later underwent a series of futile restoration attempts. The «great form»³ of civil architecture, a sort of spotless white 'Gothic cathedral' which accommodates the function of a concert hall is filtered by the external fragmentation, declaring the will to lead the scale back to a sort of domesticity, in order to conform to the historicised and consolidated urban context.

This is a first insight, an instinctive response to the place, a suspended atmosphere that is made of elementary geometric shapes marked by light, fixed points in a strategy that is based on the interpretation of a feature of the urban landscape, elevated to foundational theme of the project. A composition that could be defined as 'three-dimensional', a perimeter disarticulated by the continuous misalignments with the edge of the front that extend onto the roof as well, increasing the effect of its contour and turning it into a true and proper facade of the building which can be appreciated from above and allows it to be attuned to the urban outline of the city. Pure geometry regulates and defines the space, and in this way form is linked to what is interpreted as permanent, a pre-established order one can rely on for generating the architectural organism, yet it is the construction that becomes the expressive means, and as a consequence of this matter becomes substantial. The building is freed from the heavy decorative apparatus that is typical of Mitteleuropean architecture through the purity and whiteness of the exterior envelope, a 'many-sided crystal', that is purposely separated from the ground by a thin dark line, composed by an opaque glass skin in its lower section and translucent above, and protected by vertical aluminium brise-soleils.

It is precisely this duality between the abstraction of the outer cloak, in contrast with the decorative apparatus of the adjacent building and the figurative reflections on the verticality of the pitched roofs and facades of the houses in the historical fabric of the Polish city, as well as on the features of the Gothic churches, such as the spire of the Cathedral of St. James the Apostle, or the cranes from the nearby port, that can be perceived starting from the drawings for the competition, which they eventually won. In them, the use of black and white underlines the masses and the play of lights and shadows that bring to mind some pictorial suggestions by Caspar David Friedrich, where the sharp edges of the rocks or of the ice

del paesaggio naturale sono esaltati dalla drammaticità della luce. Il tema compositivo è ribadito in pianta e sezione dove la 'complessità' dell'involucro si contrappone alla semplicità e alla compattezza della distribuzione interna, che rispondendo ad un preciso tema funzionale, prova a tenere insieme gli spazi pubblici aperti giustapposti ai volumi chiusi delle sale da concerto, il tutto collegato da percorsi a varie quote che divengono una vera e propria *promenade* interna all'architettura.

Il nucleo centrale è circondato ad anello da tutti gli ambienti di servizio che sfruttano lo spessore creato dalle sporgenze della facciata lasciando lo spazio interno completamente libero ad accogliere le funzioni principali.

Il grande foyer d'angolo, bianco in continuità anche cromatica con l'esterno, occupa quasi un quarto della pianta e si sviluppa per tutta l'altezza dell'edificio; avvolto dalla luce naturale, denuncia il suo carattere di spazio pubblico, una sorta di piazza coperta, sulla quale si affacciano i volumi degli auditori e gli spazi dedicati a mostre o convegni e dalla quale partono i percorsi interni con le due grandi scale di geometrie diverse, una rettilinea che corre lungo la facciata nord-ovest, l'altra risolta con un volume cilindrico.

Le sale sono due, la più piccola per la musica da camera, la più grande per la musica sinfonica che può ospitare fino a 950 spettatori ed occupa metà della proiezione planimetrica. L'interno della grande aula, in forte contrasto cromatico e materico con il candore dell'esterno e dell'atrio, è scolpito da un complesso sistema geometrico formato da pannelli lignei triangolari rivestiti in foglia d'oro. Tale sistema garantisce non solo l'acustica ottimale mettendo in rapporto, attraverso la serie di Fibonacci, il grado di frammentazione con la distanza dal palco, ma è anche utile a rievocare la tradizione dell'apparato ornamentale delle sale da concerto classiche centroeuropee.

L'opera, premiata con il Mies van der Rohe Award nel 2015, ambisce a diventare un'emergenza capace di tradurre alcune suggestioni del passato in un linguaggio del nostro tempo. Una cifra che riflette esempi dell'architettura espressionista di inizio Novecento: si pensi al grattacielo di Mies van der Rohe sulla Fiedrichstrasse a Berlino del 1919 o ai disegni di Bruno Taut per il concorso del Chicago Tribune del 1922, dove le istanze innovatrici partite dal *Novembergruppe* si traducono in cristalli acuminati inseriti nel corpo della città. Negli interni, invece, il movimento vibrante delle superfici appare ripreso dall'ambiente principale del ristorante Scala di Berlino, progettato da Walter Würzbach e Rudolf Belling nel 1920, dove la frammentazione del soffitto si propaga nella sala da ballo quasi come un'onda sonora. Un'attitudine all'evoluzione che riecheggia proprio nelle parole di Mies che in un suo articolo dall'emblematico titolo *Dove stiamo andando?* Scrive: «Noi non siamo alla fine ma all'inizio di un'epoca [...] Ma il futuro non si genera autonomamente. Soltanto se facciamo nel modo giusto il nostro lavoro, creiamo una solida base per il futuro [...] Sono arrivato a capire la stretta relazione tra architettura e civilizzazione. Ho imparato che l'architettura deve discendere dalle forze portanti e inarrestabili della civilizzazione, e che, nel migliore dei casi, può essere un'espressione della struttura più profonda del suo tempo»⁴.

in the natural landscape are exalted by the dramatic effects of the light. The compositional theme is reiterated in both plan and section, where the 'complexity' of the envelope is contrasted to the simplicity and compactness of the interior distribution which, responding to a specific functional theme, attempts to hold together open public spaces in juxtaposition to the closed volumes of the concert halls, all of which are connected by paths at various heights, thus becoming an actual *promenade* within the architecture.

The central nucleus is surrounded by a ring of service areas that take advantage of the thickness created by the protrusions of the facade, leaving the interior space completely free to accommodate the main functions.

The great corner foyer, also white and thus in chromatic continuity with the exterior, occupies almost a quarter of the floor plan and extends for the entire height of the building. Enveloped in natural light, it announces its character as a public space, a sort of covered square overlooked by the volumes of the auditoriums and of the spaces devoted to exhibitions or conferences, and from which the interior pathways begin, with the two large staircases of different geometrical shapes, one which is straight and runs along the north-west facade, and the other in the form of a cylindrical volume. There are two halls, the smaller one for chamber music and the larger one for symphonic music, which can accommodate as many as 950 spectators and occupies half of the planimetric projection. The interior of the great hall, which greatly contrasts in terms of colour and materials with the pure white of the exterior and of the atrium, is shaped using a complex geometric system formed by triangular timber panels clad in gold leaf. This system not only ensures optimal acoustics, by relating, through the Fibonacci sequence, the degree of fragmentation to the distance from the stage, but is also useful for evoking the traditional ornamentation of classical Mitteleuropean concert halls.

The work, which won the Mies van der Rohe Award in 2015, aspires to become a building that is capable of translating some suggestions from the past into a present-day language. A stylistic signature influenced by early 20th century Expressionist architecture: consider for example Mies van der Rohe's skyscraper on the Fiedrichstrasse in Berlin, which was built in 1919, or Bruno Taut's drawings for the Chicago Tribune competition of 1922, where the innovative elements of the *Novembergruppe* are translated into sharp crystals inserted into the body of the city, while in the interiors the vibrant movement of the surfaces seems to be taken from the main space of the Scala nightclub in Berlin, designed by Walter Würzbach and Rudolf Belling in 1920, in which the fragmentation of the ceiling extends into the dancehall almost like a soundwave. An evolutionary attitude that is echoed in Mies' words from his emblematic article entitled *Where are we going?*: «We are not at the end, but at the beginning of an era [...] Yet the future is not generated autonomously. Only if we do our work correctly will we create a solid base for the future [...] I have come to understand the close relationship that exists between architecture and civilisation. I have learned that architecture must descend from the unstoppable load-bearing forces of civilisation and that, in the best of cases, it can become an expression of the most profound structure of its time»⁴.

Translation by Luis Gatt

¹ F. Barozzi, A. Veiga, *La voce dell'architettura*, in A. Carbone (a cura di), *Studio Barozzi Veiga 20 progetti 2004-2008*, Libria, Menfi 2008, p. 11.

² R. Moneo, *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012, p. 39.

³ Questa espressione è ripresa da due conversazioni di John Peter e Mies van der Rohe avvenute rispettivamente nel 1955 e nel 1964 e pubblicate in: V. Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, p. 152.

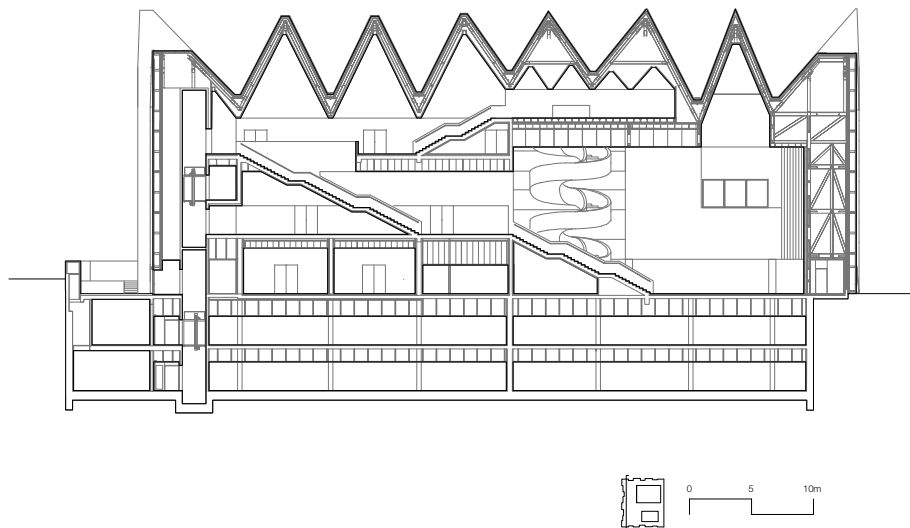
⁴ V. Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, pp. 223-224; testo originale: *Wohin gehen wir nun?*, in: «Bauen und Wohnen», XV, Novembre, 1960.

¹ F. Barozzi, A. Veiga, *La voce dell'architettura*, in A. Carbone (ed.), *Studio Barozzi Veiga 20 progetti 2004-2008*, Libria, Menfi 2008, p. 11.

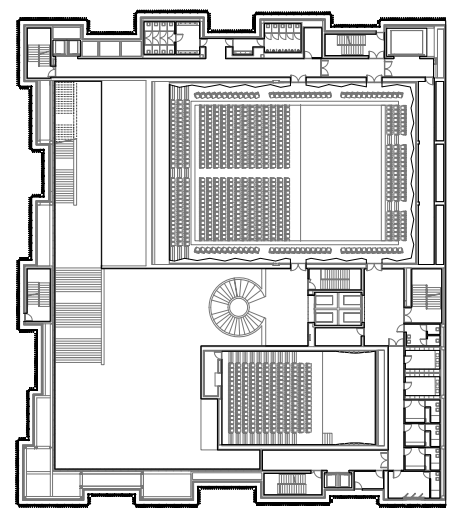
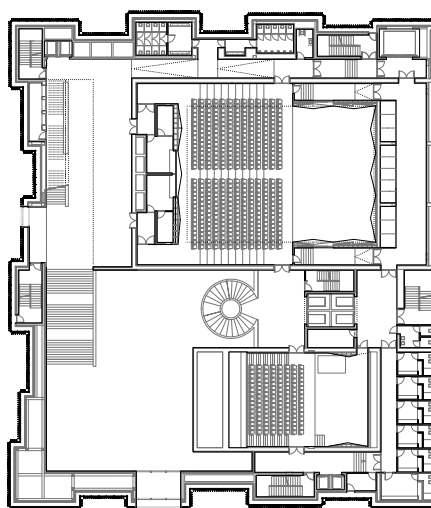
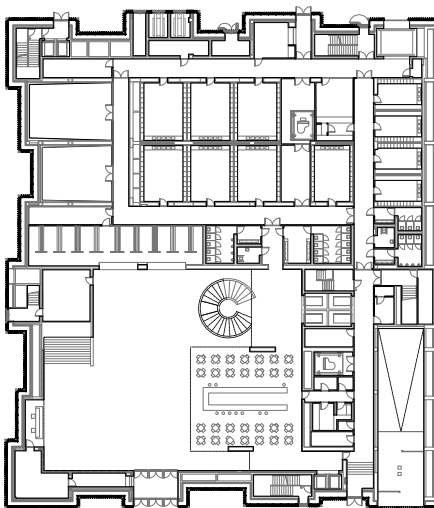
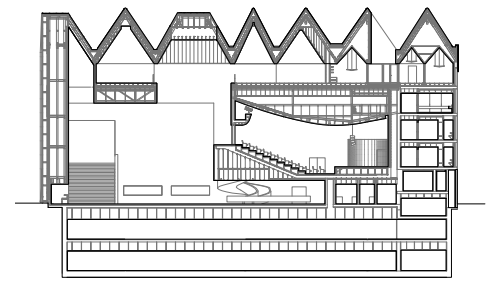
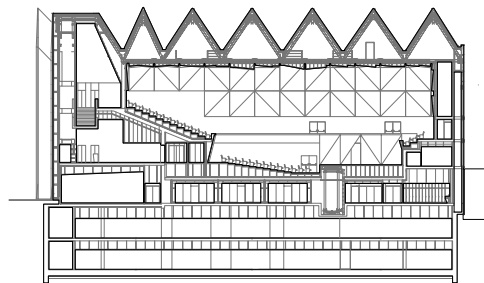
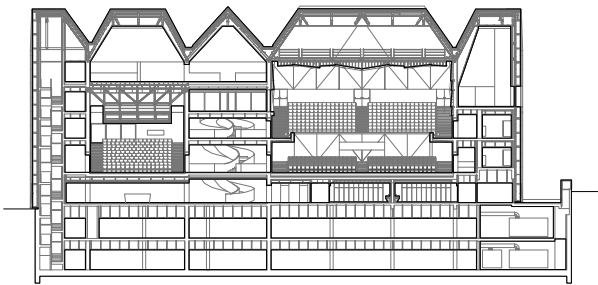
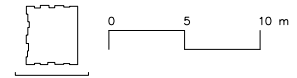
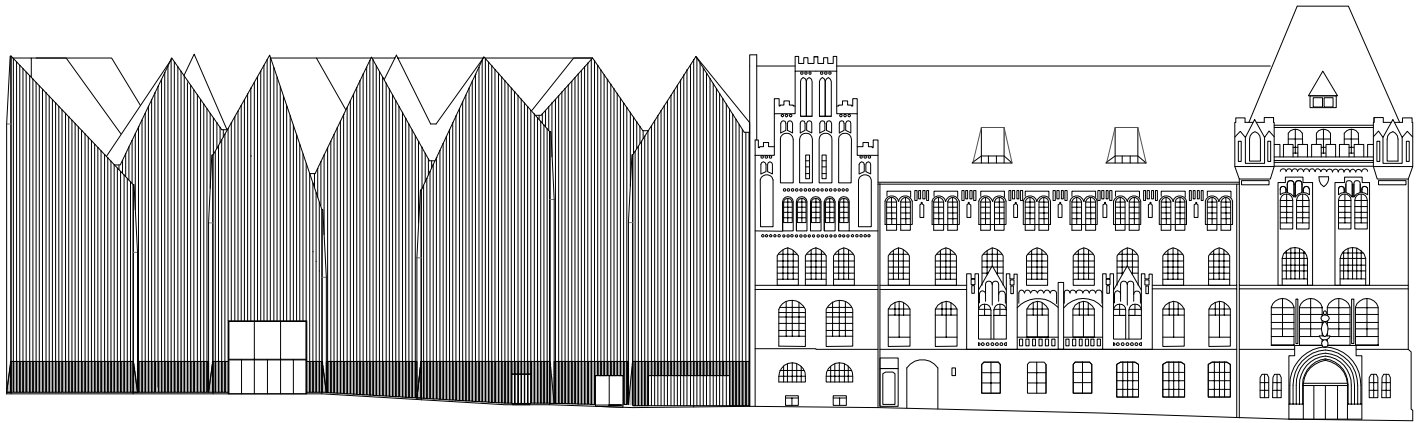
² R. Moneo, *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012, p. 39.

³ This expression is taken from two conversations between John Peter and Mies van der Rohe which took place respectively in 1955 and 1964, and were later published in: V. Pizzigoni (ed.), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, p. 152.

⁴ V. Pizzigoni (ed.), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, pp. 223-224; originally published as: *Wohin gehen wir nun?*, in: «Bauen und Wohnen», XV, November, 1960.













Paolo Zermani's School for Europe (Scuola per l'Europa) lies on the Valley of the Po as a place for recomposing the territory, aware of the fact that a world converges on it, of which it is the centre. Walking along its porticoed streets, so near the rows of mulberry trees and the irrigation canals that mark the boundary with the adjacent agricultural fields, it is possible to understand how it is the great themes of the Po Valley architecture that construct the body of this building.



Paolo Zermani

Scuola per l'Europa a Parma The School for Europe in Parma

Vittorio Uccelli

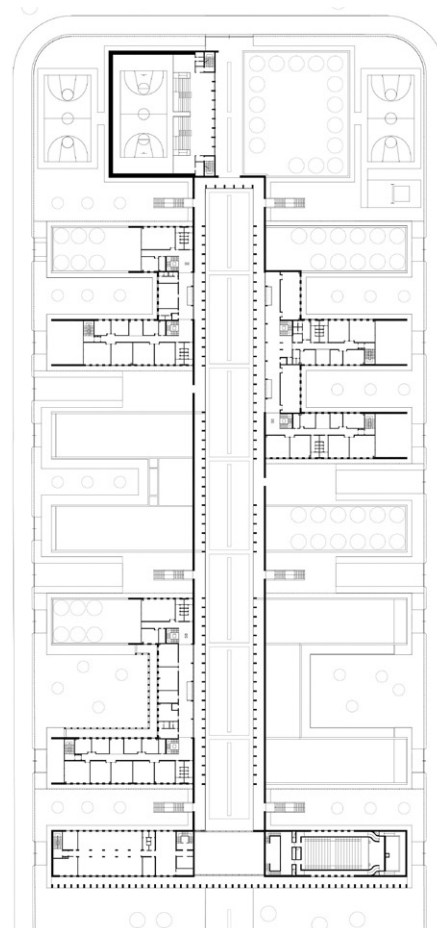
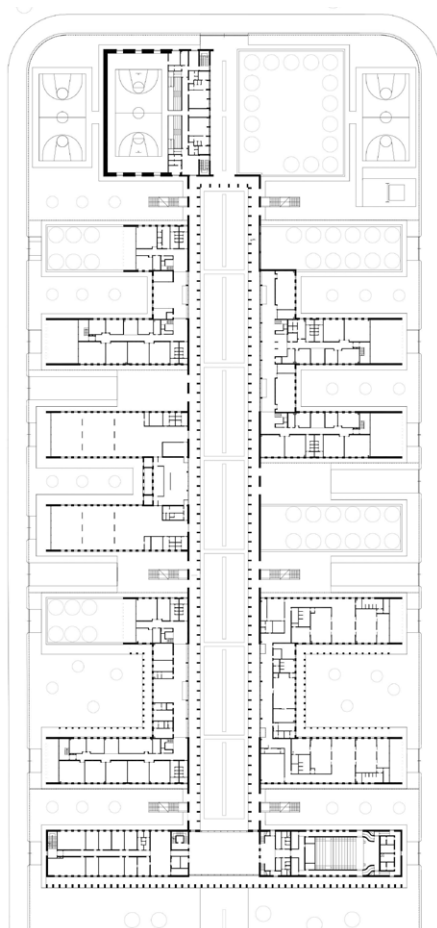
Quando ci si avvicina alla Scuola per l'Europa di Parma con l'obiettivo di studiarne l'architettura, si comincia a viaggiare nel tempo. Anzi, credo proprio si comprenda come in architettura la 'storia' sia sempre il 'presente'. Ecco perché, complici le immagini che guardando e visitando la scuola salgono alla mente, comprendiamo come i grandi temi dell'architettura siano utilizzati come veri e propri strumenti del mestiere, per portare a termine una composizione complessa e originale venuta alla luce con tutto il suo carico di necessaria novità e con la naturalezza di ciò che sembra essere da sempre esistito.

Camminando in quelle interminabili strade porticate, senza dubbio più vicine per dimensione alle piste carraie che ordinano i campi, ai filari di gelsi che li delimitano o ai canali irrigui che bagnano il territorio, si comprende come in questo edificio i grandi temi dell'architettura padana siano la traccia che informa il progetto. Basti pensare al tema della strada coperta che ritroviamo nella Galleria degli Antichi o nel Palazzo della Pilotta; oppure al tema del teatro, una preziosa teca in legno posta all'interno di un volume in muratura, secondo la lezione del teatro Farnese, del teatro all'Antica o del teatro Olimpico; e ancora basti pensare al tema delle grandi corti agresti che incorniciano, governandolo, ampi tratti di suolo naturale, trasformandolo in raffinati giardini, in operose aie, odorosi orti. Allo stesso tempo riecheggiano in noi i nomi dei bravi architetti che comprendendone appieno le regole persistenti, hanno costruito l'identità del territorio padano come Jacopo Barozzi da Vignola, Vincenzo Scamozzi, Giovan Battista Aleotti, solo per fare alcuni esempi. Ecco, credo che Paolo Zermani, nella Scuola per l'Europa, abbia lavorato con loro!

When approaching the School for Europe of Parma with the purpose of studying its architecture, one begins a journey into time. In fact, I believe that one understands how, in architecture 'history', is always the 'present'. This is the reason why, with the support of the images that come to mind when looking at and visiting the school, we can understand how the great themes of architecture are used as true tools of the trade in order to complete a complex and original composition that has come into existence with its necessary load of innovation and with the simplicity of what seems to have always existed.

Walking along those endless porticoed streets, undoubtedly closer in size to the cart tracks that order the fields, to the rows of mulberry trees that delimit them or to the irrigation canals that irrigate the territory, one understands how it is the great themes of the Po Valley architecture that offer the guiding lines for understanding the project. Consider for example the theme of the covered street which is found in the Galleria degli Antichi or in the Palazzo della Pilotta; or else of the theme of the theatre, a precious wooden shrine placed within a masonry construction, in accordance with the example of the Teatro Farnese, as well as of the Teatro all'Antica or the Teatro Olimpico; and consider also the theme of the great rustic courtyards which frame, governing it, vast sections of natural land, transforming it into refined gardens, industrious farmyards, or fragrant orchards. At the same time it brings to us the echo of the names of those masterful architects who, fully understanding the persistent rules, constructed the identity of the territory of the Po Valley. It is my belief that Paolo Zermani, with his School for Europe, has worked among them!





0 10 20 50m

Romano Guardini ci spiega come «un'autentica opera d'arte» non sia come qualsiasi fenomeno immediatamente percepito, una semplice porzione di ciò che esiste, ma una totalità, ovvero un mondo che converge in quell'oggetto¹. Ogni artista, attraverso la propria opera, ci fa vedere molto di più di quanto non appaia immediatamente nell'opera stessa; ci svela un dominio al centro del quale si colloca l'opera in esame. E questo succede, a ben vedere, per ogni forma d'arte: dalla poesia, all'arte figurativa, alla musica, alla scultura, all'architettura.

La Scuola per l'Europa di Paolo Zermani ricade a pieno titolo nella definizione di «autentica opera d'arte», secondo l'accezione di Romano Guardini, in quanto costituisce il centro attorno cui si riunisce nello spazio tutto il resto, e allo stesso tempo si costituisce in modo tale che le sue parti si dispongano, a loro volta, attorno ad un centro. In tal modo, ciò che si comprende, ci racconta una totalità, che coinvolge un'intera regione ed i motivi della sua costruzione. Analizzando questo edificio si comprende il sistema di fondamenta di una società, quella occidentale, attraverso i luoghi di culto, del lavoro, dello studio, della socialità. In questo senso, la Scuola per l'Europa, affronta svariati temi, come del resto le buone architetture sempre fanno. Non si può comprendere quest'architettura se non se ne comprende il suo ruolo fondativo, consistente nell'ambire ad essere caposaldo di un brano di struttura territoriale dell'Occidente, una struttura ormai indebolita, ma ancora riconoscibile benché a tratti dispersa, frammentata e sepolta sotto strati di inutili superfetazioni.

Il progetto di Zermani lavora quindi sulle 'regole persistenti', disvelate dalla giacitura parallela al decumano massimo costituito dalla via Emilia e ortogonale al cardo di via Langhirano; segni impressi sul territorio durante la conquista romana della Cisalpina, tracce dimenticate ma determinanti per comprendere l'identità del luogo; tracce ancora presenti, che innervano, ordinandolo, il paesaggio agrario parmense dal cuore della Pianura Padana al crinale d'Appennino Tosco-Emiliano, importante soglia fra l'Europa ed il bacino del Mediterraneo.

A questa struttura territoriale si sovrappone, senza mai contraddirla ma anzi assecondandola, il sistema dei grandi complessi abbaziali di fondazione cistercense: Chiaravalle della Colomba, Fontevivo, Paradigna, tre grandi abbazie che dispiegano, a partire dall'anno 1136, i chiostri come molteplici nuclei di organizzazione architettonica, protendendo le proprie braccia, spesso incomplete, verso il paesaggio agrario. Interpretando questa cifra millenaria, la Scuola per l'Europa di Paolo Zermani, s'impone nel territorio con la stessa autorevolezza di un 'punto fiduciale', caposaldo topografico cui si riferiscono i cartografi quando rilevano la superficie terrestre; ma in più, oltre a costituire un riferimento territoriale univocamente individuato – come la vetta di una montagna, la pila di un ponte, la guglia di un campanile o una pietra angolare – contribuisce a spiegarne la struttura e a disvelarne la natura. Così quest'architettura raggiunge il suo scopo rendendo percepibile quanto sta ben al di là dell'oggetto stesso e lo sforzo del progettista si concretizza nel momento in cui quell'unità che promana da ciò che è percepito in quel momento e da colui che lo percepisce, ha potere di 'sollecitazione'. La Scuola per l'Europa si definisce a partire da una lunga spina centrale di 22x210 m, sviluppata in forma di chiostro allungato, che organizza una serie di corti laterali aperte verso l'esterno. L'impianto è composto attraverso tre semplici elementi architettonici che esprimono la massima evidenza tipologica: il chiostro, le corti, il portico; elementi architettonici senza tempo, ai quali l'architettura da sempre affida la sua espressività, fissando così l'identità dei luoghi.

Romano Guardini explains to us how «an authentic work of art» is unlike any other immediately perceived phenomenon, a simple section of the existent, but rather a totality, a world that converges in the object in question¹. Every artist, through his work, makes us see much more than what is immediately apparent in the work itself; he reveals to us a dominion at the centre of which the said work is located. And this happens, when one pays close attention, in the case of every form of art: in poetry, figurative art, music, sculpture, or architecture.

Paolo Zermani's School for Europe fully falls within the definition of «authentic work of art», in accordance with the sense given to it by Romano Guardini, since it constitutes the centre around which everything else coalesces in space, while also being constituted itself in such a way that its parts are distributed, in turn, around a centre. In this way, what is understood narrates a totality which involves an entire region and the reasons for its construction. Analysing this building one comes to understand the system of foundations of a society, Western society, through its places of worship, of labour, of study, of social interaction. In this sense, the School for Europe addresses numerous themes, as good architectures always do. One cannot understand this architecture if one does not understand its educational role, consistent with its ambition of being a stronghold in a fragment of the territorial structure of the West, a structure which has been weakened yet is still recognisable, although oftentimes dispersed, fragmented and buried under layers of useless additions.

Zermani's project thus works following those 'persistent rules', revealed by the placement parallel to the Decumanus Maximus represented by the via Emilia, and orthogonal to the Cardo of via Langhirano; signs marked on the territory during the Roman conquest of Cisalpine Gaul, traces which have been forgotten yet are determinant for understanding the identity of the place; traces that are still present, which innervate, ordering it, the agricultural landscape of Parma from the Valley of the Po to the ridge of the Tuscan-Emilian Apennine, an important threshold between Europe and the Mediterranean basin.

This territorial structure is superimposed, without ever contradicting it but rather supporting it, by the system of the great Cistercian abbey complexes: Chiaravalle della Colomba, Fontevivo and Paradigna, three great abbeys which lay out, from the year 1136, their cloisters as numerous nuclei of architectural organisation, extending their often incomplete wings towards the agricultural landscape. Interpreting this thousand-year-old presence, Paolo Zermani's School for Europe imposes itself on the territory with the same authority of a 'fiducial point', as a topographical bedrock to which cartographers refer when surveying the earth's surface; furthermore, in addition to being a univocal territorial reference – like the top of a mountain, the pier of a bridge, the spire of a belfry or a cornerstone – it contributes to explain the structure and reveal its nature. In this way this architecture achieves its purpose, making perceptible what lies well beyond the object itself, and the efforts of the architect is crystallised in that unity that emanates from what is perceived at that moment and by he who perceives it. It has the power of 'requesting'.

The School for Europe is defined by a long, 22x210 m central spine, which develops in the form of an elongated cloister which organises a series of lateral courtyards that open toward the exterior. The layout is composed of three simple architectural elements that express the maximum typological evidence: the cloister, the courtyards, the portico; timeless architectural elements, to which architecture has always entrusted its expressiveness, thus determining the identity of places.

The portico, either single or double depending of the expressive













Il portico, utilizzato in ordine singolo o in ordine doppio, a seconda della necessità espressiva, sottolinea il ruolo che i volumi rivestono all'interno della composizione generale, ponendosi sempre come tramite indispensabile fra lo spazio interno e lo spazio esterno, e viceversa. Infatti, quest'articolata architettura può essere intesa come la somma dei pieni e dei vuoti composti nell'unità. In tale equilibrato gioco di volumi non c'è differenza fra interno ed esterno – la scuola è dentro quanto fuori – dove gli spazi chiusi, come il grande atrio d'ingresso, il teatro, la palestra e il sistema delle aule, si equivalgono rispetto al grande chiostro centrale e alle numerose corti laterali. Queste ultime sono aperte in direzione del paesaggio verso il quale liberano lo sguardo, un quartiere residenziale a sud ed un brano 'relietto' di campagna a nord, richiamato virtualmente all'interno e trasformato in vera testimonianza. Si comprende così dove stia la reale differenza fra i volumi interni e i volumi esterni, infatti la differenza sta nell'assegnare, per la definizione di quest'ultimi, un ruolo determinante al paesaggio circostante utilizzato come lato mancante; insieme all'immane 'soffitto' biancoazzurro, leggermente sfumato, del cielo emiliano.

Provenendo dalla città la scuola si presenta con il grande portico a tutta altezza attraverso il quale si annuncia con il suo carattere inequivocabile di edificio pubblico, mentre una rigorosa autonomia si sviluppa internamente e nelle grandi corti porticate delle singole unità scolastiche, disposte sui lati del chiostro, ognuna delle quali definita da corpi di fabbrica che si adattano allo stato di necessità funzionale.

needs, underlines the role that the volumes take on within the overall composition, and serves as a necessary connection between the interior and exterior spaces, and the other way round. In fact, this articulated architecture can be understood as the sum of voids and solids composed in unity. In this balanced play of volumes there is no difference between interior and exterior – the school is inside as much as it is outside – where enclosed spaces, such as the great entrance atrium, the theatre, the gym and the series of classrooms, are equivalent to the great central cloister and the many lateral courtyards. The latter are opened towards the landscape, freeing the gaze in the direction of a residential district to the south, and of a fragment of 'abandoned' countryside to the north, virtually calling it back inside and transforming it into true evidence. In this way it is possible to understand where the actual difference lies between the interior and exterior volumes, and in fact the difference is in assigning for the latter a fundamental role to the surrounding landscape, which is used as the missing side: together with the ever-present blue and white, slightly evanescent 'ceiling' of the Emilian sky.

Coming from the city, the school appears with a large full-height portico which announces its unequivocal character as a public building, while a rigorous autonomy is developed internally and in the large porticoed courtyards of the individual school units, distributed on the sides of the cloister, each of which defined by buildings that are adapted to functional needs. The volume on via Langhirano houses the most public functions, such as the great entrance atrium, the administrative offices, the library and the auditorium; whereas the great central cloister is the place for social

L'estremità occidentale con vista della corte interna e dei volumi esterni
 Planimetria della città di Parma con tracce della centuriazione romana (in rosso) e la Scuola per l'Europa (in nero)
 p. 80
 Andrea Mantegna, *Cristo Morto*, 1483, tempera su tela, 81x68 cm, Pinacoteca di Brera
 p. 81
 Il portico di ingresso
 p. 82
 La Scuola in una veduta a volo d'uccello
 Planimetrie alla quota del piano terra e del piano superiore
 p. 84-85
 Vista frontale del portico d'ingresso
 pp. 86-87
 La corte interna
 pp. 88-89
 Il teatro: foyer e sala

Il volume su via Langhirano ospita le destinazioni più pubbliche come il grande atrio d'ingresso, gli uffici amministrativi, la biblioteca e l'auditorium; mentre il grande chiostro centrale è luogo di relazione e socialità, cuore pulsante dell'insediamento. Su di esso si affacciano le diverse scuole al quale rivolgono gli ambienti di accoglienza, mentre le aule occupano i bracci delle corti per favorirne l'indipendenza. Come sempre accade nelle opere di Zermani, anche in questo caso colpisce la perentoria sorgenza dell'architettura dalla terra, ovvero quel 'grado zero' che mostra con evidenza l'azione primigenia in cui un muro sorge, irrompendo dalla terra, e rendendo l'architettura fondativa. Ogni architettura di Paolo Zermani, e la Scuola per l'Europa non fa eccezione, sembra essere anzitutto un basamento, forse l'unico elemento cui l'architettura non può mai rinunciare, rafforzato idealmente da un sistema di porticati ottenuto da setti murari, a sezione rettangolare, a ricordare non file di esili pilastri, ma piuttosto i robusti contrafforti delle costruzioni militari o dei cortili della Pilotta parmigiana. Sorgendo direttamente dalla terra, quest'architettura non poteva essere costruita che dall'argilla dei mattoni faccia a vista, il principale materiale da costruzione della grande Pianura, accumulato in millenarie sedimentazioni fluviali, che traduce direttamente il suolo in architettura; ma che, per caratteristica propria, è anche un materiale disposto a ritrasformarsi in polvere, in un processo inverso, paziente ed inesorabile. Non è forse questa l'idea che sta alla base della cultura occidentale, secondo cui la materia, per definizione transeunte, compie continui cicli di nascita e di morte, in cui il Corpo si deposita ma poi si rigenera e dove la morte, attraverso la resurrezione, è continuamente sconfitta dalla persistenza delle idee? Ecco perché mi piace pensare che la Scuola per l'Europa si adagi sulla pianura come luogo della ricomposizione del territorio, rivelando il suo sguardo prospettico verso un futuro di rinascita, consapevole del fatto che su di sé converge un mondo di cui costituisce il centro, per ridare vita ad un'idea perpetuata nel tempo. Infatti, in quest'architettura ritroviamo il racconto della «storia del Corpo» con tutto il suo messaggio di speranza. Come del resto accade nel *Cristo in scurto* di Andrea Mantegna, spesso citato da Zermani, a mio avviso fra i più padani dei dipinti, vero messaggio di rinascita annunciato da un Corpo martoriato, esangue, che tuttavia sembra ritrovare un'espressione pacificata mentre reclina il capo, non verso il dolore del presente, espresso dalle lacrime che sgorgano dal volto della vecchia Madre, ma verso la Luce, verso ciò che accadrà da lì a poco.

¹ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks* (9. Auflage) Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen 1965. Tr. it. R. Guardini, *L'opera d'arte*, Editrice Marcelliana, Brescia 1998, p. 27.

interaction, the pulsating core of the complex. The various schools are distributed around it, locating their reception areas toward the centre, while the classrooms are situated in the wings of the courtyards so as to favour their independence. As always in Zermani's works, also in this case what is striking is the peremptory rising of the architecture from the earth, in other words from that 'degree zero' which clearly shows the primordial action of a wall that surges from the ground and gives a foundational character to the architecture. Each of Paolo Zermani's architectures, and the School for Europe is no exception, seems to be first of all a base, perhaps the only element that architecture cannot forgo, ideally strengthened by a system of porticos obtained from the rectangular partition wall, which recall not so much rows of slender pillars, but rather the buttresses of military buildings or of the courtyards of Palazzo della Pilotta in Parma. Rising directly from the earth, this architecture could not be built with any other material than exposed clay bricks, the main building material of the great Valley, accumulated throughout thousands of years of fluvial sedimentations, that translates the soil directly into architecture; a material which, however, due to its characteristics, is also ready to transform back into dust, through an opposite, patient and relentless process. Is this not, perhaps, the idea that underlies Western culture, according to which matter, fleeting by nature, completes continuous cycles of birth and death, in which the Body is deposited to be regenerated once again, and in which death, through resurrection, is constantly defeated by the persistence of ideas? This is why I like to think that the School for Europe lies on the Valley of the Po as the place for recomposing the territory, revealing its perspective gaze towards a resurgent future, aware of the fact that a world converges on it, of which it is the centre, so as to breathe new life into an idea that has persisted through time. In this architecture, in fact, we find once again the narrative of the «story of the Body», with its message of hope. As in Andrea Mantegna's *Cristo in scurto* (The Lamentation of Christ), often mentioned by Zermani, which in my opinion is one of the paintings that is most characteristic of the Po Valley, true message of a rebirth announced by a martyred Body, drained of its blood, which, however, seems to find a peaceful expression as it reclines its head, not toward the pain of the present, expressed by the tears that flow from the face of the old Mother, but toward the Light, toward that which will soon happen.

Translation by Luis Gatt

¹ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks* (9. Auflage) Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen 1965. Italian translation by R. Guardini, *L'opera d'arte*, Editrice Marcelliana, Brescia 1998, p. 27.



Nuova sede della Scuola per l'Europa,
Parma, 2009-2017

Progetto Studio Zermani Associati:
Paolo Zermani e Eugenio Tesson
Strutture: GPA Ingegneria
Impianti: SETIN S.p.a.
Fotografie: Mauro Davoli



The landscape and the history of Gdansk are represented in the synthesis expressed by the architecture of the theatre in which Renato Rizzi resorts to 'mechanical' art with the same spirit of a Renaissance architect or artist wishing to transfer into his own 'creation' the harmony of the Universe, and for whom the 'machine' is a mirror of Nature. The 'machine' is the place where *archè* and *téchne* meet.

Renato Rizzi

Teatro Elisabetiano di Danzica

The Elizabethan Theatre in Gdansk

Francesca Mugnai

Nel dicembre del 1610 muore a Roma Adam Elsheimer, il grande pittore tedesco che aveva imparato da Caravaggio a illuminare la tela. Nella *Fuga in Egitto* Elsheimer divide la composizione in due parti: nella metà inferiore colloca le azioni umane avvolte da fitte tenebre, debolmente rischiarate dai fuochi accesi; nella metà superiore dipinge un cielo notturno punteggiato dagli astri di una nitida Via Lattea e illuminato da una luna piena che si riflette nell'acqua. Per la prima volta il cielo è rappresentato nei suoi caratteri astronomici, formato da quei corpi celesti che i primi telescopi permettevano di distinguere. Gli strumenti umani sono tuttavia avvertiti ancora come fievoli fuochi al confronto della luminosità cosmica.

Nel gennaio del 1611, un mese dopo la morte di Elsheimer, nasce a Danzica Johannes Hevelius, magistrato con la passione dell'astronomia. Hevelius costruisce un osservatorio sul tetto della propria casa dal quale registra la topografia della luna e i movimenti di astri e pianeti, riportando le sue osservazioni in bellissime tavole disegnate, dal valore scientifico e artistico insieme. Una delle opere da lui pubblicate, *Machina Coelestis*, descrive il complesso degli strumenti utilizzati per compiere le misurazioni astronomiche, ma il titolo si riferisce anche a quella concezione meccanicistica che si afferma a partire dal XV secolo e secondo la quale, scrive Bredekamp, «era necessario comprendere la natura, in accordo con l'idea platonica del cosmo generato mediante numeri e proporzioni, quale creazione intrinsecamente matematica, che di per sé richiedeva l'unità di matematica, arte e meccanica»¹.

Il Cosmo, la massima creazione, è dunque opera meccanica di

Adam Elsheimer, the great German painter who had learned from Caravaggio how to illuminate the canvas, died in Rome in December of 1610. In his *Flight into Egypt*, Elsheimer divides the composition into two parts: in the lower section he places human actions surrounded by a dense darkness, weakly lightened by burning fires; in the upper section he paints a nocturnal sky speckled with the stars of a limpid Milky Way and illuminated by a full moon that reflects in the water. For the first time the sky is represented through its astronomical features, formed by those celestial bodies made visible by the first telescopes. Human instruments, however, are still perceived as the glows of faint fires when compared to the luminosity of the cosmos.

Johannes Hevelius was born in Gdansk a month after the death of Elsheimer, in January, 1611. He was a magistrate with a passion for astronomy who built an observatory on the roof of his house, from which he recorded the topography of the moon and the movements of stars and planets, registering his observations in beautifully drawn sketches of great scientific and artistic value. One of the works which he published, *Machina Coelestis*, describes the set of instruments used for carrying out his astronomical measurements, yet the title refers also to the mechanistic conception that became established from the 15th century onward, according to which, writes Bredekamp, «it was necessary to understand nature in accordance with the Platonic idea of the cosmos as generated by way of numbers and proportions, as an essentially mathematical creation, which in itself required the union of mathematics, art and mechanics»¹.

The Cosmos, the greatest creation of all, is therefore the mechanical



Teatro Elisabettiano, Danzica 2005-2014

Team: Rizzi-PRO.TEC.O.

Renato Rizzi, Roberto Rossetto, Roberto Giacomo Davanzo,
Andrea Rossetto, Emiliano Forcelli, Susanna Pisciella, Denis
Rovetti, Lorenzi Sivieri, Luca Sirdone, Ernst Struwig

Strutture: Armando Mammino

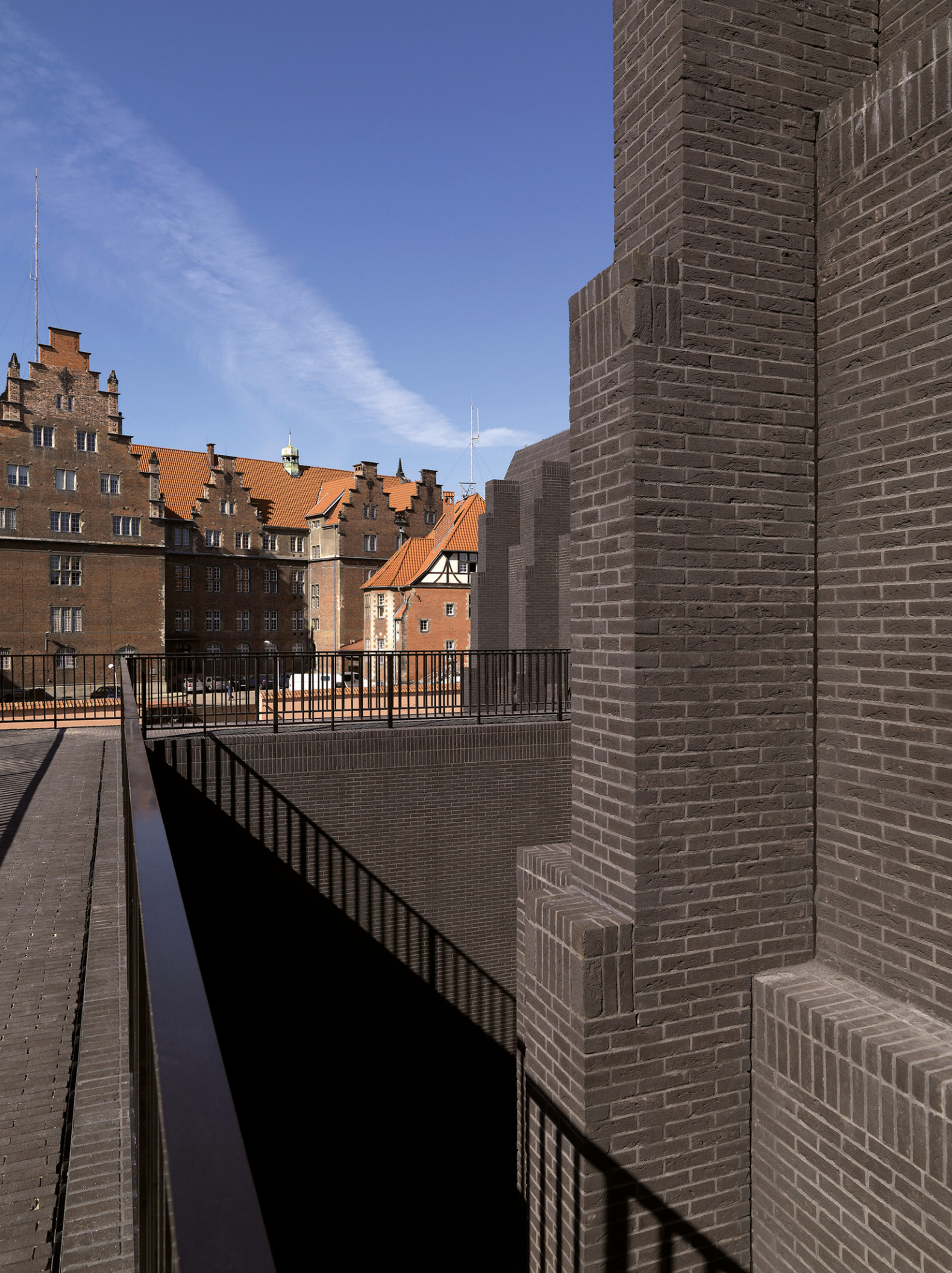
Mep: Gianfranco Rorato

Consulenti Meccanica Tetto: A.C.R.

Coordinamento Specialistico: Q-ARCH Sp. z o.o. (Cracovia)

Committente: GTS (Gdański Teatr Szekspirowski)

Construction Managers: Bud-Inve





un demiurgo *ludens* che agisce per diletto, per puro amore del gioco. Chi voglia capire i segreti del mondo deve porsi in quella stessa condizione di libertà 'giocosa': libertà da qualsiasi scopo utilitario, necessaria «a mantenere in equilibrio applicazione pratica e ricerca dei fondamenti, piacere ed effetto»².

Figure come Hevelius ed Elsheimer sono tra le ultime a rappresentare quella unità del sapere richiamata da Bredekamp che tuttavia l'imporsi di lì a poco del pensiero utilitaristico manderà in frantumi, determinando la scissione definitiva fra arte e tecnica, fra teoria e pratica, e avviando un processo, oggi in rapida accelerazione, che relega l'«inutile» pensiero umanistico-filosofico in una posizione di subordine rispetto all'«utile» pensiero tecnico-scientifico.

Ancora nel 1611, viene costruito a Danzica un teatro shakespeariano completamente in legno, ispirato al Fortune di Londra³ e unico del genere fuori dall'Inghilterra, dove per circa 130 anni si esibiscono attori dapprima inglesi e in seguito provenienti da tutta Europa. È per rinnovare questa perduta tradizione e al contempo realizzare una simbolica connessione tra l'Est e l'Ovest del continente europeo, che la città di Danzica decreta la costruzione di un nuovo Teatro Elisabetiano da realizzarsi nello stesso luogo di quello antico, dopo l'indizione di un concorso internazionale nel 2004 di cui risulterà vincitore Renato Rizzi.

Inaugurata nel 2014, l'opera può dirsi applicazione pratica della costruzione teorica espressa dall'autore nel volume *Il Daimon di Architettura* (2006), breve e icastico trattato imperniato sulla centralità della *theoria* classica come necessario asse di congiunzione tra *archè* e *téchne*, tra il principio e la tecnica. Principio inteso anche come origine, essenza irriducibile e immutabile dell'architettura ove tornare a volgere lo sguardo: «etimo» (letteralmente il vero, il reale) dal quale prendere di nuovo le mosse per rifondare la lingua e il pensiero architettonico sul terreno del «pensiero 'classico' ontologico-metafisico» sottraendoli al predominio del «pensiero 'nichilista' tecnico-scientifico»⁴. Proprio l'adesione delle tecniche ai principi, la coerenza tra forma e idea, l'equilibrio raggiunto di materia e spirito fanno del nuovo teatro di Danzica un'opera importante, atipica nel panorama internazionale: enunciazione di un limpido teorema che dimostra, con rigore e autentica libertà, cos'è l'Architettura, fuori dai luoghi comuni e dentro i fondamenti della disciplina.

Situato all'interno della cinta muraria a pochi isolati dalla principale strada del centro storico, Ulica Długa, e adiacente all'asse viario che separa Głównie Miasto (Città principale, a nord) da Stare Przedmieście (Vecchio Sobborgo, a sud), il Teatro Elisabetiano si compone di un recinto di sezione 3,60x6,00 metri, ospitante i percorsi pubblici in quota e avente la funzione di racchiudere i tre volumi della sala, della torre scenica, del blocco amministrativo coi servizi, che si dispongono in sequenza lungo l'asse ovest-est e si differenziano per altezza: rispettivamente 12, 18 e 6 metri⁵. L'ingresso avviene sul lato nord tramite varchi aperti nel recinto, che si mantiene invece più chiuso sul lato opposto parallelo alla strada statale. Entro tale perimetro si formano spazi dal carattere decisamente urbano: corti, piazze e passaggi che si dispongono intorno al corpo monumentale del teatro, fulcro di un sistema di percorsi e di visuali sia a livello del terreno che in copertura, a quota +6 metri, dove è possibile cogliere la vista della città da una nuova prospettiva.

Ma il vero cuore del progetto è la sala per gli spettacoli, una corte lignea con logge che rilegge la tipologia del teatro elisabetiano a pianta rettangolare e si trasforma all'occorrenza in un teatro all'italiana⁶. La copertura mobile è come una finestra orizzontale che si spalanca verso il cielo permettendo alla sala di aderire *in toto* al tipo shakespeariano. La dinamica del tetto

work of a playful demiurge who acts for his own amusement, for the pure love of play. Whoever wishes to understand the secrets of the world must place himself in that same condition of 'playful' freedom: freedom from any utilitarian goal, necessary «for maintaining a balance between practical application and research of the foundations, between pleasure and effect»².

Figures such as Hevelius and Elsheimer were among the last to represent this union of the various fields of knowledge recalled by Bredekamp which, however, would soon be shattered by utilitarian thought, thus determining the definitive break between art and technique, theory and practice, and triggering a process, today in rapid acceleration, that relegates the 'useless' humanist-philosophical thought to a subordinate position with respect to the 'useful' technical-scientific thought.

Also in 1611, a Shakespearean theater was built in Gdansk completely in wood, inspired by the Fortune Playhouse in London³ and the only one of its kind outside of England, where for approximately 130 years actors, at first English and then from all over Europe, performed. It was in order to renew this lost tradition, as well as to create a symbolic connection between the East and West of Europe, that the city of Gdansk decreed the construction of a new Elizabethan Theatre at the same place where the old one stood, after calling an international competition in 2004 which was won by Renato Rizzi.

Inaugurated in 2014, the work can be said to be the practical application of the theoretical construction expressed by the architect in the volume *Il Daimon di Architettura* (2006), a brief and icastic treatise based on the central role of classical *theoria* as necessary axis for connecting *archè* and *téchne*, the first principle and technique. Principle understood also as origin, irreducible and unmoving essence of architecture to which the gaze must return: 'etymon' (literally the true, the real) from which to re-found architectural language and thought on the grounds of «'classical' ontological-metaphysical thought», freeing them from «'nihilist' technical-scientific thought»⁴. It is precisely this adherence of techniques to principles, this coherence between form and idea, as well as the balance achieved between matter and spirit that make the new Gdansk theatre a relevant work, which is also atypical in the international panorama: it is the enunciation of a clear-cut theorem that demonstrates, with rigor and authentic freedom, what Architecture is, beyond any commonplaces and within the foundations of the discipline.

Located within the city walls and a few blocks away from the main road in city centre, Ulica Długa, and adjacent to the thoroughfare that separates Głównie Miasto (Main City, to the north) from Stare Przedmieście (Old Town, to the south), the Elizabethan Theatre is composed of an enclosure with a section of 3.60x6.00 metres, with elevated public paths and having the function of enclosing the three volumes of the hall, the fly tower, and the administrative block with services, which are arranged in sequence along the west-east axis and have different heights: 12, 18 and 6 metres, respectively⁵. The entrance is on the northern side, accessed through openings in the wall, which remains more closed on the opposite side, parallel to the state road. Within this perimeter a series of spaces with clearly urban features are formed: courtyards, squares and passages arranged around the monumental structure of the theatre, fulcrum of a system of pathways and views both at the ground level and at that of the roof, 6 metres above, where the city can be viewed from a new perspective.

Yet the actual core of the project is the performance hall, a timber courtyard with loggias that reinterprets the typology of the rectangular-plan Elizabethan theatre and can be transformed, when necessary, into an Italian-style theatre⁶. The opening roof is like a

meccanizzato risulta determinante nel definire il carattere dei muri perimetrali, irrobustiti all'uopo da contrafforti rastremati a scalare verso l'alto, che rimandano inequivocabilmente alla vicina basilica di Santa Maria.

Osservato nel paesaggio di Danzica il complesso del teatro, interamente rivestito in mattoni per assonanza coi maggiori monumenti gedanesi e la più ampia tradizione costruttiva baltica, è in grado di suscitare molteplici immagini che si sovrappongono nel quadro mutevole e sfumato della rammemorazione come strati successivi di pittura che tuttavia lascino trasparire i sottostanti. Così, dall'immagine di una cinta muraria stretta intorno alle architetture della *civitas*, prende corpo quella del cantiere di una chiesa gotica in perenne costruzione, per trasformarsi ancora nella visione fugace di una fabbrica scurita dal tempo; oppure annerita dal carbone, il cui odore evocava in Primo Levi proprio il ricordo della Polonia, tanto ne erano impregnate le sue città fino in epoca recente. Quando il tetto si apre e le ali verderame sveltano dritte, sovrviene l'immagine del paesaggio metalmeccanico dei cantieri navali, mentre all'interno la sala teatrale rimane sospesa tra l'essere corte e l'essere piazza.

Il paesaggio e la storia di Danzica, insieme allo spirito tragico della Polonia, definito da Claudio Magris come «una dimensione umana di grandezza e di forza»⁷, trovano rappresentazione nella sintesi espressa dall'architettura del teatro, plasmata da quelle «potenze plastiche del simbolo» che, scrive Rizzi, «sono disseminate nella metafisica dei luoghi (e della memoria) e guidano tutte le forze alla 'forma'»⁸.

Ascoltando l'attitudine di un popolo a cogliere l'impulso al riscatto, sia esso di tipo intellettuale, fisico o politico, in alcuni fatti di natura tecnico-meccanica (dall'osservatorio di Hevelius alle grandi opere idrico-difensive di Danzica fino ai cantieri navali di Solidarnosc), Renato Rizzi concepisce il teatro come una 'macchina': una macchina teatrale dal movimento di per sé spettacolare, che pare voler dischiudere lo spazio circoscritto dell'azione drammatica all'immensità del Cosmo, ovvero riunire metaforicamente le caduche sorti umane al Motore del mondo, al principio di tutto. Come in altri progetti⁹, Rizzi ricorre all'arte 'meccanica' quale componente essenziale dell'architettura, con lo stesso spirito di un architetto o artista rinascimentale che voglia trasferire nella propria 'creazione' l'armonia dell'Universo e per il quale la 'macchina' è lo specchio della Natura, riflesso mondano di un ordine celeste. E nella 'macchina' si ricongiungono i saperi umanistico e scientifico, *archè* e *téchne*.

Nel prodigio della scatola teatrale che liberandosi della 'quinta parete' assurge ad *axis mundi*, si manifesta la potenza della *theoría*, del cercare «il mondo remoto, intangibile e pulsante di Architettura»¹⁰: cielo stellato che può ancora rischiare la notte della cecità contemporanea.

horizontal window that opens out towards the sky, thus permitting the hall to fully adhere to the Shakespearean type. The dynamics of the mechanised roof is decisive in determining the character of the enclosing walls, made stronger for this purpose by buttresses which taper as the move upward, undoubtedly in reference to the nearby basilica of St. Mary.

Seen as part of the landscape of Gdansk the complex of the theater, entirely clad in bricks to maintain an assonance with the greater monuments of the city and with the wider Baltic building tradition, generates numerous images that are superimposed onto the changeable and fading image of memory, like subsequent layers of painting which, nonetheless, allow those underlying to show through. Thus, from the image of an enclosure wall surrounding the architectures of the *civitas* that of the construction site of a Gothic church takes shape, to be once again transformed into the fleeting vision of a building darkened by time; or else blackened by coal, whose smell was so pervading until recent years in its cities that it evoked in Primo Levi the memory of Poland. When the roof opens and the wings truly rise straight into the air, what comes to mind is the landscape of the shipyards, whereas in the interior the theatre hall remains suspended between being a courtyard and a square. The landscape and history of Gdansk, together with the tragic spirit of Poland, defined by Claudio Magris as «a human dimension of greatness and force»⁷, are represented in the synthesis expressed by the architecture of the theatre, moulded from those «malleable powers of the symbol» that, writes Rizzi, «are disseminated in the metaphysics of places (and of memory) and guide all forces to the 'form'»⁸.

Heeding the attitude of a people that follows the impulse to redemption, whether intellectual, physical or political, in cases of a technical-mechanical nature (from Hevelius' observatory to the great water-defense works of Gdansk, to the shipyards of Solidarnosc), Renato Rizzi conceives the theater as a 'machine': a theatrical machine whose movement is in itself spectacular, which seems to want to open up the limited space of the dramatic action to the immensity of the Cosmos, in other words to metaphorically reunite the fleeting human destiny to the Motor of the world, to the beginning of all things. As in other projects⁹, Rizzi resorts to the 'mechanical' arts with the same spirit of a Renaissance architect or artist wishing to transfer into his own 'creation' the harmony of the Universe, and for whom the 'machine' is a mirror of Nature, a mundane reflection of a celestial order. The 'machine' is the place where humanist and scientific knowledge, *archè* and *téchne*, meet. It is in the miracle of the theatrical box which, freeing itself from the 'fifth wall', becomes the *axis mundi*, that the power of the *theoría* becomes manifest, in its seeking «the remote, intangible and pulsating world of Architecture»¹⁰: a starry sky which still risks falling into the dark night of contemporary blindness.

Translation by Luis Gatt

¹ H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. Il futuro della storia dell'arte*, Milano 2016 (1993), p. 52.

² *Ibid.*, p. 89.

³ Si veda J. Limon, *The city and the 'problem' of theatre reconstructions: Shakespearean theatres in London and Gdańsk*, in *Actes des congrès de la Société française Shakespeare, Shakespeare et la Cité*, n. 28, 2011, pp. 159-183. Il testo riporta anche le vicende che hanno portato alla costruzione del teatro.

⁴ R. Rizzi, *Il Daimon di Architettura*, Pitagora Editrice, Bologna 2006, p. 5.

⁵ Le misure del progetto derivano dal modulo tipologico base (un cubo di circa 3 metri di lato) emerso dagli scavi archeologici.

⁶ La meccanizzazione dei palcoscenici consente l'adattamento della sala alle diverse esigenze teatrali.

⁷ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2011 (2005), p. 164.

⁸ R. Rizzi, *Il teatro shakespeariano di Danzica. L'Alato*, «FAMagazine», n. 27-28, 2014, pp. 36-41.

⁹ Ad esempio il progetto per l'aula ideale presentato alla Triennale del 2015 o quello per *Invisibhole*, isola sommersa a Manhattan (2016).

¹⁰ R. Rizzi, *Il Daimon di Architettura*, op. cit., p. 27.

¹ H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. Il futuro della storia dell'arte*, Milano, 2016 (1993), p. 52.

² *Ibid.*, p. 89.

³ See J. Limon, *The city and the 'problem' of theatre reconstructions: Shakespearean theatres in London and Gdańsk*, in *Actes des congrès de la Société française Shakespeare, Shakespeare et la Cité*, n. 28, 2011, pp. 159-183. The text also refers to the events that led to the construction of the theatre.

⁴ R. Rizzi, *Il Daimon di Architettura*, Pitagora Editrice, Bologna, 2006, p. 5.

⁵ The measures of the project derive from the basic typological module (a cube of approximately 3 metres per side) which emerged from the archaeological excavations.

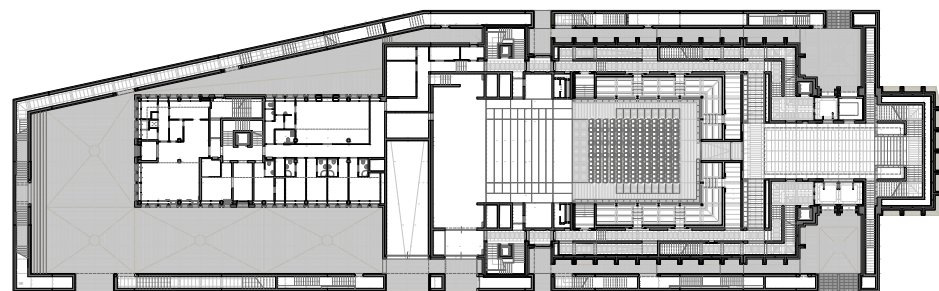
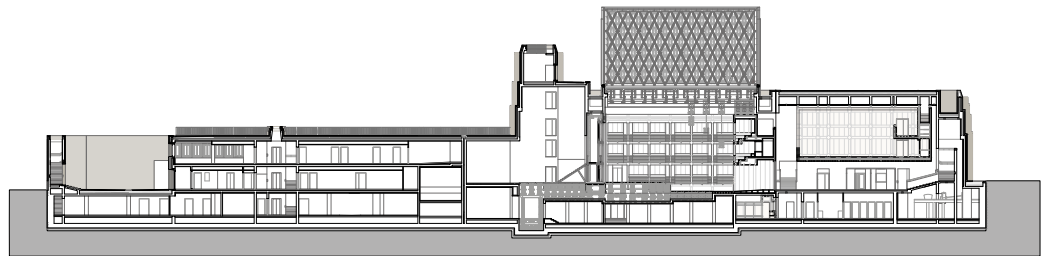
⁶ The mechanisation of the stages permits the hall to adapt to the theatre's varying configuration needs.

⁷ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milan, 2011 (2005), p. 164.

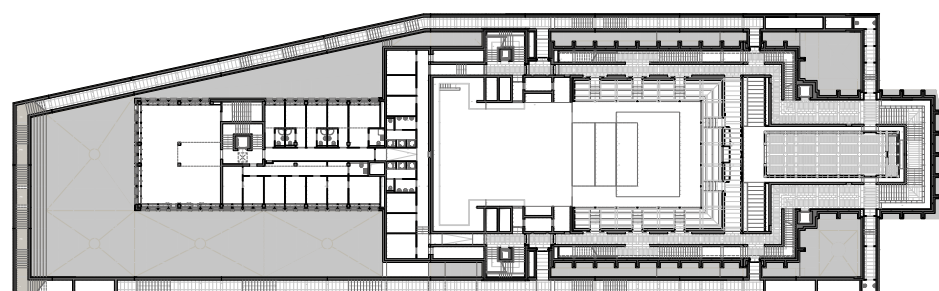
⁸ R. Rizzi, *Il teatro shakespeariano di Danzica. L'Alato*, «FAMagazine», n. 27-28, 2014, pp. 36-41.

⁹ For example the project for the ideal hall, presented at the 2015 Triennale, or that for *Invisibhole*, a submerged island in Manhattan (2016).

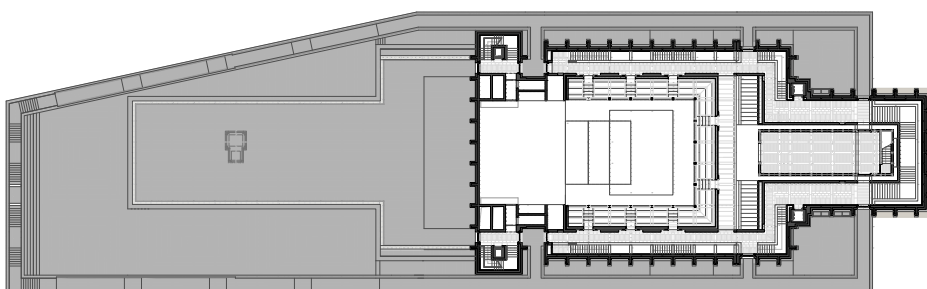
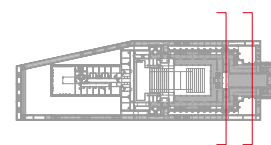
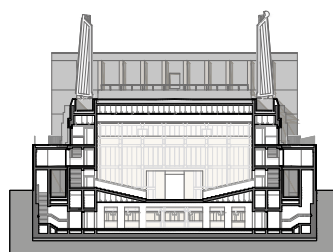
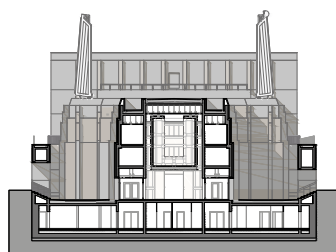
¹⁰ R. Rizzi, *Il Daimon di Architettura*, op. cit., p. 27.



P. +1,20 m



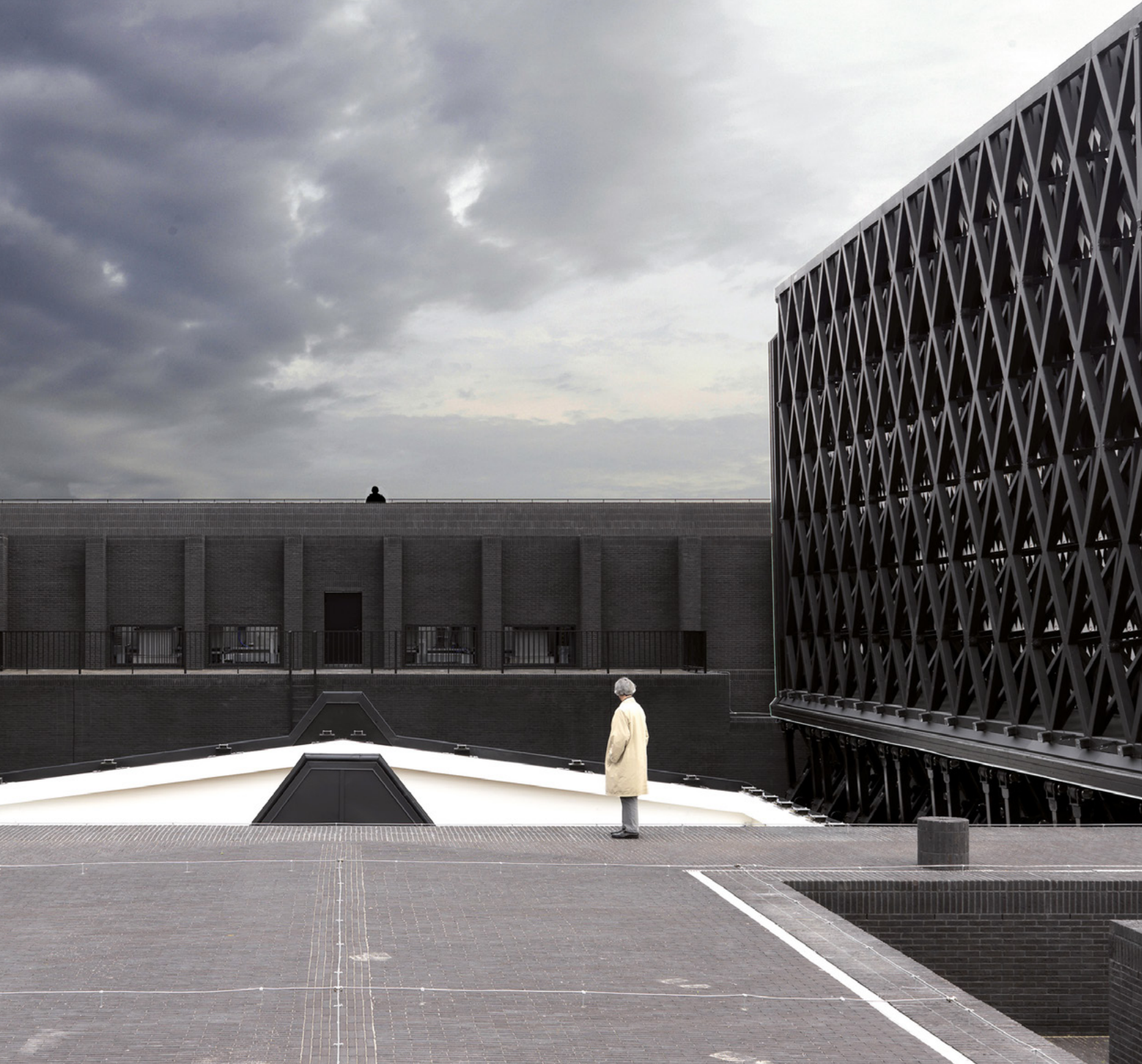
P. +3,20 m



P. +6,00 m

Il teatro ad 'ali' aperte e chiuse nel contesto urbano © Matteo Piazza
Sezioni e planimetrie alle quote +1,20, +3,20 e +6,00 m
 p. 93
La copertura aperta del teatro con la torre del Municipio di Danzica
sullo sfondo © Matteo Piazza
 pp. 94-95
I contrafforti perimetrali © Matteo Piazza





*Dettaglio del meccanismo della copertura mobile
Renato Rizzi sul tetto del teatro ad 'ali' aperte
p. 102
La scala nella testata occidentale
p. 103
La 'corte' della sala teatrale*





To trace back the history of the Berlin Castle from its foundation to the present day is like making an incursion into the political and urban history of the city it represents, in which the act of reconstruction becomes the moment of re-appropriation, on the one hand, of the 'evocative efficacy' of the Castle and, on the other, of the rediscovery of the special relationship that once connected the monument to the city and was later lost. The urban mission of the work and the fact of its being a monument lie at the centre of Franco Stella's project.

Franco Stella

Nuovo Castello di Berlino

New Berlin Castle

Roberto Bosi

Da qualche parte deve pur esistere, credo, una regione protetta nella quale il nuovo, deponendo le armi e issando la bandiera bianca della pace, possa penetrare senza far troppi danni. Non tutte queste regioni hanno una connotazione fisica precisa, ma alcune possono essere chiaramente indicate sulla carta geografica. Tra queste c'è il Sud dell'Europa. Qui ho imparato che sopravvive attraverso i secoli solo ciò che rappresenta una continuazione, sia pure inverosimile, di qualche cosa. [...] Non esiste l'illimitato e puro 'avvenire' così come non esiste niente che vada definitivamente 'perduto'. Nell'avvenire c'è il passato. L'antichità può sparire dai nostri occhi, ma non dal nostro sangue. Chi ha visto un anfiteatro romano, un tempio greco, una piramide egizia o un utensile abbandonato dell'età della pietra, sa che cosa ho in mente¹.

Al di là delle realtà geografiche indagate dallo scrittore e giornalista austriaco Joseph Roth (1894-1939), che hanno ispirato la sua riflessione, non c'è dubbio che Berlino, più di qualsiasi città europea, rappresenti l'ambiguità e la convivenza di opposti: passato e presente, guerra e pace, est e ovest, distruzione e ricostruzione, antico e nuovo, comunismo e capitalismo.

Ripercorrere la storia del Berliner Schloss, il Castello di Berlino, dalla sua fondazione a oggi, è come compiere un'incursione nella storia politica e urbana della città che rappresenta, dove l'atto della ricostruzione diventa il momento della riappropriazione, da un lato – usando parole care a Cesare Brandi – dell'«efficacia evocativa»² del Castello, e dall'altro del ritrovamento della speciale relazione andata perduta che univa il monumento alla città.

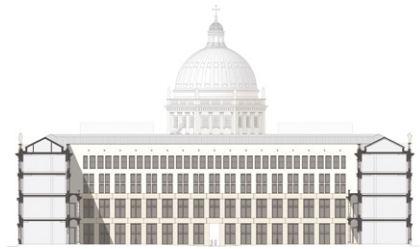
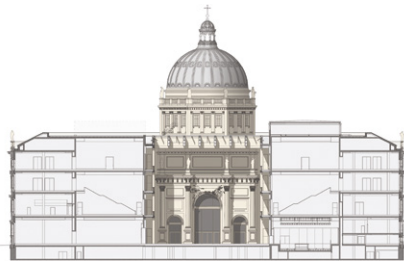
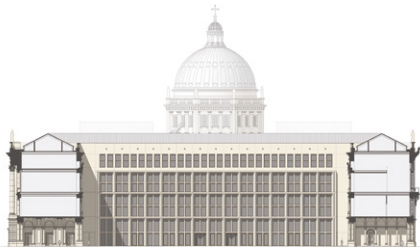
Somewhere there must exist, I believe, a protected region into which the new, laying down its weapons and hoisting the white flag of peace, can penetrate without doing too much damage. Not all of these regions have precise physical connotations, but some can be clearly indicated on the map. Among them is the South of Europe. Here I learned that only that which represents a continuation of something, however unlikely, survives through the centuries. [...]

There is no such thing as an unlimited and pure 'future' just as there is nothing that is definitively 'lost'. The future includes the past. Antiquity may disappear from our eyes, but not from our blood. Whoever has seen a Roman amphitheater, a Greek temple, an Egyptian pyramid or an abandoned stone age tool, understands what I mean¹.

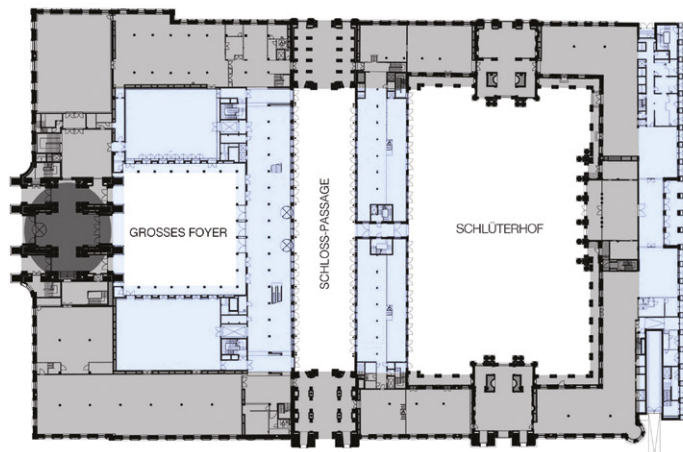
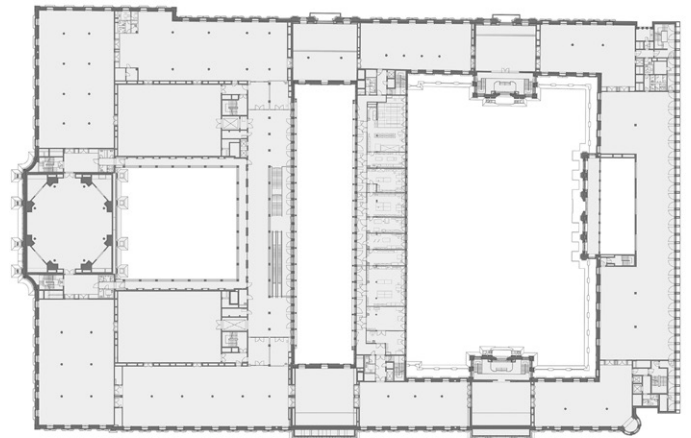
Beyond the geographical contexts explored by the Austrian writer and journalist Joseph Roth (1894-1939), which inspired his reflections, there is no doubt that Berlin, more than any other European city, represents both the ambiguity and the density of the coexistence of opposites: past and present, war and peace, east and west, destruction and reconstruction, old and new, communism and capitalism.

To trace back the history of the Berliner Schloss, or Berlin Castle, from its foundation to the present day is like making an incursion into the political and urban history of the city it represents, in which the act of reconstruction becomes the moment of re-appropriation, on the one hand – using Cesare Brandi's expression – of the «evocative efficacy»² of the Castle and, on the other, of the rediscovery of the special relationship that once connected the monument to the city and was later lost.



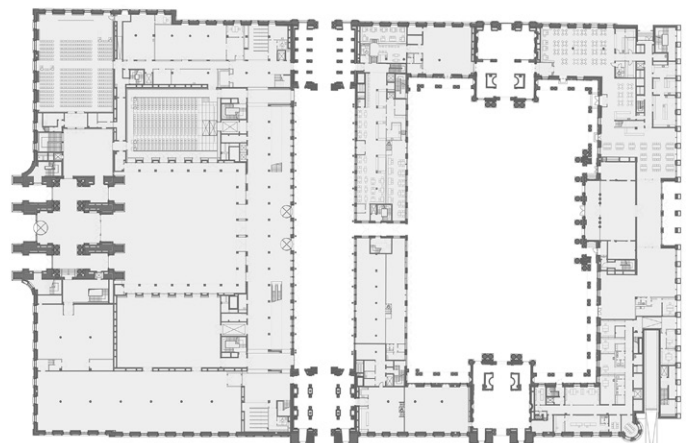


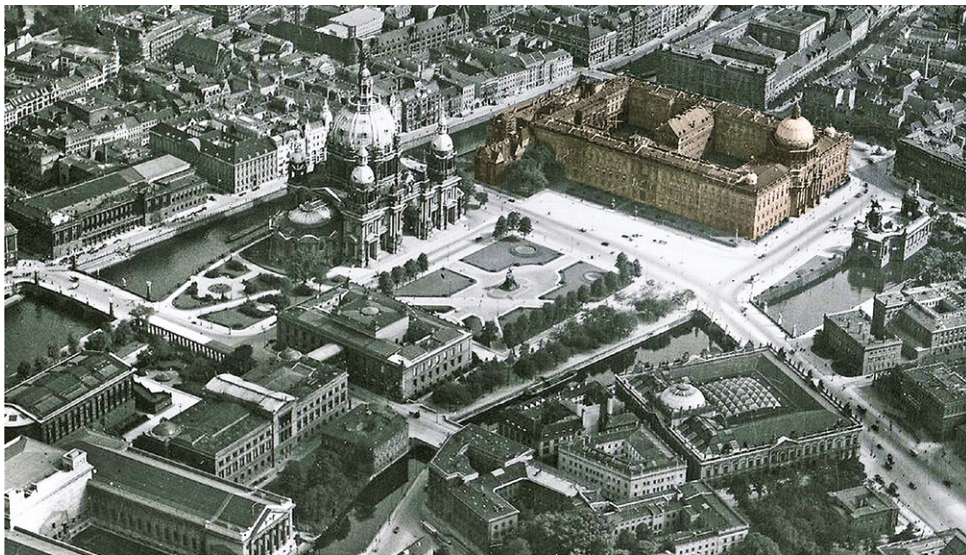
DAS ALTE SCHLOSS



DAS NEUE SCHLOSS

VORBAROKE BAUTEN BAROKE BAUTEN DIE KUPPEL DES 19. JAHRHUNDERTS NEUE BAUTEN









HUMBOLDT FORUM

La riunificazione della Germania, dalla caduta del muro di Berlino (9 novembre 1989), ha comportato per la città significativi cambiamenti nella configurazione urbana attraverso un graduale processo di riconquista della sua identità e, al tempo stesso, dell'unità nazionale. Se pensiamo al centro della città, molte cose sono cambiate, dall'ansa della Spree con il Palazzo del Parlamento, a tutta l'area di Potsdamer Platz interessata dal passaggio del muro e oggi sede del centro governativo e fulcro commerciale e terziario. L'architettura ha dato forma al cambiamento politico e continua a farlo.

La storia del Castello di Berlino e delle decisioni alla base della sua ricostruzione esprime molto bene questo binomio. Tralasciando tutte le vicissitudini del Castello, dalla sua fondazione nel 1443 come residenza della dinastia degli Hohenzollern, fino all'utilizzo come sede di istituzioni culturali durante la Repubblica di Weimar³, è rilevante ricordare quanto accaduto all'edificio e all'area sulla quale è sorto dopo i pesanti bombardamenti degli anni 1944-45. Fino a quel momento il Castello aveva rivestito un ruolo cruciale, quale centro istituzionale e come edificio emblematico per la cultura urbana di Berlino, con la sua immagine consolidata e la presenza visiva all'interno della Spreeinsel. Il Castello ha ricoperto, sia per ragioni politiche e sociali, sia per qualità architettonica e urbana, il ruolo più rilevante tra le costruzioni cittadine, ponendosi come meta, e al tempo stesso origine, del percorso dell'asse dell'Unter den Linden che conduce alla Porta di Brandeburgo. Ha fatto da magnete attraendo a sé il Duomo, l'Arsenale, l'Altes Museum e caratterizzando con la sua forza identitaria il centro storico e monumentale di Berlino. Dalla fondazione alla demolizione (1950) l'edificio è stato oggetto di numerosi interventi e modifiche, i più significativi per mano di Andreas Schlüter (1659-1714) che in epoca barocca conferì alla fortezza originaria il carattere di palazzo prendendo a modello Palazzo Madama di Roma. A questi si aggiunsero le trasformazioni ottocentesche di Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) e August Stüler (1800-65), che portarono al completamento dell'edificio con la realizzazione della cupola sovrastante l'Eosanderportal e conferendo alla costruzione la sua immagine pressoché definitiva. Con la demolizione del Castello, simbolo dell'assolutismo, la relazione urbana che legava il monumento alla città è andata perduta, così come il suo ruolo all'interno dello scenario cittadino. Sui suoi resti negli anni successivi trovarono posto il Ministero degli Esteri, la Casa del Popolo e il Palazzo della Repubblica, sede del parlamento della DDR; seppur edifici significativi per il ruolo istituzionale, dopo la caduta del muro, a causa della contaminazione da amianto, ma anche come conseguenza dell'assenza di legami con il luogo, vennero prima chiusi e più tardi abbattuti.

Prima ancora che sopraggiungesse la loro demolizione integrale iniziò a farsi strada l'ipotesi di ricostruire il Castello; l'idea, sotto la guida di Hans Stimmann, direttore del Servizio di pianificazione urbana di Berlino, diventò sempre più concreta; nel 1994, venne bandito il concorso internazionale di idee Stadtmitte-Isola della Spree con l'obiettivo di ripensare all'intera area a cui però non fece seguito nessuna azione effettiva.

Dopo quasi dieci anni, una commissione di esperti costituita da tecnici e da politici propose di tornare a considerare la ricostruzione del Castello attraverso la riproposizione della cupola e di tre facciate barocche dell'edificio andato distrutto sotto gli attacchi aerei della Seconda Guerra Mondiale; fu così che, a seguito di una decisione di natura principalmente politica ma comunque debitrice verso un'architettura dalla forte vocazione urbana e monumentale, nel 2002 il Bundestag con la maggioranza di tre terzi dei parlamentari optò per la ricostruzione.

The German re-unification, beginning with the images of the fall of the Berlin wall (November 9, 1989), brought about a series of significant changes to the configuration of the city, through a gradual process of re-appropriation of the urban identity and, at the same time, of the national unity. If we consider the city centre, there are many things that have changed, from the inlet on the Spree with the Parliament Building, to the whole area around Potsdamer Platz which used to be divided by the wall and is now the seat of government and fulcrum of the commercial and service sectors. Architecture has shaped political change throughout the years, and continues to do so.

The history of the Berlin Castle and of the decisions behind its reconstruction express this binomial quite well; leaving aside the detailed account of the vicissitudes of the Castle from its foundation in 1443 as the residence of the Hohenzollern dynasty, up to its use as the headquarters of various cultural institutions during the Weimar Republic³, it is important to recall the events surrounding the Castle and the area on which it stands after the heavy bombings of 1944-45. The Castle had played a fundamental role up to then both as institutional centre of the city and as an emblematic building in Berlin's urban culture, due to its consolidated image and visual presence within the Spreeinsel. The Castle, both for political and social reasons, as well as in terms of architectural and urban quality, had always had a highly relevant role among the buildings of the city, establishing itself as both origin and destination of the axis of the Unter den Linden boulevard which leads to the Gate of Brandenburg. Like a magnet, it attracted toward it the Cathedral, the Arsenal, and the Altes Museum, characterising through its identity-laden force the historic and monumental centre of Berlin. From its foundation to its demolition (1950), the building had been subjected to numerous interventions and modifications, the most significant by Andreas Schlüter (1659-1714), who during the Baroque period gave the original fortress the features of a palace, taking as a model Palazzo Madama in Rome, to which can be added the 19th-century transformations by Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) and August Stüler (1800-65), that led to the completion of the building with the construction of the dome above the Eosanderportal, giving the building what would be its almost definitive appearance. With the demolition of the Castle, symbol of absolutism, the urban relationship that connected the monument to the city was lost, as well as its role within the urban landscape. In the years that followed, the remains of the Castle housed the Ministry of Foreign Affairs, the Volkshaus, or House of the People, and the Palace of the Republic, which was the seat of the DDR Parliament; although they were significant buildings due to their institutional role, after the fall of the wall, as a result of asbestos contamination, but also as a consequence of the absence of any meaningful links with the place, they were first closed and later torn down.

The idea of the reconstruction of the Castle began to take shape even before the demolition of these buildings. This idea, led by Hans Stimmann, who was head of the Urban Planning Service for Berlin, became gradually more concrete; in 1994 the Stadtmitte-Spreeinsel international competition for urban design ideas was called with the purpose of rethinking the entire area, yet no concrete actions were undertaken as a result.

Almost ten years later, a commission of experts including technicians and politicians proposed reconsidering the reconstruction of the Castle, with the cupola and three Baroque facades of the building that had been destroyed by Allied bombings during World War II; thus, after a fundamentally political decision, albeit indebted to the idea of an architecture with a strong urban and monumental vocation, in 2002 the Bundestag voted for reconstruction with a three-thirds majority.

È del 2008 il concorso internazionale *Schloss Berlin/Humboldt Forum* che prevedeva di dare sede all'interno del neo-rinato Berliner Schloss, alla Casa delle culture del mondo, al Museo delle collezioni extraeuropee, alla biblioteca del Land, oltre a spazi pubblici e di accoglienza.

Dedicato ai fratelli Humboldt, lo statista e filosofo Wilhelm e l'esploratore e geografo Alexander, il Castello di Berlino viene ricostruito secondo il progetto dell'architetto Franco Stella, vincitore della competizione, e ora inaugurato a distanza di oltre dieci anni dall'aggiudicazione del concorso. Il progetto fa sua la richiesta del bando della necessità di restituire la stereometria della costruzione e di ricostruire le facciate barocche rivolte verso la città e il cortile orientale consapevole del loro compito nel ristabilire il ruolo urbano e nel consentire il riconoscimento affinché l'architettura del Castello tornasse a essere protagonista del monumento.

Il nuovo Castello di Berlino, secondo l'idea di Franco Stella, è un edificio unitario, barocco e moderno. Si presenta come un insieme di luoghi compiuti, fatti di «Antico di ricostruzione» e «Moderno di nuova costruzione», cioè del Castello di fine Seicento-inizio Settecento con un'aggiunta moderna, pensata come completamento dell'edificio ideale a cui tendeva quello realmente esistito. A parte lo 'stile', sembra che il Nuovo sia nato assieme all'Antico, sia parte di uno stesso mondo tipologico e urbano, e non abbia senso parlare di un 'prima' e di un 'dopo'. La missione urbana dell'opera e la sua natura di monumento della storia collettiva sono al centro del progetto. Ruolo decisivo ha dunque la volontà di introdurre la ricostruzione – non richiesta dal bando – anche degli androni, delle facciate dei tre portali sulla corte occidentale e della facciata interna della cupola: scelta che conferisce una funzione primaria, nella definizione dei luoghi eccellenti del Castello, agli elementi architettonici dal carattere 'nuovo'. Cosa che accade nel corpo di fabbrica rivolto verso la Spree, che permette di rinnovare il carattere pubblico e contemporaneo dell'edificio con una rigorosa partitura della facciata attraverso profonde e ampie aperture finestrate caratterizzate dalla geometria e dall'alternanza sapiente di pieni e vuoti. All'interno, poi, i volumi 'nuovi', alzati in corrispondenza dei portali ricostruiti, permettono di introdurre spazi inediti come parti della città contemporanea: la corte-piazza dello Schlüterhof; la via colonnata dello Schloss-Passage che collega i portali di ingresso e uscita; la corte-teatro del Grosses Foyer, uno spazio cubico coperto definito su tre lati da moderni loggiati a più livelli rivolti verso il fronte scenico costituito dalla ricostruzione del portale disegnato da Johann Eosander von Göthe (1669-1728).

Il progetto del nuovo Castello di Berlino è debitore a numerosi progetti di ricostruzione e conservazione identitaria che lo hanno preceduto, seppur originati da approcci teorici diversi e talvolta opposti – penso al Teatro di Sagunto, al campanile di Piazza San Marco, che diede origine all'espressione 'com'era dov'era', al Teatro La Fenice risorto dalle sue ceneri, al Castello Sforzesco a Milano, al ponte Santa Trinita a Firenze e così via – tutte espressioni del bisogno di fare del valore della memoria collettiva un momento irrinunciabile del progetto, al di là delle scelte a cui può condurre.

¹ J. Roth, *Al bistrot dopo mezzanotte. Un'antologia francese*, a cura di K. Ochse, traduzione di G. de' Grandi, Adelphi, Milano 2013 (1a ed. digitale).

² C. Brandi (1963), *ad vocem Restauro*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Istituto Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, cc. 322-332.

³ Cfr. *Il Berliner Schloss prima del Berliner Schloss*, in «Casabella», n. 920, aprile 2021, p. 39.

The international competition *Schloss Berlin/Humboldt Forum*, from 2008, was aimed at housing within the reborn Berliner Schloss, the House of World Cultures, the Museum of Extra-European Collections, and the Land Library, as well as public spaces and hospitality services.

Dedicated to the von Humboldt brothers, the philosopher and statesman Wilhelm and the explorer and geographer Alexander, the Castle of Berlin was reconstructed in accordance with the project of the architect Franco Stella, who was the winner of the competition, and was inaugurated over a decade after winning the said competition. The project incorporates the requirements of the competition regarding the need for rendering the stereometry of the building and for reconstructing the Baroque facades that look out towards the city, as well as the eastern courtyard, in the awareness of their importance in re-establishing the urban role and recognisability of the Castle, allowing its architecture to once again become the protagonist of the monument. The new Berlin Castle, according to Franco Stella's idea, is a unitary building, baroque and modern. It presents itself as a series of completed places, consisting of both «Reconstructed Old» and «Newly Constructed Modern», in other words, the Castle as it was designed in the late 17th and early 18th century, with a modern addition, conceived as a completion of the ideal building as it was originally intended. Apart from its 'style', it seems as though the New had originated together with the Old, as if it were part of the same typological and urban context, and there were thus no point in talking about a 'before' and an 'after'. The urban mission of the work and its being a monument to the collective history of the city lie at the core of the project. For this reason, the decision to include the reconstruction – not required by the competition – of the entrance halls, the facades of the three gates facing the western courtyard and the internal facade of the dome, plays a decisive role: a project choice that ascribes a fundamental role in the definition of quality places in the Castle to architectural elements attributed with a 'new' character. This is precisely what occurs with the structure that faces the Spree, which allows renewing the public and contemporary features of the building with a rigorous configuration of the facade through deep and wide window openings characterised by their geometry and the skillful alternation of solids and voids. This happens also inside the Castle where the 'new' volumes, raised at the level of the reconstructed gates, allow the introduction and recognition within the complex of entirely new places as if they were parts of the contemporary city: the Schlüterhof courtyard-square; the colonnaded Schloss-Passage that links the gates originally intended for entering and exiting the Castle; and the courtyard-theatre of the Grosses Foyer, a covered cubic space characterised on three of its sides by modern loggias at various levels which face the front of the stage, consisting of the reconstruction of the gate designed by Johann Eosander von Göthe (1669-1728).

The project of the new Berlin Castle is indebted to numerous reconstruction and identity-preservation projects that have preceded it, even though some originated from different and occasionally opposed theoretical approaches – think for example of the Roman theatre in Sagunto, the bell tower of Piazza San Marco in Venice, which gave rise to the expression 'as it was where it was', the Teatro La Fenice, that rose from its ashes, the Castello Sforzesco in Milan, the Santa Trinita bridge in Florence, and so on – all expressions of the need to make the value of collective memory an essential part of the project, irrespective of the choices to which this may lead.

Translation by Luis Gatt

¹ J. Roth, *Al bistrot dopo mezzanotte. Un'antologia francese*, edited by K. Ochse, Italian translation by G. de' Grandi, Adelphi, Milan, 2013 (1st digital edition).

² C. Brandi (1963), *ad vocem Restauro*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Istituto Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, cc. 322-332.

³ See *Il Berliner Schloss prima del Berliner Schloss*, in «Casabella», n. 920, April 2021, p. 39.

Schloss Passage: La nuova 'via colonnata' e il portale IV-nord ricostruito
(foto: Archivio Franco Stella)

p. 105

*Schloss Passage: La nuova 'via colonnata' che attraversa l'edificio vista dal
portale II-sud. Oltre il portale IV-nord, il colonnato dell'Altes Museum*
(foto: Archivio Franco Stella)

p. 106

Prospetto ovest e sezioni

A sinistra: confronto delle piante del vecchio (sopra) e del nuovo castello (sotto)

grigio: palazzo barocco;

grigio scuro: cupola ottocentesca;

giallo: parti del Castello prebarocco;

ocra: aggiunta tardo-ottocentesca;

azzurro: nuova costruzione

A destra: piante del piano terra e del primo piano

p. 107

Facciate ovest e sud ricostruite (foto da webcam SHF)

Il Castello e l'Isola dei Musei prima della distruzione (1930)

pp. 108-109

Nuova facciata sulla Spree e facciata sud ricostruita (foto: Stefan Müller)

pp. 114-115

Großes Foyer: Veduta del portale-arco di trionfo ricostruito e delle nuove gallerie
(foto: Stiftung SHF/ Stephan Falk)





Castello di Berlino – Humboldt Forum, Berlino 2008-2020
Franco Stella

Gruppo di progettazione e direzione lavori: Franco Stella
Humboldt Forum PG (Franco Stella Architetto, Hilmer &
Sattler und Albrecht, Baumanagement Berlin)
Collaboratore: Michelangelo Zucchini





The starting point is an act of resistance by the historical European city, a research for urban balancing of voids and solids, following the ancient tissues grew up according to the slow tempo of centuries. Something opposed to the resilience, which is so cool now. Resistance intended as the property of places and landscapes not to water down their identity in a misunderstood globalization. The ancient fragments are building material for the new/old Dom Römer. Constructing architecture is here not far from re-constructing.

Francesco Collotti

Ricostruzione del Dom Römer a Francoforte sul Meno The Dom Römer reconstruction at Frankfurt Main

Francesco Collotti

Alla base del progetto un atto di resistenza da parte della città storica europea, una ricerca di equilibrio urbano delicato, fatto di vuoti e di pieni, un tessuto costituitosi nel tempo lento dei secoli. Qualcosa di diverso dalla resilienza che tanto va di moda. Resistenza intesa come la prerogativa di luoghi e di paesaggi nel non disperdere la loro identità in una sorta di malintesa globalizzazione. Al centro dunque del nostro lavoro la città, come quell'insieme – anche fiscale – di fatti spaziali che vanno dalla cosa comune pubblica fino ai luoghi privati, passando per vari gradi degli usi collettivi e dei diritti di passaggio.

La città quale sequenza di corti, portici, passaggi, la successione di corpi ortogonali alla via, le piazze col nome delle merci in vendita, il mercato della frutta o quello delle oche. Il tumulto della gente che va e viene, persino l'odore intenso dei banchi del mercato. Goethe, che abitò poco distante dal Dom Römer, lo fa dire nel dialogo tra Faust e Mefistofele

Dal canto mio questa la grande città che sceglierei. Nel suo cuore, fondachi di commestibili per i borghesi, vicoli stretti, pinnacoli aguzzi, uno stretto mercato, cavoli, rape, cipolle; banchi da beccaio ove le mosche s'accalcano per divorare le carni polpose. Là trovi a ogni istante fetore e operosità. Poi grandi piazze, strade spaziose, per darsi una certa aria di grandezza; e infine dove non vi è più alcuna porta a limitare lo spazio, sobborghi a vista d'occhio.

La città bombardata a più riprese dal 1940, ma in modo mirato e a tappeto in particolare tra l'ottobre del 1943 e il marzo del 1944, mostra impudicamente la sua struttura urbana. Se ne legge lo

The starting point is an act of resistance by the historical European city, a research for mild urban balancing of voids and solids, following the ancient tissues grew up according to the slow tempo of centuries. Something opposed to the resilience, which is so cool now. Resistance intended as the property of places and landscapes not to water down their identity in a misunderstood globalization.

The focus of our work is the city as system and urban fabric, the city as a sequence of events as courtyards, porticoes, passages, the succession of orthogonal structures, the city as that set – also fiscally – of spatial facts that go from the common public realm to private places, passing through various degrees of collective uses and rights of way.

Goethe describes it in his Faust

the tumult forced the bourgeois houses into the center of the metropolis, before the wide avenues and streets, here you have the narrow streets, the pointed gables, and a tight market of houses on all sides, and cabbage and onions and then the meat counters.

Bombed since 1940, but shaven to the ground between late 1943 and early 1944, the city impudently shows its urban structure. One can read its skeleton calcined on the ground after the passage of the bombers. In the night of March 18/19, 1944 the Royal Air Force Bomber Command sends 846 aircraft, 620 Lancasters, 209 Halifaxes, 17 Mosquitos. Three nights later, on March 22/23 816 aircrafts are sent, 620 Lancasters, 184 Halifaxes, 12 Mosquitos. From the pilots's diary entry



Ricostruzione del Dom Römer
Casa M34 - Hinter dem Lämmchen 11, Francoforte sul Meno 2011-2017

Progetto: Francesco Collotti
Concorso e progetto preliminare con: S. Acciai, M. Boasso, N. Campanini,
N. Cimarosti, K. Schoess
Definitivo/Esecutivo con: Ilaria Corrocher, Valentina Fantin e Anna Worzewski
Direzione Lavori: Schneider und Schumacher, Francesco Collotti
Committente: Comune Frankfurt am Main/Società di sviluppo urbano
Dom Römer GmbH
Coordinamento quartiere: Michael Guntersdorf, Marion Spanier-Hessenbruch,
Matthias Leissner
Fotografie: Francesco Collotti, Anna Worzewski, Dom Römer GmbH, Uwe Dettmar





scheletro calcinato a terra dopo il passaggio degli apparecchi. Solo nella notte tra il 18 e il 19 marzo del 1944 la RAF invia 846 bombardieri, 620 Lancaster, 209 Halifax, 17 Mosquito. Tre notti dopo, tra il 22 e il 23 marzo altri 816 aeroplani, 620 Lancaster, 184 Halifax, 12 Mosquito.

Tocca andare a rileggere le memorie di Winston Churchill ne *La Seconda Guerra mondiale* per cogliere le ragioni dei vincitori, mentre la voce dei vinti sarà forse da ritrovare nelle lettere che i soldati tedeschi inviavano da Stalingrado nel Natale del 1942, a mano a mano che la guerra avanzava e i suoi destini si rivolgevano contro chi aveva propagandato il *Blitzkrieg*, la guerra-lampo, come primo gesto invadendo la Polonia nei primi giorni di settembre del 1939.

Ricostruita in malo modo nel dopoguerra con destinazione a parcheggio e pubblici edifici di scarso valore architettonico, l'area centrale di Francoforte è stata coraggiosamente ri-demolita in anni recenti e messa a concorso dal Comune (2010).

A differenza delle città italiane, ricostruite – anche per volontà politica – a richiamare la memoria con un gesto forte corale e collettivo (quale aveva per esempio animato la Resistenza), le città tedesche hanno in un primo momento sentito l'esigenza di cancellare proprio la memoria (dolorosa, drammatica, irrisolta), permettendosi solo in seconda battuta, e in anni recenti, di ritornare sui propri passi andando a un ricongiungimento con ciò che era stato negato.

Sulla base dei vecchi catasti risorge l'antico quartiere del Dom Römer, ora ricostruendo le case com'erano dov'erano con una operazione di ricomposizione, ora affidandone la costruzione a progetti che continuamente si confrontano con il vecchio senza rinunciare al nuovo (come noi, per le case a fianco, hanno lavorato Hans Kollhoff, Tillmann Wagner, Jordi & Keller per non citarne che alcuni).

La pianta è antica, l'alzato sembra – a tratti – essere una sorpresa? Costruire non è qui lontano da ricostruire?

In Germania l'attenzione tipo-morfologica per la struttura urbana, negli ultimi venti anni si è fatta progetto e città costruita. Sembra anzi che qui i tentativi di ricostruzione della identità di alcune città storiche e alcune occasioni di rigenerazione, prendano corpo in brani urbani compiuti talvolta sospesi «tra copia e ricostruzione critica», sia in complessi monumentali particolari (Potsdam, Berlino), sia in alcuni tessuti densi capaci di restituire una antica misura (Dresda, Francoforte, Lubeca). Ne parla Michele Caja, ricostruendo la vicenda dei nuovi progetti per le città tedesche in un recente numero della rivista «Aión»¹.

Passata la prima fase del concorso e del progetto preliminare (2011), abbiamo lavorato negli anni successivi fino alla consegna finale di una parte del quartiere (casa M34 e pergola monumentale, 2016 – con I. Corrocher, V. Fantin, K. Schoess e A. Worzewski). In meno di dieci anni la municipalità di Francoforte ha ricostruito il centro storico restituendolo alla più grande vicenda dell'esperienza nel tempo della città storica europea (MIPI Award 2019).

Una scala cercata nelle antiche planimetrie, rimessa a misura leggendo i catasti, interrogando i rilievi che nel tempo si erano accumulati negli archivi o indagando le fotografie, ad estrarne più cose di quante, a priva vista, disvelassero.

Tra gli obiettivi del masterplan restituire all'area un impianto plausibile ora per allora, che desse conto dei piccoli scarti che le case antiche avevano, i voluti disallineamenti, le case sì vicine le une alle altre, ma con quegli scostamenti che ne mostravano il crescere nel tempo e non una linea di gronda unica, che sarebbe venuta dopo, nel Settecento.

La città com'era?

The three air raids of 18th, 22nd and 24th March were carried out by a combined plan of the British and American air forces and their combined effect was to deal the worst and most fateful blow of the war to Frankfurt, a blow which simply ended the existence of the Frankfurt which had been built up since the Middle Ages.

One must go and reread Winston Churchill's memoirs in *The Second World War* to grasp the motives of the winners, while the voice of the losers will perhaps be found in the letters that German soldiers sent from Stalingrad (Christmas 1942), as the war progressed, and its fate turned against those who had propagandised the triumph, invading Poland in the first days of September 1939. Shabbily rebuilt after the war to serve as a space for a parking lot and public buildings, the area has been courageously re-demolished in recent years. A call for an architectural competition was issued by the City of Frankfurt (2010).

What in Italy after the war was preservation of the preexisting urban fabrics and facts, in Germany the first reconstruction period was marked by a general memory wipe and, only at a later time, the new projects for the (former) destroyed cities were dedicated to the memory reassembling.

The district was restored on the basis of the old land registry; now reconstructing the houses as they were with an operation of faithful reconstruction, now entrusting their construction to projects that continually interact with the old without giving up the new (like us, for the nearby houses, have worked Hans Kollhoff, Tillmann Wagner, Jordi & Keller to name but a few).

The site plan is old, is the elevation – sometimes – unexpected? Building is here not far from rebuilding?

We have tried here a sort of 'conservative transformation'.

In Germany – in the last twenty years – the understanding of the morphological system and of the typological characteristics has become a project and a real urban form. It seems that here the attempts to reconstruct the identity of some historical cities and some regeneration opportunities, take shape in accomplished urban pieces sometimes suspended between replica and critical reconstruction, both in particular monumental complexes (Potsdam, Berlin), and in some dense fabrics capable of restoring an ancient size (Dresden, Frankfurt, Lübeck) (Caja, 2019 in «Aión» 23/2019). Having passed the first phase of the competition and the preliminary design draft (2011), we worked in the subsequent years until the final delivery of a part of the neighborhood (house M34 and monumental pergola, 2017 – with I. Corrocher, V. Fantin, K. Schoess and A. Worzewski). In less than ten years, the municipality of Frankfurt has overturned the historic city center, returning it to the greater event of the experience of the European historic city (MIPI Award 2019).

A size sought in the ancient plans, put back to measure by reading the cadasters, examining the surveys that had accumulated over time in the archives or investigating the photographs to extract more details than they could reveal at first sight.

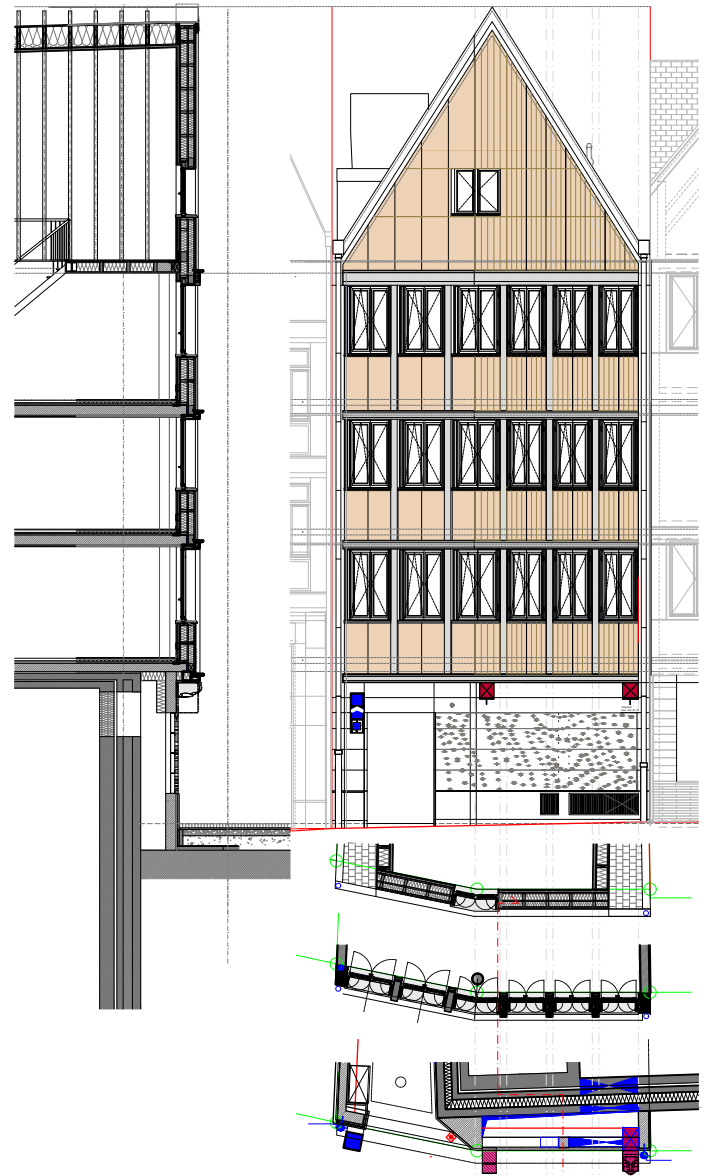
After all you can recognize the step of a city. In the years when I was a student, I had learned, with our Masters, to sketch in order to know, or rather to recognize. The survey of ground floors was done by walking among the houses, measuring, sketching, making mistakes and correcting them: this was the way to understand the structure of the city, its way of developing, of replacing itself, of repeating itself, of adding an offset to an old rule, of understanding how a difference in the thickness of a wall or in the corner of a substructure evoked a part added later.

Once more understanding the city as urban fact *par excellence*, the whole stronger than the individual gestures.

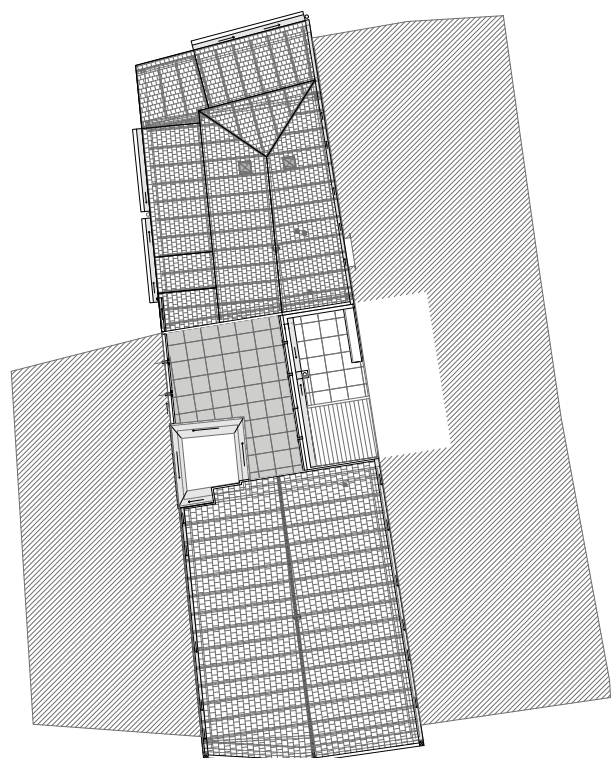
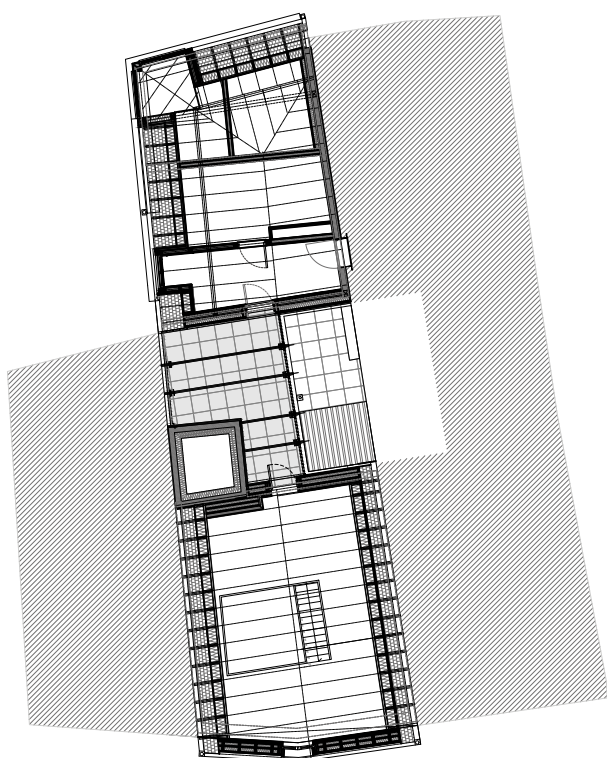
Of the old neighborhood, all that remained were the stones and



Modello in scala per la ricostruzione del Dom Römer
 Planimetria generale dei primi piani del Dom Römer ricostruito
 p. 117
 Frammento dell'Eckatlas posizionato sullo spigolo nordovest
 della casa
 p. 118
 Vista della piccola corte tra la Casa M34 (F. Collotti) e la M32 (T.
 Wagner)
 Sezione sulla parte centrale del quartiere, con la sezione
 longitudinale sulla Casa M34
 p. 119
 Vista della nuova piazzetta su Hinter dem Lämmchen con i fronti
 nord e ovest della Casa M34, in evidenza lo Eckatlas in prossimità
 dello spigolo in arenaria rossa della valle del Meno
 p. 122
 Casa M34 sezione trasversale sulla corte interna (sinistra), sezione e
 prospetto della facciata sud (destra)
 Studio per la ricostruzione del Dom Römer con la casa M34 a destra
 p. 123
 La facciata verso sud con l'ingresso alla U-Bahn
 p. 124
 Vista della corte e del Belvederchen (piccolo belvedere sul tetto) con
 il pergolato in legno e metallo
 Piante della casa M34 a due differenti livelli (coperture a destra)







Le città, del resto, si riconoscono al passo. Negli anni in cui ero studente, avevo imparato, con i nostri Maestri, a disegnare per conoscere, anzi per riconoscere. Il rilievo dei piani terra fatto camminando tra le case, misurando, schizzando, sbagliando e correggendo: questo era il modo per comprendere la struttura della città, il suo modo di crescere, di sostituirsi, di ripetersi su se stessa, di aggiungere un disassamento a una regola antica, di comprendere come una differenza nello spessore di un muro o nell'angolo di una sostruzione, alludesse a una parte aggiunta successivamente. Ancora una volta la città come fatto collettivo per eccellenza, l'insieme molto più forte dei singoli gesti individuali, che non possono in alcun caso essere fatti eccezionali, elementi singolari ed emergenti, ma come episodi ben fatti inseriti nel sistema. Il tutto, comunque, molto lontano da quelle città che vengono stravolte dagli episodi fuori scala, dagli spazi rarefatti e senza misura, dai grattacieli messi nel posto sbagliato.

Del vecchio quartiere eran rimaste le pietre e le decorazioni antiche dei piani terra, un piccolo zoccolo di lava basaltica che quando piove diventa di nero lucido e un basamento in arenaria rossa sbrecciato dai bombardamenti. Il tutto catalogato e disposto per anni sugli scaffali dei magazzini comunali. Altre pietre, altre sculture, che ornavano lo zoccolo basamentale del quartiere, furono vendute a peso durante gli sgomberi delle macerie. Siamo andati invece a ricomprarle una a una le vecchie pietre del Dom Römer. Il Comune aveva catalogato tutti i frammenti già nel 1945. Nei giardini delle ville intorno alla città siamo andati ritrovando mensole, insegne, frammenti di decorazioni, basamenti anneriti dalla tempesta di fuoco, angeli caduti, figure mozzate dalla storia o statue d'angolo. E tutte queste figure nel delicato *roter Sandstein* della valle del Meno, un'arenaria facile da scolpire, e tuttavia altrettanto gracile di fronte alle ingiurie delle bombe che ne hanno segnato volti e corpi.

Alla nostra casa è toccato in sorte di rimettere al suo posto un bell'Atlante in arenaria rossa, che sembra reggere da solo tutto il peso dello spigolo. Restaurato dai *Bamberger Steinmetzmeister*, i lapidici dell'opera del Duomo di Bamberg, è risorto a nuovo destino e commenta il cantone dove una strettoia della via sbocca in un piccolo slargo. Così, restaurate una per una, le antiche pietre sono tornate al loro posto, nel nostro caso, oltre all'Atlante, quattro grandi mensole che reggevano uno sporto in corrispondenza del primo piano verso l'antica Hinter dem Lämmchen, viuzza costretta che, se guardi in alto, scopri fitta di timpani aguzzi.

Verso mezzogiorno, invece, la casa, allineata in bell'ordine con le altre, guarda al fuori scala del centro di arte contemporanea Schirn. Inizialmente a cinque finestre, abbiamo poi realizzato una facciata in legno dipinto a sei finestre. Tavole verticali di larice verniciato anti-fiamma color acquamarina, mentre i serramenti sono di un settecentesco verde salvia.

Casa doppia dunque, a tener dentro le diverse stagioni della città, quella gotica fatta di legno e seriale, quella tardo-rinascimentale in intonaco e pietra. Al centro una piccola corte condivisa col vicino e sul tetto un piccolo belvedere che guarda la torre del Duomo, severa e sopravvissuta alla tempesta degli anni.

Al bordo del vecchio-nuovo quartiere correva l'antico percorso che il corteo dell'imperatore compiva per l'incoronazione (Krönungsweg). Un salto di quota ne segna ancora l'andamento. Qui abbiamo realizzato una pergola monumentale in conci di pietra piena, opportunamente armata e tensionata, tagliati nell'arenaria rossa venata della valle del Meno e radicati al suolo da blocchi di lava basaltica, che ritrova il percorso perduto. Cercando di restituire a questo luogo un'identità e una misura.

the ancient decorations of the ground floors, a small base of basaltic lava that becomes shiny black when it rains, and a basement of red sandstone chipped by bombing.

All cataloged and arranged for years on the shelves of the municipal depots.

Other stones, other sculptures, which adorned the basement foundation of the neighborhood, were sold by weight during the rubble clearing. Instead, we went to buy back one by one the old stones of the Dom Römer. The municipality had classified all the fragments as early as 1945. In the gardens of the villas around the city we found cantilevers, signs, fragments of decorations, bases blackened by the firestorm, fallen angels, figures cut off by history or corner statues.

Our building, for example, was fortunate enough to put back in its place a beautiful atlas in roter Sandstein (red sandstone) that seems to bear the whole weight of the corner by itself. Restored by the Steinmetzmeisters of the cathedral's building-site in Bamberg, it has risen to a new future and comments on the canton where a bottleneck of the street leads to a small lay-by.

So, one by one, the old stones have been restored to their rightful place, in our case four large stone cantilevers that supported an overhang on the first floor, towards the old Hinter dem Lämmchen narrow street that, if you look up, you find full of sharp tympanums.

Southwards, by contrast, the house, aligned in nice order with the others, looks out at the off-the-scale Schirn contemporary art center. Initially with five windows, we then created a six-window painted wood facade. Vertical panels of aquamarine-colored flame-retardant painted larch, while the window frames are an eighteenth-century sage green.

A double house then, to keep in mind the different seasons of the city, the gothic one made of wood and serial, the late Renaissance one in plaster and stone. In the middle there is a small courtyard shared with the neighbor and on the roof a small belvedere that looks at the tower of the Duomo, which is austere and has survived the years' storm.

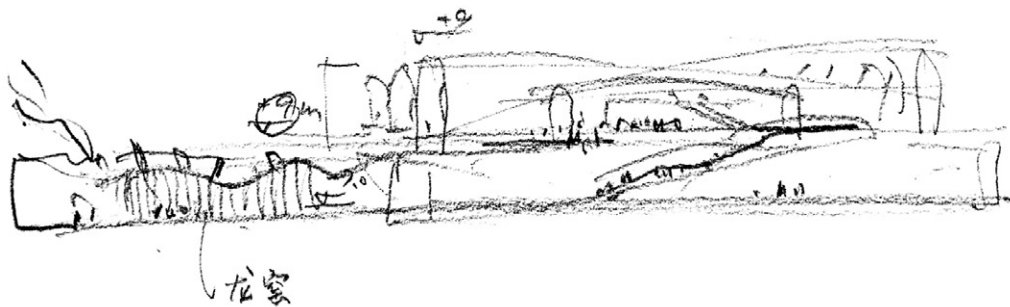
At the edge of the old-new district ran the old route of the emperor's coronation procession (Krönungsweg). An elevation change still marks the route. Here we have created a monumental pergola made of massive stone blocks, suitably reinforced and tensioned, cut in the red veined sandstone of the Main Valley and rooted to the ground by basaltic lava blocks, which finds the lost path.

Trying to give back to this place an identity and a size.

¹ M. Caja, *Neue Projekte in Historischen Deutschen Städten*, «Aión», 23, 2019.

¹ M. Caja, *Neue Projekte in Historischen Deutschen Städten*, «Aión», 23, 2019.

At the Imperial Kiln Museum of Jingdezhen it is possible to recognise certain features that determine a general *habitus* which is active also at other latitudes. Among these: assessing the material and historical conditions of the individual contexts as premise for the project, the action on the public space of the city as element for the safeguarding and reactivation of the collective memory, and architecture understood as built-form, as meditation and practice on its immanent, concrete materiality.



Studio Zhu Pei

Museo delle Fornaci Imperiali Imperial Kiln Museum

Fabrizio Arrigoni

Fuoco e terra

Jingdezhen, già Changnanzhen, è città nella montuosa provincia dello Jiangxi, Cina sudorientale. In quest'area sono riconducibili al VI secolo – dinastia Ch'ên – le prime tracce attestanti la lavorazione della ceramica; una vocazione promossa dalla facilità di approvvigionamento di caolino (*gaolingtu*) che proseguì in periodo Tang trovando pieno riconoscimento nel primo anno di governo del sovrano Jingde (1004-1007) quando la corte decretò che gli artigiani imprimevano sul fondo di ogni loro manufatto in porcellana «bianca come la giada, sottile come la carta, sonora come una campana, brillante come uno specchio», la dicitura «Fatto durante il regno Jingde». A seguito di migrazioni interne durante i Song meridionali (Nan Song 1127-1279) le capacità produttive registrarono un sensibile incremento e dalla dinastia Ming (1368-1644) la città vide la presenza stabile di funzionari per controllare e favorire la ricerca e la realizzazione di pregiati utensili e vasi rituali a uso della stessa casa regnante. Le fornaci imperiali hanno origine sul finire del XVII secolo e furono efficaci strumenti, tra altri, della rinascita urbana dopo il rovinoso declino provocato dalla lunga guerra civile nota come la Rivolta dei Tre Feudatari (*San fan*)¹.

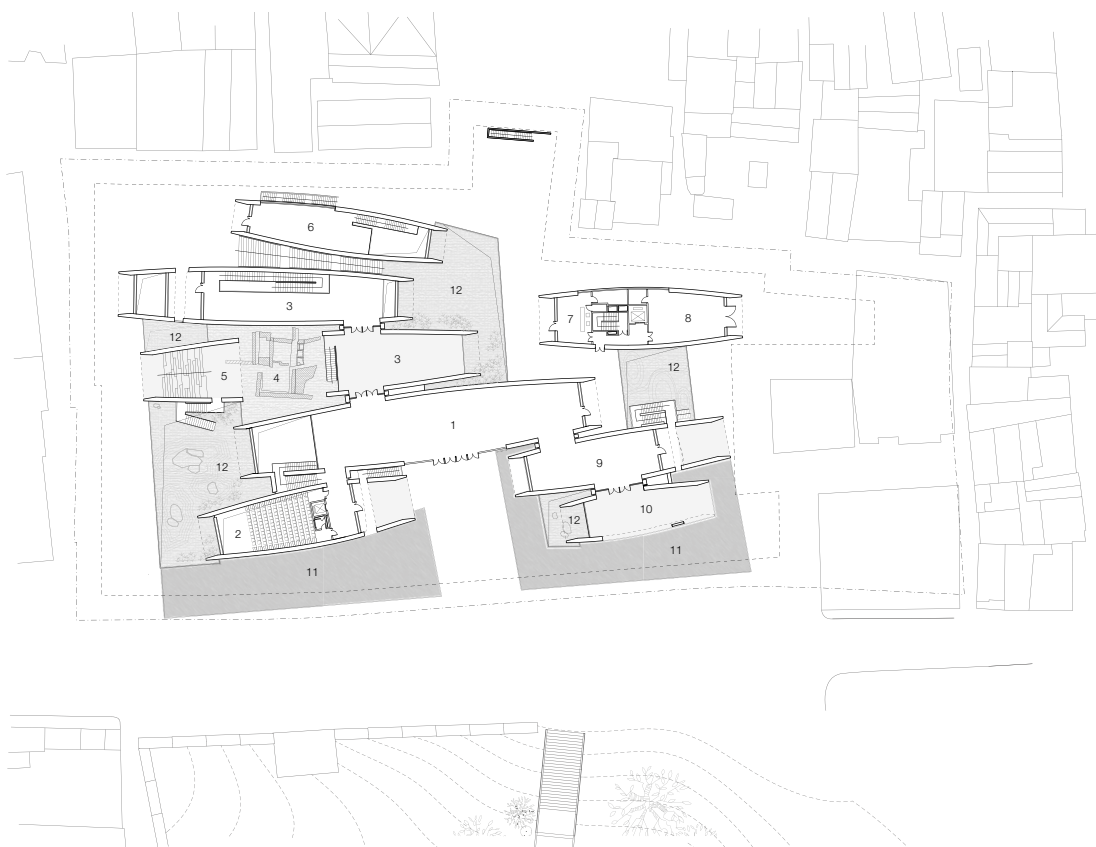
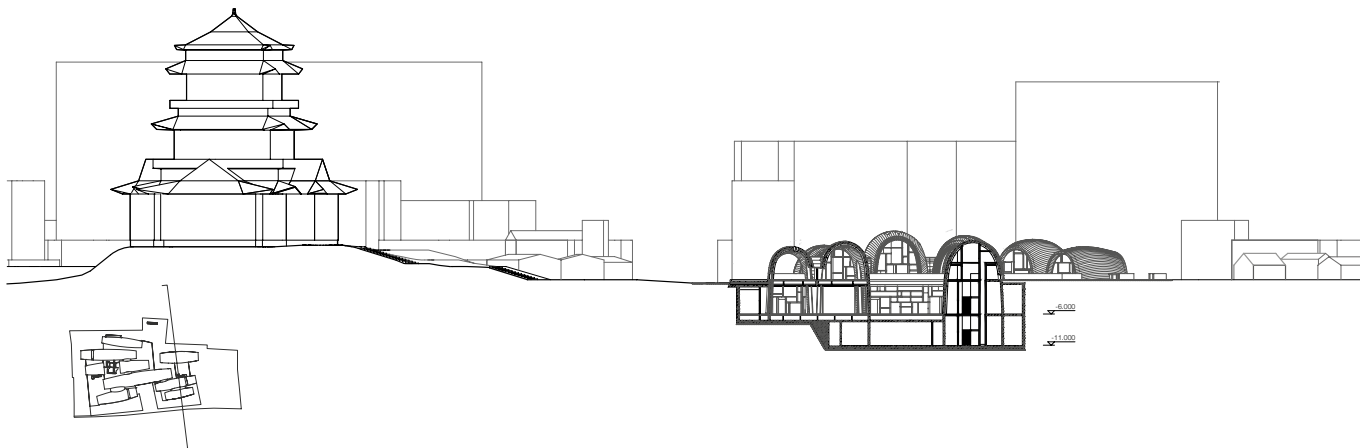
Il nuovo museo realizzato dallo Studio Zhu Pei² sorge nel distretto storico di Zhushan a ridosso dei pochi resti di una fornace in un quartiere la cui densa ed eterogenea trama insediativa alterna antiche residenze a botteghe artigianali, opifici a fabbricati risalenti agli anni novanta del secolo scorso³. L'edificio è costituito dalla giustapposizione paratattica di otto volumi le cui giaciture riprendono quelle delle costruzioni confinanti

Fire and earth

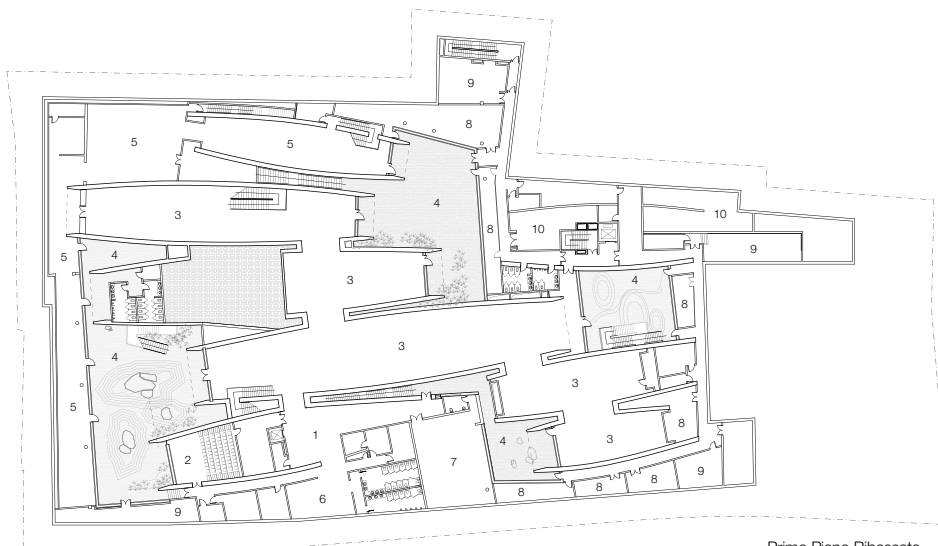
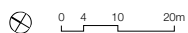
Jingdezhen, previously known as Changnanzhen, is a city in the mountainous province of Jiangxi, in south-east China. The first traces of pottery production in this area date back to the 6th century – Ch'ên dynasty; a vocation that was fostered by the availability of kaolin (*gaolingtu*), which continued during the Tang period and found full recognition in the first year of government of Jingde (1004-1007), when the court decreed that artisans should inscribe at the bottom of each of their porcelain pieces «white as jade, thin as paper, resonant as a bell, brilliant as a mirror», the legend «Made during the reign of Jingde». After a series of internal migrations during the Southern Song dynasty (Nan Song 1127-1279) the production capacity was greatly increased and from the Ming dynasty (1368-1644) onward the city had a stable presence of officials for controlling and favouring research and production of high-quality utensils and ritual vases for the use of the ruling family. The imperial kilns date back to the late 17th century and were efficient tools, among others, in the urban renaissance after the ruinous decline caused by the long civil war known as the Revolt of the Three Feudatories (*San fan*)¹.

The new museum designed and built by Studio Zhu Pei² stands in the historical district of Zhushan in proximity of the few remains of a kiln in a neighbourhood whose dense and heterogeneous residential fabric alternates old residences and artisan shops, factories and buildings dating back to the Nineties of the past century³. The building consists in the paratactic juxtaposition of eight volumes whose layouts follow those of the adjacent buildings, allowing slight misalignments to determine between them gaps and in-





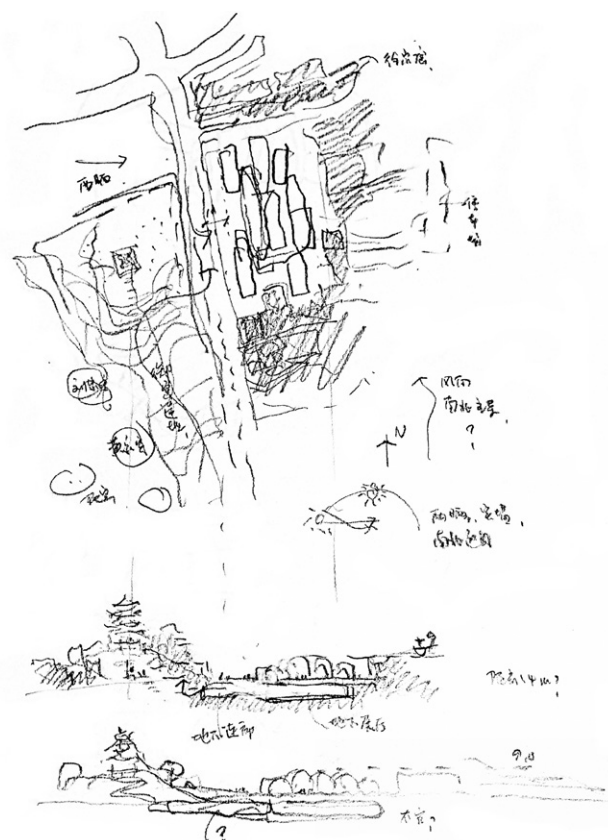
Piano Terra



Primo Piano Ribassato

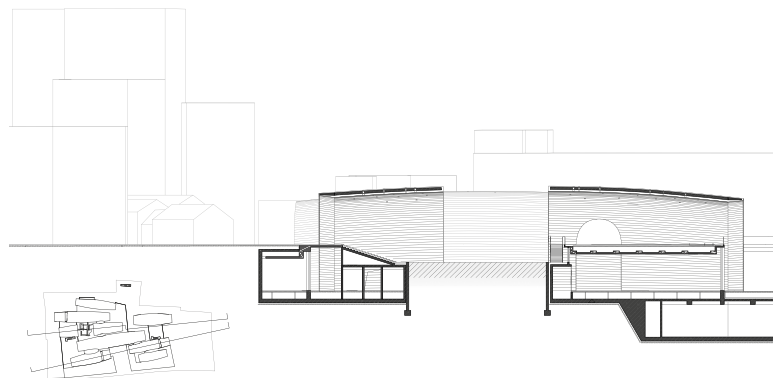
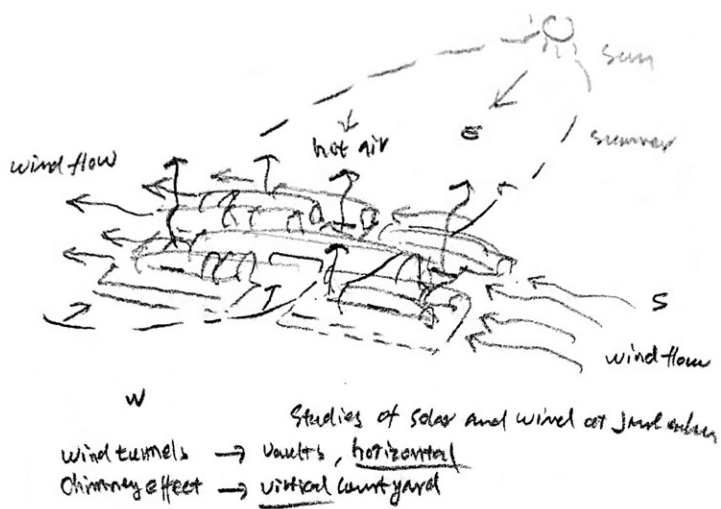
- Piano Terra
- 1 Foyer
 - 2 Auditorium
 - 3 Mostra permanente
 - 4 Ruder
 - 5 Anfiteatro
 - 6 Foyer mostra temporanea
 - 7 Uffici
 - 8 Carico/scarico
 - 9 Bookshop e Caff 
 - 10 Sala t 
 - 11 Vasca
 - 12 Cortile ribassato

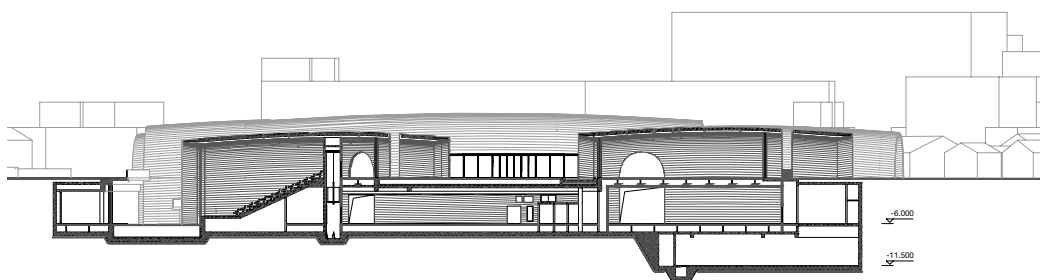
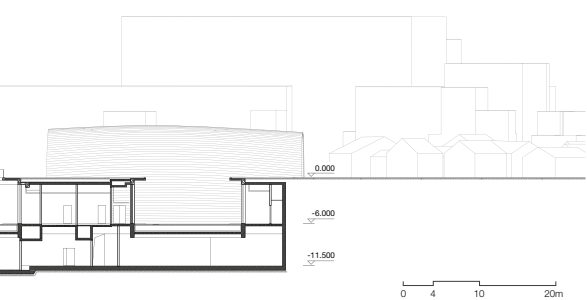
- Primo Piano Ribassato
- 1 Foyer
 - 2 Auditorium
 - 3 Mostra permanente
 - 4 Cortile ribassato
 - 5 Mostra temporanea
 - 6 Guardaroba
 - 7 Sala polifunzionale
 - 8 Restauro
 - 9 Impianti
 - 10 Storage



Sezione trasversale
 Pianta del piano terra
 Pianta del primo piano ribassato
 Vista aerea del complesso in direzione del Longzhu Pavilion
 Zhu Pei, disegno di studio
 p. 126
 Disegno di studio
 p. 127
 Scala tra l'auditorio e lo spazio espositivo

Vista del Museo da nord-ovest su Zhonghua North Road
 Zhu Pei, disegno di studio
 Sezioni longitudinali





lasciando che leggeri disallineamenti determinino tra loro scarti e spazi del fra-mezzo in sottile analogia con l'assetto irregolare degli isolati al contorno⁴. Una frammentazione-disseminazione in grado alla scala grande di fissare slarghi, pertinenze, molteplici fughe percettive, trasportando – al contempo – all'interno della fabbrica una variegata geografia la cui articolazione trova incremento nel disegno di sezione. Due ampi specchi d'acqua in fronte al Longzhu Pavilion (*Longzhuge*⁵) tracciano una linea di bordo su Zhonghua North Road agendo anch'essi come esplicito richiamo alle condizioni naturali della regione; dove le vasche si interrompono si dilata lo spazio della soglia che indirizza all'austero salone di ingresso. In prossimità della via principale si dispongono l'auditorio e la caffetteria bookstore con la vicina camera del tè; sul lato opposto hanno sede la successione degli ambienti destinati a ospitare la collezione permanente e gli eventi espositivi temporanei (quest'ultimi fruibili anche in maniera autonoma rispetto alle altre gallerie). Il complesso è strutturato su due livelli più un terzo destinato ai soli locali di servizio (depositi, AC rooms etc.). Quattro corti-giardino dissimili per perimetro ed estensione sono incise nella terra, alla quota di sei metri sotto il piano stradale; una quinta, a una quota intermedia e in posizione baricentrica, si interpone tra i solidi e richiama un tradizionale *siheyuan*; contenuta tra la loggia-hall di accesso alle collezioni e i gradoni di un anfiteatro coperto conserva le poche tracce superstiti della vecchia fornace tramutate nella scena stabile di una implicita teatralità. Le incisioni del terreno da un lato garantiscono migliori condizioni di esercizio ai vani sotterranei, dall'altro – combinate con doppie altezze, connessioni verticali, cannocchiali ottici – allestiscono un paesaggio interno tanto molteplice quanto in tensione con lo spazio della città⁶. Un meccanismo logico-compositivo per alcuni tratti analogo a quello messo a punto dallo studio nel 2019 per il Centro Culturale e d'Arte a Shou County (provincia di Anhui), se non che a Jingdezhen l'insieme non si mostra al primo sguardo come un solido stereometrico, compatto e pregno di un senso potente di *gravitas*, quanto come un aggregato di frammenti la cui combinazione determina profonde prospettive e diversificati coefficienti di porosità, declinando secondo nuovi modi le trapassate/trapassanti strategie del «nascondersi, respirare, coltivare, vagare»⁷. Sovvengono a tal proposito alcune intuizioni di Cesare Brandi riguardo l'ontologia della spazialità architettonica cinese incardinata a quella dialettica congelata tra dentro e fuori attraverso «corpi costruiti per trasparenza» che «al momento stesso che chiudono, si aprono, mettendosi in comunicazione con l'esterno»⁸, con l'avvertenza che nel caso di studio mai vien compromesso, o indebolito, un vivido e attivo sentimento della materia con il suo corredo di portati percettivi e tattili, narrativi ed emozionali (valutato secondo questo metro si consideri la funzione del podio e del colore vivissimo nell'architettura tradizionale cinese come strumenti per salvaguardare la presenza, l'astanza stessa della cosa costruita). I rapporti di reciprocità, connessione, interdipendenza tra edificio e suo diretto intorno nel caso in questione originano dall'idea matrice del progetto, ovvero immaginare il tutto come l'esito del montaggio di uno stesso elemento base impiegando una modalità idonea a salvaguardare l'autonomia formale e tettonica di ogni singolo componente. Da qui le otto stanze allungate in guisa di fuso protette da volte continue i cui piani d'imposta coincidono con il piano del suolo e mutuamente cucite tramite cinque brevi giunti-passaggi trasversali⁹. Il tipo così specificato diviene il centro gravitazionale, la radice (*ben*) della composizione e traccia mnestica che ancora il nuovo al trascorso: «As essential structure for the city's industrial production and as a central place for both public

between spaces in subtle analogy with the irregular layout of the blocks around them⁴. A fragmentation-dissemination capable, at the large scale, of determining clearings, areas of appurtenance, a series of vanishing points, while also transporting within the building a varied geography whose articulation is increased by the design of the section. Two vast bodies of water before the Longzhu Pavilion (*Longzhuge*⁵) trace a line along the Zhonghua North Road, explicitly recalling the natural conditions of the region; the space of the threshold that leads to the austere entrance hall opens where the pools end. The auditorium and cafeteria-bookstore, as well as a tea-room, are located near the main road; the series of spaces for accommodating the permanent collection, as well as the temporary exhibitions (which can be visited independently from the other galleries), are located on the opposite side. The complex is structured on two levels, in addition to a third which is used only for service-related functions (storage, AC rooms etc.). Four courtyard-gardens, different in terms of perimeter and extension, are located six metres below the street level; a fifth courtyard-garden, centrally located at an intermediate level, is placed among a series of solids and recalls a traditional *siheyuan*; located between the access loggia-hall that leads to the collections and the steps of a covered amphitheatre, it contains the few surviving remains of the old kiln, transformed into an implicitly theatrical stage. The incisions in the ground, on the one hand, guarantee better usage conditions for the underground rooms and, on the other – combined with double heights, vertical connections and optical telescopes – set up an interior landscape that is as varied as it is in tension with the space of the city⁶. A logical-compositional mechanism that is in some ways similar to the one implemented by the studio in 2019 for the Cultural and Arts Centre in Shou County (Anhui province), except that in Jingdezhen the overall ensemble is not apparent at first as a compact and stereometric solid, impregnated with a powerful sense of *gravitas*, but rather as an aggregate of fragments whose combination determines deep perspectives and varied coefficients of porosity, thus interpreting in new ways the transpierced/transpiercing strategies of the «hide, breathe, cultivate, wander»⁷. In this regard, certain of Cesare Brandi's insights come to mind regarding the ontology of Chinese architectural spatiality, based on the frozen dialectics between interior and exterior through «bodies built by transparency» which, «at the exact moment in which they are closed they open, establishing a communication with the outside»⁸, with the warning that in the case study a vivid and active feeling of the matter with its accompanying perceptive, tactile and emotional elements is never compromised (evaluated according to this yardstick, consider the function of the podium and of the vivid color in traditional Chinese architecture as tools for safeguarding the presence of the built thing itself). The relationships of reciprocity, connection and interdependence between the building and its immediate surroundings in this case are based on the generating idea behind the project, in other words imagining the whole as the result of the montage of the same basic element, using the adequate method for preserving the formal and tectonic autonomy of every individual component. Hence the eight elongated rooms as spindles protected by continuous vaults whose springing lines coincide with the ground level and are mutually sewn through five short transverse joints-passages⁹. The type, thus specified, becomes the gravitational centre, the root (*ben*) of the composition and of the mnestic trace that anchors the new to the past: «As essential structure for the city's industrial production and as a central place for both public life and cultural memory, the brick kiln has entered the entire city history as architectural form. The prototype of the Museum is translated from traditional brick kiln»¹⁰. Given this clear general syntax, the design proceeds according to a balance

life and cultural memory, the brick kiln has entered the entire city history as architectural form. The prototype of the Museum is translated from traditional brick kiln»¹⁰. Data questa chiara sintassi generale il disegno procede secondo un bilanciamento di replica e variazione, norma ed eccezione: medesima la formula strutturale-spaziale ma sottoposta a una insistita dissimiglianza nelle lunghezze, nelle altezze, nelle corde, nei profili delle curve, medesimo l'orientamento nord-sud dei padiglioni ma secondo slittamenti a ventaglio, medesima la scelta di non tamponare i lati corti degli stessi ma ritmando le grandi vetrate secondo patterns diversi degli infissi e delle parziali chiusure in legno, medesima la scelta del laterizio come unico mantello avvolgente le superfici ma finemente tramato sugli estradossi con ineguali mattoni recuperati dalle demolizioni dei forni al cessare dei loro cicli di produzione («il principio è la fine di qualcosa, la fine è il principio di qualcos'altro»: la tendenza al reimpiego di elementi caduti in rovina presente in molti episodi dell'architettura recente in Cina oltre che affidamento all'energia rammemorante del relitto, del sopravvissuto, può anche essere compresa come la ripresa di prassi locali e l'eco di antiche saggezze)¹¹. In uno schizzo di studio Zhu Pei rappresenta a volo d'uccello il museo indicando il tragitto del sole e i soffi dell'aria che attraversano il complesso, siano essi i flussi innescati dalle corti scavate che le brezze meridionali che nella stagione calda corrono verso nord; un'attenzione prestata a quel combinarsi di duraturo e impermanente, di stabile e fluido, che sono l'effetto della polarità fondante di pieno e vuoto. Nella stanza 11 del *Laozi*¹² si rimarca come il funzionamento (*yong*) e l'efficacia dell'utensile – carro, vaso, porta, finestra, casa – dipendano dall'equilibrio tra il manifesto e il non-palese, tra ciò che accede alla presenza e l'assente (*you wu*), una «famiglia comune» nell'argomentare dello *Zhuangzi*¹³. Di questo colloquio tra determinazioni opposte e complementari partecipa la luce nel suo ripetuto scambio-alternanza con l'ombra, un'interazione che anima, innerva, connota la configurazione spaziale. Scrive l'autore:

Constructing an interior space that is full of natural light is the primary consideration. First of all, the alternative arrangement of open vaults and enclosed vaults creates a rhythmic sensation of light and shade while walking through the museum. Secondly, the five sunken courtyards channel light down to the floor, completely subvert people's feelings of the underground space. Moreover, the interior natural light is achieved through the opening of both the end of the vaults, the horizontal slits alongside the floor, the slits between adjacent two vaults and the cylindrical skylights. With all these special 'windows' and the porosity of the building, light diffuses into the interior space of the museum through different dimensions and ways. Natural light is a medium that weaves people, exhibits, and architecture together¹⁴.

I processi di trasformazione che hanno investito la città cinese nelle ultime tre decadi sono per radicalità e dimensione non riproducibili¹⁵; tuttavia, oltre ogni meccanismo di assimilazione o rifiuto, nella ricerca e nelle opere di sempre più numerosi autori¹⁶ affiorano motivi di rango generale capaci di sintonie anche ad altri meridiani e paralleli¹⁷. Tra essi elenchiamo: il decifrare le condizionatezze fisiche e culturali del contesto come presupposto eloquente della modificazione progettuale (*zhao-hua*); la genesi della forma-*firmus* come equilibrio-tensione di ordini antitetici e interdipendenti, l'avvertire il passato – con le sue continuità, discontinuità e simultaneità – come risorsa inconsunta e forza agente nel presente; l'armonizzazione di *morphé* e *technai* come fatto originario e costitutivo (*ti*) del fenomeno architettonico¹⁸.

between repetition and variation, rule and exception: the same is true for the structural-spatial formula, yet subjected to an insistent dissimilarity in the lengths, heights, chords, curve outlines, as well as for the north-south orientation of the pavilions, yet following a fan-like slippage, and also concerning the choice of not stemming the short sides of the pavilions but rather rhythmically arranging the large glass windows according to patterns that are different from the doors and windows and partial timber closings, and finally concerning the choice of bricks as the only surface cladding, yet finely woven on the extradoses with bricks of different dimensions recovered from the demolition of the kilns once their production cycles have ended («the beginning is the end of something, the end is the beginning of something else»: the tendency to reuse ruined elements that is present in many episodes of recent Chinese architecture may not only be understood in terms of the connection to the memory-bearing energy of the ruin, of the surviving structure, but also as the return of local practices and as the echo of ancient wisdom)¹¹. In a sketch, Zhu Pei represents a bird's eye view of the museum, indicating the passage of the sun and the wind that blows through the complex, both the flows generated by the excavated courtyards and the southern breezes that in the Summer flow in a northern direction; an attention placed to that combination of the lasting and the impermanent, the stable and the fluid, which are the effect of the founding opposition of void and solid. In stanza number 11 of *Laozi's* Tao Te Ching¹² it is pointed out how the performance (*yong*) and efficiency of the utensil – cart, vase, door, window, house – depend on the balance between the manifest and the not-evident, between what has access to the presence and the absence (*you wu*); a «common family», according to the *Zhuangzi*¹³. Light, in its continuous exchange-alternation with shadow, participates in this dialogue between opposing and complementary determinations, an interaction which animates, innervates and connotes the spatial configuration. The author writes:

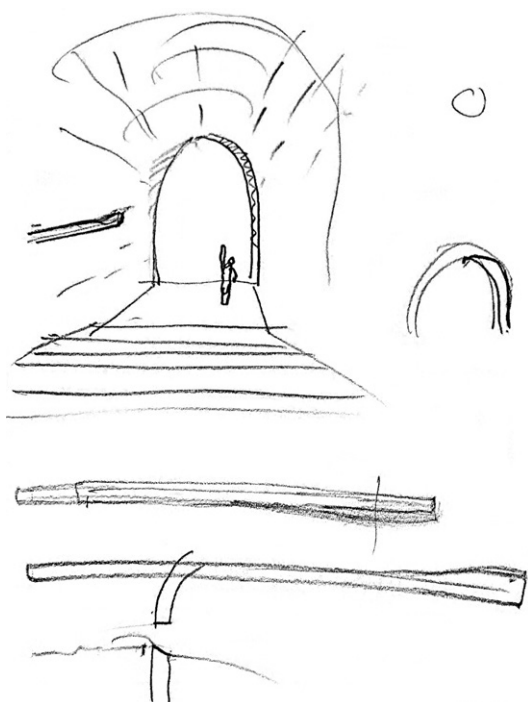
Constructing an interior space that is full of natural light is the primary consideration. First of all, the alternative arrangement of open vaults and enclosed vaults creates a rhythmic sensation of light and shade while walking through the museum. Secondly, the five sunken courtyards channel light down to the floor, completely subvert people's feelings of the underground space. Moreover, the interior natural light is achieved through the opening of both the end of the vaults, the horizontal slits alongside the floor, the slits between adjacent two vaults and the cylindrical skylights. With all these special 'windows' and the porosity of the building, light diffuses into the interior space of the museum through different dimensions and ways. Natural light is a medium that weaves people, exhibits, and architecture together¹⁴.

The processes of transformation that have affected Chinese cities over the past three decades have been so massive and radical that they certainly cannot be reproduced¹⁵; however, beyond any mechanism of assimilation or rejection, in both research and in the works of an increasing number of authors¹⁶, general motifs emerge which appear to be in harmony with other regions of the world¹⁷. Among these it is worth mentioning: deciphering the physical and cultural conditions of the context as an eloquent premise for design modification (*zhao-hua*); the genesis of the *firmus*-form as balance-tension of antithetical and interdependent orders, the identifying of the past – with its continuities, discontinuities and simultaneities – as a never-ending resource and as a force that acts on the present; and the attunement of *morphé* and *technai* as original and constitutive element (*ti*) of the architectural phenomenon¹⁸.

Translation by Luis Gatt



L'auditorio: la corte scavata
Vista della sala
Vista dell'anfiteatro in direzione delle rovine Ming
Schizzo di studio
Modello dell'auditorio
 p. 136
La stanza del tè: il lungo taglio aperto sulla vasca e la città



Museo delle Fornaci Imperiali, Jingdezhen, Cina 2020
Studio Zhu Pei

Co-progetto: Architectural Design and Research Institute
of Tsinghua University
Team di Progetto: Changchen You, Mo Han, Fan He,
Ling Liu, Zhigang Wu, Shun Zhang, Shuhei Nakamura,
Shengchen Yang, Yang Du, Yida Chen, Chenglong He,
Xinyue Ding
Fotografie: Studio Zhu-Pei, Schran Image, Fangfang Tian



¹ L.D. Kessler, *K'ang-hsi and the Consolidation of Ch'ing Rule, 1661-1684*, The University of Chicago Press, Chicago London 1976, pp. 74-112.

² Zhu Pei fonda il proprio studio a Beijing nel 2005; presiede della prestigiosa CAFA, Central Academy of Fine Arts, School of Architecture (Beijing), ha condotto i suoi studi in Cina e negli Stati Uniti (Master degree in Architecture alla Tsinghua University e a UC Berkeley), dove è stato visiting professor presso Harvard GSD e Columbia University GSAPP; il progetto del Jingdezhen Imperial Kiln Museum è stato presentato nel settembre 2016 alla mostra curata da Xiangning Li, *Towards a Critical Pragmatism: Contemporary Architecture in China* (Harvard GSD); cfr. <https://www.gsd.harvard.edu/exhibition/towards-a-critical-pragmatism-contemporary-architecture-in-china/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com>; <<https://www.youtube.com/channel/UCBYWRvC5sFSrTs1dHqz97og>> (05/2021). Sul JIKM: M. Zambelli, *Museo dei cinque sensi*, in «Abitare», vol. 602, aprile 2021, pp. 62-69.

³ Una lettura dell'opera centrata sul rapporto tra costruzione e sito, artificio e natura in: X. Saibo, *A Spontaneous Construction. Analysis of the Architectural Design of the Jingdezhen Imperial Kiln Museum*, «T+A, Time+Architecture, Urban Design from the Vision of Architecture», n. 1, 2021, pp. 88-99.

⁴ Un comporre per parti rivelatosi 'giusto mezzo' (*zhong*) allorché quando il lay-out planimetrico ha dovuto accordarsi a inattesi ruderi Ming rinvenuti durante la fase di cantierizzazione.

⁵ Il padiglione, battezzato Juzhu quando fu eretto in epoca Tang, è stato ricostruito nei primi anni del Novecento divenendo il landmark distintivo della città.

⁶ La spinta, l'intenzione a svolgere nel 'recinto' dell'episodio architettonico una ricchezza di temi che vengono associati in occidente alla specifica dimensione urbana è vecchissima quanto presente nei panorami della contemporaneità; un esempio assai eloquente di tale attitudine è il recente Museo d'Arte nel distretto di Xinghualing a Taiyuan (provincia dello Shanxi) di Vector Architects realizzato tra 2016 e il 2019; cfr.: <<http://www.vectorarchitects.com/en/projects/43>> (05/2021).

⁷ «The space is unpredictable, and light and shadow continually shift to surprise visitors, allowing them to feel the artistic spirit of traditional Chinese architecture expressed by the principles of 'hide, breathe, cultivate, and wander'». Studio Zhu Pei, *Shou County Culture and Art Center*, dalla relazione di progetto.

⁸ C. Brandi, *Diario cinese*, Einaudi, Torino 1982; ora in: Id., *Viaggi e scritti letterari*, Bompiani, Milano 2009, p. 1186.

⁹ Apparentemente mono materiche le volte sono composte da un nucleo in cemento armato interamente rivestito con mattoni pieni (23x3x6 cm.) montati a corsi a cofello verticali; alle estremità dei volumi gli spessori murari sono fortemente rastremati presentando un semplice quanto elegante disegno delle legature finali.

¹ L.D. Kessler, *K'ang-hsi and the Consolidation of Ch'ing Rule, 1661-1684*, The University of Chicago Press, Chicago London 1976, pp. 74-112.

² Zhu Pei founded his Beijing studio in 2005; he heads the prestigious CAFA, Central Academy of Fine Arts, School of Architecture (Beijing), has carried out research both in China and in the United States (Master degrees in Architecture at Tsinghua University and UC Berkeley), where he was visiting professor at Harvard's GSD and Columbia University's GSAPP; the project for the Jingdezhen Imperial Kiln Museum was presented in September, 2016, at the exhibition curated by Xiangning Li, *Towards a Critical Pragmatism: Contemporary Architecture in China* (Harvard GSD); cf.: <https://www.gsd.harvard.edu/exhibition/towards-a-critical-pragmatism-contemporary-architecture-in-china/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com>; <<https://www.youtube.com/channel/UCBYWRvC5sFSrTs1dHqz97og>> (05/2021). On JIKM see: M. Zambelli, *Museo dei cinque sensi*, in «Abitare», vol. 602, April 2021, pp. 62-69.

³ An interpretation of the work that focuses on the relationship between construction and site, artifice and nature in: X. Saibo, *A Spontaneous Construction. Analysis of the Architectural Design of the Jingdezhen Imperial Kiln Museum*, «T+A, Time+Architecture, Urban Design from the Vision of Architecture», n. 1, 2021, pp. 88-99.

⁴ A composition by parts which revealed to be the 'proper means' (*zhong*) when the planimetric layout had to conform to unexpected remains from the Ming era that were found during the construction site phase.

⁵ The pavilion, named Juzhu when it was built during the Tang dynasty, was rebuilt in the early 20th century, soon becoming the city's distinctive landmark.

⁶ This urge, this intention to carry out within the 'enclosure' of the architectural episode a wealth of themes that are associated in the West with a specifically urban dimension is as old as it is present in contemporary landscapes; a very eloquent example of this stance can be found in the recent Art Museum of the Xinghualing district in Taiyuan (Shanxi province) by Vector Architects, constructed between 2016 and 2019; cf.: <<http://www.vectorarchitects.com/en/projects/43>> (05/2021).

⁷ «The space is unpredictable, and light and shadow continually shift to surprise visitors, allowing them to feel the artistic spirit of traditional Chinese architecture expressed by the principles of 'hide, breathe, cultivate, and wander'». Studio Zhu Pei, *Shou County Culture and Art Center*, from the project report.

⁸ C. Brandi, *Diario cinese*, Einaudi, Turin 1982; also in: Id., *Viaggi e scritti letterari*, Bompiani, Milan 2009, p. 1186.

⁹ Apparently made of a single material, the vaults are in fact made from a nucleus in reinforced concrete which is entirely covered with solid bricks (23x3x6 cm.) mounted in side-arch rows; at the ends of the volumes the wall thicknesses are greatly tapered, presenting a simple but elegant design of the final bonds. 20 cm diameter openings



Forature del diametro di 20 cm. sono liberamente sparse sui soffitti delle volte.

¹⁰ Studio Zhu Pei, *Jingdezhen Imperial Kiln Museum*, dalla relazione di progetto. Una fonte nella definizione del prototipo strutturale è stata individuata nel vecchio forno Xujiayao ricostruito tra il 2012 ed il 2015 sotto la guida del maestro vasaio Yu Xilai.

¹¹ Lieh-Tsu, *Il vero libro della sublime virtù del cavo e del vuoto*, in F. Tomassini (a cura di), *Testi taoisti*, Utet, Torino 1977, p. 60.

¹² Laozi, *Daodejing. Il canone della via e della virtù*, Einaudi, Torino 2018, pp. 30-32. Su questi temi cfr.: G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992, in particolare pp. 5-37.

¹³ L. Kia-hway (a cura di), *Zhuang-zi (Chuang-tzu)*, trad. it. dal francese di C. Laurenti e C. Leverd, Adelphi, Milano 1982, p. 216.

¹⁴ Studio Zhu Pei, *Jingdezhen Imperial Kiln Museum*, dalla relazione di progetto.

¹⁵ L. Zang, R. Le Gates, M. Zhao, *Understanding China's Urbanization. The Great Demographic, Spatial, Economic, and Social Transformation*, Edward Elgar Publishing, Northampton (MA-USA) 2016.

¹⁶ Z. Wenjun, *China under Sea Change. Chinese Contemporary Architecture amid Globalization*, in Id., P. Cachola Schmal, *M8 in China. Contemporary Chinese Architects*, Jovis, Berlin 2009, pp. 8-9.

¹⁷ J. Zhu, *Criticality in between China and the West*, in «Journal of Architecture», n. 5, November 2005, pp. 479-98; T. Zhu, J. Zhu, *Critical Dialogue: China and the West*, in «Journal of Architecture», n. 2, April 2007, pp. 199-207.

¹⁸ Occorre sottolineare come in autori quali Liu Jiakun, Wang Shu, Cui Kai, Yung Ho Chang la riflessione critico-teorica sia sempre avvertita come preludio necessario al concreto farsi della costruzione, vale a dire stazioni concatenate di un medesimo, coerente processo. Di particolare interesse le produzioni di quella *koiné* detta «sperimentale» (*Shidai Jianzhu*) dai critici Wang Mingxian, Rao Xiaojun, Zhan Wenwu. Al centro del confronto sullo stato della disciplina dal finire del ventesimo secolo sta l'attività della pubblicistica di settore e segnatamente dalla già menzionata «Time+Architecture» di cui si vedano i numeri «T+A», n. 2, 2000; «T+A», n. 5, 2002; «T+A», n. 6, 2011. Vedi anche: G. Ding, *Experimental Architecture in China*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 73, n. 1, March 2014, pp. 28-37.

L'autore ringrazia per la sollecita collaborazione il prof. Zhu Pei e il dott. Yaoyao Xia.

are freely scattered on the ceilings of the vaults.

¹⁰ Studio Zhu Pei, *Jingdezhen Imperial Kiln Museum*, from the project report. A source for determining the structural prototype was identified in the old Xujiayao kiln, rebuilt between 2012 and 2015, under the guidance of master potter Yu Xilai.

¹¹ Lieh-Tsu, *Il vero libro della sublime virtù del cavo e del vuoto*, in F. Tomassini (ed.), *Testi taoisti*, Utet, Turin 1977, p. 60.

¹² Laozi, *Daodejing. Il canone della via e della virtù*, Einaudi, Turin 2018, pp. 30-32. On these subjects see: G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venice 1992, in particular pp. 5-37.

¹³ L. Kia-hway (ed.), *Zhuang-zi (Chuang-tzu)*, translated into Italian from the French by C. Laurenti and C. Leverd, Adelphi, Milan 1982, p. 216.

¹⁴ Studio Zhu Pei, *Jingdezhen Imperial Kiln Museum*, from the project report.

¹⁵ L. Zang, R. Le Gates, and M. Zhao, *Understanding China's Urbanization. The Great Demographic, Spatial, Economic, and Social Transformation*, Edward Elgar Publishing, Northampton (MA-USA) 2016.

¹⁶ Z. Wenjun, *China under Sea Change. Chinese Contemporary Architecture amid Globalization*, in Id., P. Cachola Schmal, *M8 in China. Contemporary Chinese Architects*, Jovis, Berlin 2009, pp. 8-9.

¹⁷ J. Zhu, *Criticality in between China and the West*, in «Journal of Architecture», n. 5, November 2005, pp. 479-98; T. Zhu, J. Zhu, *Critical Dialogue: China and the West*, in «Journal of Architecture», n. 2, April 2007, pp. 199-207.

¹⁸ It is important to stress how in authors such as Liu Jiakun, Wang Shu, Cui Kai, and Yung Ho Chang, the critical-theoretical reflection was always understood as the necessary prelude to the concrete action of construction, in other words as related stages of a single, coherent process. Particularly interesting are the productions of that so-called «experimental» *koiné* (*Shidai Jianzhu*) by the critics Wang Mingxian, Rao Xiaojun and Zhan Wenwu. At the centre of the debate on the state of the discipline since the end of the 20th century are the activities of the sector-related publications and in particular the previously mentioned «Time+Architecture», of which it is worth referring to the following numbers: «T+A», n. 2, 2000; «T+A», n. 5, 2002; «T+A», n. 6, 2011. See also: G. Ding, *Experimental Architecture in China*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 73, n. 1, March 2014, pp. 28-37.

The author wishes to thank the prompt and attentive collaboration of professor Zhu Pei and of doctor Yaoyao Xia.

Some unpublished watercolours from 1908, exhibited for the first time at the Teatro dell'Architettura in Mendrisio on the occasion of the exhibition dedicated to the early drawings of a young Le Corbusier, constitute the documentary corpus that has made it possible to identify the matrix of the plans of some projects for Paris, particularly of the Plan Voisin, which the architect designed in 1925.

Le Corbusier e Parigi Le Corbusier and Paris

Gabriele Bartocci

Lo sguardo

La chiave è questa: guardare.

Guardare/osservare/vedere/immaginare/inventare/creare¹

Al Teatro dell'Architettura di Mendrisio, presso l'Accademia dell'Università della Svizzera italiana, si è svolta, nel mese di settembre 2021, la mostra dal titolo *I disegni giovanili di Le Corbusier*.

L'ampia rassegna delle opere esposte, che conta ottanta disegni inediti provenienti da collezioni private svizzere oltre alle riproduzioni degli schizzi concessi dalla Fondation Le Corbusier, ha costituito il *corpus* documentario di un reportage, una raccolta di riflessioni su ciò che l'architetto osservò durante i suoi viaggi in Europa e in Oriente tra il 1907 e il 1916.

La sezione della mostra dedicata ai disegni della città di Parigi si apre con una foto del 1908 in cui Charles-Eduard Jeanneret posa accanto alla finestra della sua stanza in Rue des Ecoles. Nella foto il giovane architetto guarda dritto nell'obiettivo mentre l'occhio del fotografo, nel riflesso di uno sguardo incrociato, cattura la città sullo sfondo.

La figura di Le Corbusier è in ombra; senza soluzione di continuità si dissolve nella porzione scura dell'immagine bilanciando cromaticamente e figurativamente la fotografia da cui emerge uno scorcio di Parigi e di Notre Dame.

Si tratta di un doppio ritratto, quello del Nostro e al contempo quello della città, un dittico in cui si esprime un principio di unità tra i due soggetti protagonisti della composizione scenica.

Nel fotogramma Parigi è incorniciata nel telaio della finestra

The gaze

This is the key: to look.

Looking/observing/seeing/imagining/inventing/creating¹

The exhibition entitled *The youthful drawings of Le Corbusier* was held in September 2021 at the Architecture Theatre of Mendrisio of the Academy of the University of Italian Switzerland.

The wide-ranging review of the works shown, including eighty previously unpublished drawings from private Swiss collections, as well as the reproductions of sketches made available by the Fondation Le Corbusier, constituted the documentary *corpus* of a reportage that is in fact a collection of reflections regarding what the architect observed during his travels in Europe and in the East between the years 1907 and 1916.

The section of the exhibition devoted to the drawings of the city of Paris opens with a photo from 1908 in which Charles-Édouard Jeanneret poses next to the window of his room in Rue des Écoles. In the photograph, the young architect looks straight into the camera while the eye of the photographer, in the reflection of a crossed gaze, captures the city in the background.

The figure of Le Corbusier is shadowed; it dissolves without interruption in the dark section of the image, balancing both chromatically and figuratively the photograph, in which a glimpse of Paris and of Notre-Dame can be seen.

It is a double portrait, of the architect and of the city, a diptych which expresses a principle of unity between the two main subjects of the scenic composition.

In the photograph, Paris is framed by the window as if it were a



Le immagini pubblicate sono parte del materiale esposto nella mostra
I disegni giovanili di Le Corbusier 1902-1916, Teatro dell'architettura Mendrisio,
19 settembre 2020-24 gennaio 2021

Charles-Edouard Jeanneret nella sua stanza in rue des Écoles a Parigi
FLC/ADAGP

come se fosse un quadro, un'opera d'arte accanto alla quale sembra posare l'autore.

Le Corbusier, dal quinto piano della palazzina in cui soggiornò nel 1908, nel Quinto arrondissement in corrispondenza del Quartiere latino, osserva il contesto urbano parigino e disegna la serie di acquerelli, esposti in mostra al TAM, dal titolo *Les toits de Paris et Notre Dame* ritraendo più volte lo stesso scorcio di paesaggio costituito da un frammento di tessuto edilizio sullo sfondo del quale si eleva la Cattedrale francese.

L'architetto, attraverso la lettura contestuale della città non compirà solamente una personale, poetica, interpretazione pittorica del luogo bensì elaborerà e fonderà al contempo alcune teorie sul progetto urbano concependo il rilievo sia come strumento di rappresentazione del sito che di verifica del lavoro di ideazione dello spazio.

La sequenza cronologica dei disegni esposti rappresenta la progressiva perdita di dettaglio degli elementi architettonici di quella porzione di tessuto che va da Rue des Écoles al Molo della Tournelle in favore di una migliore e più chiara percezione del profilo, isolato, della cattedrale di Notre Dame.

L'ultimo acquerello della serie, *Notre Dame e i tetti parigini*, costituisce l'approdo finale dell'elaborazione di un concetto secondo il quale, nella descrizione grafica dello spirito della città vi è l'isolamento dei suoi capisaldi architettonici. Nel disegno Le Corbusier sospende e distacca la chiesa sul suolo di Parigi quasi a voler circoscrivere un ragionamento che pone l'architettura alla base di un pensiero, di un'indagine e al contempo al centro di un rilievo, di una personale e astratta restituzione grafica.

L'immagine è tesa verso l'alto e trova, nella guglia della Cattedrale, il punto di massima condensazione, orientato verso un cielo misterioso.

È come se il complesso organismo architettonico città confluisse tutto in quel punto, quale referente urbano di uno studio analitico di uno dei tratti caratteriali della capitale francese.

Sulla porzione sinistra dell'acquerello, sullo sfondo, l'architetto disegna un altro caposaldo di Parigi, la torre campanaria della cinquecentesca Chiesa di Saint Jacques de la Boucherie andata distrutta durante la Rivoluzione francese.

Le Corbusier rileva minuziosamente la torre, rimasta isolata dal corpo architettonico della chiesa, delineando, nel dettaglio, la struttura del ponteggio che ingabbia l'edificio durante la fase di uno dei restauri avvenuto nei primi anni del Novecento.

Anziché soffermarsi sui particolari architettonici degli edifici in primo piano si concentra lo sguardo sul campanile turrito, paradigma di un atteggiamento, di matrice houssmanniana, che riformò la città tardo ottocentesca isolando le sue emergenze significanti e rappresentative.

Il dettaglio della torre in restauro conferisce un carattere dinamico all'ambientazione, in cui la città sembra essere coinvolta in un processo di cambiamento e di mutazione.

Il progetto

E ora io disegno questo evento contemporaneo: la mia Città degli Affari di Parigi. Immensa e magnifica; scintillante e ordinata! Forte della storia della città, forte della sua potenza vitale, del suo senso dell'opportunità, del suo spirito vivo ed eternamente creatore – ci si ricordi del suo vivace e tradizionale spirito rivoluzionario – forte della cronologia, forte della fede che ripongo nell'epoca attuale, forte delle brucianti realtà del domani che incalza, io dico freddamente, con convinzione e decisione: Questa è Parigi!²

Oltre alla chiesa, nell'acquerello *Notre Dame e i tetti parigini* vi è un altro soggetto attivo protagonista dell'ambientazione urbana

painting, a work of art next to which the architect seems to pose. Le Corbusier, from the fifth floor of the apartment building where he stayed in 1908, in the section of the *Cinquième arrondissement* known as the Latin Quarter, observed the urban context of Paris and drew the series of watercolours, on display at the TAM, entitled *Les toits de Paris et Notre Dame*, which present several times the same view of the landscape, consisting of a fragment of the built fabric against the background of which the Parisian cathedral rises.

The architect, through the contextual interpretation of the city will not only undertake a personal and poetic pictorial rendering of the place, but will also elaborate and establish certain theories regarding the urban project, conceiving the survey both as a tool for representing the site and as an instrument for assessing the work of spatial design.

The chronological sequence of the drawings exhibited represents the progressive loss of detail of the architectural elements of that section of the fabric that lies between Rue des Écoles and the Quai de la Tournelle in favour of a better and clearer perception of the isolated outline of the cathedral of Notre Dame.

The last watercolour in the series, *The rooftops of Paris and Notre Dame*, constitutes the final outcome of the development of a concept according to which the graphic description of the spirit of the city necessarily includes the isolation of its architectural landmarks. In the drawing, Le Corbusier suspends the church and detaches it from the ground of Paris almost as if wanting to establish the limits of a reasoning that places architecture at the base of a thought, of an investigation and at the same time at the centre of a survey, of a personal and abstract graphic representation. The image tends upward and finds, in the cathedral's spire, the point of maximum condensation, oriented toward a mysterious sky.

It is as though the complex architectural organism that is the city flowed into that specific point, as the urban reference of an analytical study of the characterising traits of the French capital.

On the left section of the watercolour, on the background, the architect drew another Parisian landmark, the belfry of the 16th century church of Saint-Jacques-la-Boucherie, which was destroyed during the French Revolution. Le Corbusier meticulously surveys the tower, which remained isolated from the architectural corpus of the church, delineating in detail the structure of the scaffolding that caged the building during one of the restoration interventions which took place in the early 20th century.

Instead of dwelling on the architectural details of the buildings in the foreground, the gaze focuses on the turreted bell tower, paradigm of a stance of Haussmannian influence, which reformed the late 19th-century urban landscape by isolating its most significant and representative monuments. The detail of the tower under restoration confers a dynamic character to the setting, in which the city seems to be involved in a process of change and transformation.

The project

And now I design this contemporary event: my Parisian Cité des Affaires. Immense and magnificent; glittering and orderly! Strong in the city's history, strong in its vital power, strong in its sense of opportunity, strong in its living and eternally creative spirit – remember its lively and traditional revolutionary spirit – strong in chronology, strong in the faith I have in the present age, strong in the burning realities of the pressing tomorrow, I say coolly, with conviction and decision: This is Paris!²

In addition to the church, in the watercolour entitled *The rooftops of Paris and Notre Dame* there is another element which plays a



Vetrata superiore di Notre-Dame, 1908. Grafite, carboncino, acquerello,
 inchiostro su carta, 50 x 32,5 cm
 Collezione André Zwahlen, Svizzera. Fotografia © Eric Gachet

costruita graficamente da Le Corbusier. Si tratta dell'intrico di linee verticali e orizzontali che l'architetto disegna, nero, al centro del quadro.

La sostanza architettonica della città viene cancellata e come per decantazione, dal basso della scena emerge astratta l'interpretazione di una cittadella.

L'opera pittorica è concepita per strati in cui è leggibile un metodo di comporre i piani del disegno per sovrapposizione temporale delle superfici dove il sistema astratto di torri si staglia sulla sagoma del fianco sud della cattedrale, dipinto in una fase precedente.

Durante il rilievo e la personale restituzione pittorica di quello scorcio in Le Corbusier sopraggiunge l'invenzione che lo porta a deformare i comignoli dei tetti parigini che disegnerà come architetture torrite, in un distorto rapporto di scala con le emergenze. Il costruito grafico sembra costituire la fase aurorale degli schemi progettuali di alcuni piani per Parigi, in particolare del Plan Voisin in cui, in un diorama del 1925 i grattacieli cruciformi della Città degli Affari rimandano al modello astratto della cittadella dipinta nell'acquerello del 1908.

Questa, così come il progetto di Piano è concepita come un innesto sul corpo della città storica, elemento estraniato, decontestualizzato e allo stesso tempo inserito tra le antiche misure fondative di Parigi.

La Città degli Affari è pensata da Le Corbusier come un'isola, porzione di un nuovo moderno frammento edilizio circoscritto in una cornice che ne definisce i confini all'interno del nucleo storico urbano.

Nel 1929, durante una conferenza, l'architetto illustrerà il Plan Voisin mostrando la sequenza di sei schizzi descrittivi dell'evoluzione storica della città e al contempo dell'intervento.

Nei sei disegni non compare mai il tessuto urbano ma solo i capisaldi e le emergenze epocali come Notre Dame e la Cité, Saint Germain des Pres e Saint Antoine (primo schizzo), la Colonnata del Louvre (secondo schizzo), la cattedrale di San Luigi degli Invalidi (terzo schizzo), la Torre Eiffel (quarto schizzo), la basilica del Sacro Cuore (quinto schizzo) e infine il complesso dei grattacieli cruciformi della Città degli Affari (sesto schizzo). Le Corbusier rappresenterà l'identità di Parigi mostrando solo cardini isolati, selezionando e privilegiando solo alcuni luoghi simbolo delle fasi evolutive storico-architettoniche della capitale francese dove il suo progetto di Piano costituisce un nuovo caposaldo, un nuovo monumento 'contemporaneo'; un nuovo tempo dell'architettura.

Nell'atto dell'osservare e dell'indagare vi è implicito l'atto del progettare dove la città (la sua raffigurazione) diventa, più che il luogo dell'ispirazione il luogo della verifica di un'intuizione e di un'idea, della simulazione di un equilibrio tra contesto e progetto, tra fondazione e trasformazione.

Nell'acquerello, la sovrapposizione della sagoma della cittadella a quella di Notre Dame induce anche a una riflessione sulla doppiezza, nell'unicità, della condizione storica di centralità dello spazio fisico e della sua sacralità: nella rappresentazione della cattedrale, attraverso la guglia il centro è esterno, puntato nel cielo metafisico; nella cittadella, riduzione figurativa di una Città degli Affari, il centro viene portato sulla terra, sul suolo di Parigi, coincide con l'individuo, con le conquiste e le contraddizioni del suo tempo, questioni costantemente indagate dal maestro durante tutto il suo percorso di ricerca.

Il museo

Ma le chiese antiche sarebbero risparmiate. Resterebbero isolate in mezzo al verde: nulla di più affascinante! [...] Vediamo ancora sul

central role in Le Corbusier's graphically constructed urban setting: it is the mesh of black vertical and horizontal lines drawn by the architect at the centre of the picture.

The architectural substance of the city is erased and, as if by decantation, the interpretation of a citadel emerges abstractly from below. In the picture, conceived in layers, a method of composing the levels of the drawing can be grasped which utilises the temporary overlapping of the surfaces where the abstract system of towers stands out from the outline of the left flank of the cathedral, painted during a previous phase.

The survey and the personal pictorial representation of that view led Le Corbusier to deform the chimneys of the Parisian rooftops, which he drew as turreted architectures, in a distorted relationship of scale with the built fabric.

The graphic elaboration seems to constitute the early phase of the design schemes of some plans for Paris, in particular of the Plan Voisin in which, in a diorama of 1925, the cruciform skyscrapers of the *Cité des Affaires* recall the abstract model of the citadel painted in the 1908 watercolour.

In the same way as the project for the Plan, it is conceived as being grafted onto the corpus of the historical city, an estranged element, de-contextualised while also inserted among the ancient founding measures of Paris.

The *Cité des Affaires* was devised by Le Corbusier as an island, a section of a new modern built fragment set in a frame that defines its boundaries within the historical urban nucleus.

During a conference in 1929, the architect illustrated the Plan Voisin, showing the sequence of six sketches which describe both the intervention and the historical evolution of the city.

The urban fabric does not appear in the six drawings, only the landmarks and epochal monuments such as Notre Dame and La Cité, Saint-Germain-des-Près and Saint-Antoine (first sketch), the Louvre colonnade (second sketch), the cathedral of Saint-Louis-des-Invalides (third sketch), the Eiffel Tower (fourth sketch), the Sacré-Coeur basilica (fifth sketch) and finally the complex of cruciform skyscrapers of the *Cité des Affaires* (sixth sketch).

Le Corbusier represented the identity of Paris only by showing isolated cornerstones, selecting and privileging certain places which symbolise the historical and architectural evolutionary phases of the French capital, to which his project for the Plan will be added as a new landmark, a new 'contemporary' monument; a new time of architecture.

In the act of observing and investigating the act of designing is implicit, in which the city (its representation) becomes, rather than only a place of inspiration, the place for assessing an intuition and an idea, for simulating a balance between context and project, between foundation and transformation.

In the watercolour, the overlapping of the silhouette of the citadel to that of Notre Dame also induces a reflection on the doubleness, in unicity, of the historically central condition of the physical space and of its sacredness: in the representation of the cathedral, through the spire the centre is external, pointed as it is toward the metaphysical heavens; in the citadel, figurative reduction of the *Cité des Affaires*, the centre is brought back to earth, to the ground of Paris, coinciding with the individual, with the achievements and contradictions of his time, issues which were constantly inquired upon by the master throughout his entire research path.

The museum

Yet the old churches would be spared. They would remain isolated in the middle of the greenery: nothing could be more fascinating! [...] We still see in the Plan Voisin that under the foliage of the new parks there remains that famous stone, that famous arch, that



Galleria superiore di Notre-Dame, 1908. Grafite, carboncino, inchiostro su carta,
50 x 32,5 cm
Collezione André Zwahlen, Svizzera. Fotografia © Eric Gachet

Plan Voisin che sotto le fronde dei nuovi parchi resta la tal pietra insigne, il tal arco famoso, la tal loggia accuratamente collezionati, in quanto costituiscono una pagina di storia o un'opera d'arte³

In uno schizzo a matita del 1925 Le Corbusier disegna uno scorcio della città di Roma.

Sono i monumenti che emergono sullo sfondo di una congerie accennata di case ad essere i veri protagonisti dell'ambientazione urbana, raffigurati dall'architetto come frammenti posti a testimoniare la cultura architettonica della città eterna.

Alla base del disegno, quale commento allo schizzo egli scriverà: «Da uno scrigno di case, elementi di una stessa natura, Roma erige i suoi palazzi e i suoi templi. Questi sono 'esposti'. L'architettura si svincola dal magma urbano»⁴.

Vi è, nell'interpretazione e nella rappresentazione del centro storico un'idea di città quale museo di sé stessa ove, attraverso un lavoro mentale di selezione dei nuclei generatori della tradizione architettonica del luogo, il disegno rappresenta una visione pedagogica della realtà in cui le emergenze epocali sono come opere d'arte, reperti esposti con lo scopo di illustrare e di narrare la corrispondenza tra la vita passata e quella moderna degli edifici.

Così, in *Notre Dame e i tetti parigini*, antecedente storico del disegno romano, sul suolo della capitale francese sono come selezionati per decantazione e messi in mostra alcuni tra i suoi monumenti rappresentativi: Notre Dame, Saint Jacques de la Boucherie, l'Hotel de Ville e una cittadella, microcosmo architettonico quale ipotetica astrazione di una Città degli affari.

Questa, rappresentata come parte dell'impianto urbano di Parigi e contemporaneamente della sua sostituzione è concepita già monumento, invariante transtorica del palinsesto urbano della capitale francese.

¹ Le Corbusier, *Carnet T70*, n.1038 datato 15 agosto 1963.

² Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, George Crés & Cie, Parigi 1930, p. 173.

³ Le Corbusier, *Urbanisme*, Crés, Paris 1925, pp. 235-236.

⁴ *Ibid.*

Si ringrazia l'Accademia di Architettura di Mendrisio-USI Università della Svizzera Italiana (TAM) per la gentile concessione alla pubblicazione delle immagini e la Fondation Le Corbusier per i diritti alla riproduzione dei disegni.

loggia, all carefully collected since they constitute a page of history or a work of art³

In a pencil sketch of 1925 Le Corbusier drew a view of the city of Rome.

The monuments that emerge against the background of an outlined mishmash of houses are the real protagonists of the urban setting, depicted by the architect as fragments placed in the drawing so as to testify to the architectural culture of the Eternal City.

At the bottom of the sketch he wrote the following comment: «From a cofferful of houses, all of which elements of the same nature, Rome erects its palaces and temples. These are 'exhibited'. Architecture frees itself from the urban magma»⁴.

There is, in the interpretation and representation of the historic centre, an idea of the city as a museum of itself, in which, through a mental operation of selecting the nuclei that have generated the architectural tradition of the place, the drawing represents a pedagogical vision of reality in which epochal monuments are like works of art, finds exhibited with the purpose of illustrating and narrating the coincidence between the past and modern lives of the buildings. Thus, in *The rooftops of Paris and Notre Dame*, historical precursor of the Roman drawing, from the soil of the French capital some of its representative monuments are selected, as if by a process of decantation, and exhibited: Notre Dame, Saint-Jacques-la-Boucherie, the Hôtel de Ville and a citadel, architectural microcosm as hypothetical abstraction of the *Cité des Affaires*.

The latter, represented as part of the urban layout of Paris, as well as of its replacement, is conceived already as a monument, as a trans-historical invariant of the urban palimpsest of the French capital.

¹ Le Corbusier, *Carnet T70*, n.1038 dated August 15, 1963.

² Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, George Crés & Cie, Paris 1930, p. 173.

³ Le Corbusier, *Urbanisme*, Crés, Paris 1925, pp. 235-236.

⁴ *Ibid.*

We wish to thank the Academy of Architecture of Mendrisio-USI Università della Svizzera Italiana (TAM) for kindly allowing us to publish the images, and the Fondation Le Corbusier for the right to reproduce the drawings.



Notre-Dame e i tetti parigini, 1908. Acquerello su carta, 28 x 22,5 cm
Collezione André Zwahlen, Svizzera. Fotografia © Eric Gachet



*Les toits de Paris et Notre-Dame, 1908. Acquerello su carta, 25x18cm.
Fondation Le Corbusier, Paris (FLC 1920)*



*Vue de Paris, 1908. Acquerello su carta, 28,2x20,7 cm.
Fondation Le Corbusier, Paris (FLC 2197)*

This article is a critical essay on Mies van der Rohe's Mansion House Square project in London. The bronze and glass tower and the stone square possess an almost iconic value in that they are a witness of a solid idea of the city, ripened through his experiences in Germany and the United States, which inevitably coincides, having contributed to determine it, with the history of the European city and its evolution during the 20th century.

Mies van der Rohe

Progetto per Mansion House Square a Londra

The Mansion House Square project in London

Alberto Pireddu

Nel 1830, un passo del romanzo *Le Diable boiteux* di Alain-René Lesage¹ ispirò la presentazione, alla Royal Academy, della celebre *A Bird's-eye view of the Bank of England*, la fantasia che Joseph Michael Gandy dedicò all'opera di Sir John Soane in occasione del suo completamento, dopo circa quarantacinque anni di lavori. Scopercchiando letteralmente la banca, l'acquerello rappresentava ad un tempo, quasi una allegoria, il moderno capitalismo, inteso come un «processo di distruzione creativa» eternamente in rovina e in costruzione², e il destino stesso dell'architettura, secondo la più classica tradizione piranesiana. Ma, nel conferire all'edificio l'iconica imponenza di un monumento antico, esso ne trasformava le mura, le volte e gli archi nelle ideali vestigia di una *Londinium* romana altrimenti pressoché scomparsa, poiché sovrascritta dal più tardo tessuto medievale³.

Fantasmagoria di una architettura

Nel cuore della City, a pochi metri dalla Bank of England e dal luogo dell'antico *forum*, nel 1962, un giovane Lord Peter Palumbo affidò a Mies van der Rohe il progetto per la realizzazione di una torre per uffici su un'area occupata da un insieme di edifici vittoriani, in fregio alla Queen Victoria Street, proprio dinanzi alla Mansion House, alla Midland Bank di Sir Edwin Lutyens e alla chiesa di Saint Stephen Walbrook, ricostruita da Christopher Wren all'indomani del Grande Incendio di Londra.

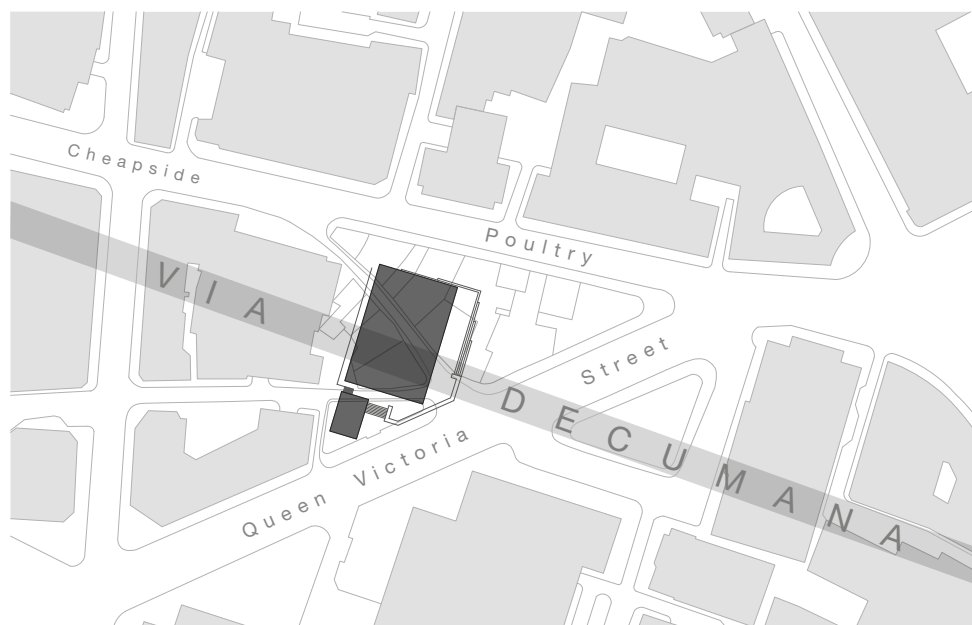
Fu lo stesso Palumbo a sottolineare – in un'intervista del 2015⁴ – la singolarità di un incarico che egli stesso definì 'postumo', a causa della natura complessa dei diritti di proprietà sugli

A passage from his 1830 novel, *Le Diable boiteux*, by Alain-René Lesage¹, inspired the presentation at the Royal Academy of the famous *A Bird's-eye view of the Bank of England*, the fantasy that Joseph Michael Gandy devoted to the work of Sir John Soane on the occasion of its completion, after approximately forty-five years of work. Literally uncovering the bank, the watercolour represented both what was almost an allegory of modern capitalism, understood as a «process of creative destruction», eternally in ruins and in construction², and the destiny of architecture itself, according to the classical Piranesian tradition. Yet in conferring to the building the iconic magnificence of an ancient monument, it transformed the walls, vaults and arches into the ideal remains of a Roman *Londinium*, which otherwise had almost disappeared under the later Mediaeval urban fabric³.

Phantasmagoria of an architecture

In the heart of the city, at a short distance from the Bank of England and from the ancient *forum*, in 1962 a young Lord Peter Palumbo commissioned Mies van der Rohe with the project for the construction of an office tower in an area occupied by a group of Victorian buildings along Queen Victoria Street, precisely across from Mansion House, Sir Edwin Lutyens' Midland Bank and the church of Saint Stephen Walbrook, reconstructed by Christopher Wren after the Great Fire of London.

It was Palumbo himself who pointed out – in a 2015 interview⁴ – the unique nature of an assignment that he defined as 'posthumous', due to the complex situation of the property rights on the existing properties, whose full purchase could not be completed



Esposizione dello schema proposto per Mansion House Square, 1 Poultry, presso il Royal Exchange, City of London, 1968.
 John Donat/RIBA Collections
 Mansion House Square nel suo rapporto con la traccia del decumano romano. Gli edifici esistenti sono campiti in grigio chiaro; quelli di cui Mies prevedeva la demolizione sono indicati con il solo profilo; la torre, il volume degli ascensori per le automobili e il podio di raccordo delle diverse quote della piazza sono rappresentati in grigio scuro

immobili esistenti, la cui acquisizione non si sarebbe potuta completare prima di un quarto di secolo. Mies accettò e, pur nella consapevolezza che mai avrebbe veduto lo *skyline* modificato dalla sua torre di vetro e bronzo, elaborò un progetto straordinariamente ricco di dettagli. Un progetto controverso, destinato ad avviare un pluridecennale dibattito intorno alla opportunità o meno di realizzare un edificio moderno nel centro storico della capitale: fu sottoposto due volte all'approvazione della Court of Common Council ed esposto al pubblico prima presso il Royal Exchange (1968) e poi nella Livery Hall di Guildhall (1984), per essere infine abbandonato nel 1985⁵.

Egli immaginò un edificio radicato nelle profondità di un *underground* saturo di funzioni e di strati ed anticipò di decenni quella crescita verticale che avrebbe interessato non solo la periferia ma anche le aree più centrali della città, culminando nella realizzazione dello Shard of Glass di Renzo Piano nel 2012. Proprio per questo, disegnò la copertura come una inaccessibile piazza sospesa, visibile dai grattacieli che, in futuro, avrebbero rivaleggiato in altezza con la sua torre⁶. Ma la proposta, prima accolta con entusiasmo, fu poi considerata inappropriata rispetto al carattere della città, in anni in cui il nuovo all'interno dei tessuti più consolidati iniziava ad essere guardato con sospetto dai conservatori e dai tradizionalisti. In troppi fraintesero il messaggio delle sue forme, ritenendo l'edificio il tardo prodotto di una ormai obsoleta modernità piuttosto che un attento e maturo sguardo sulla classicità nel senso più autentico del termine. Come ebbe a ricordare Richard Rogers:

Classical buildings derive from general ideas as to the nature of society tempered by local needs including the building process. Therefore, buildings by Mies, like all the great classicists, are always a statement about the world and never just a statement about themselves⁷.

Dopo la morte di Mies, e in particolare a partire dal 1981, fu il suo allievo Peter Carter a portare avanti il progetto, che tuttavia era stato già definito nelle sue linee essenziali. Egli aggiornò lo schema, adeguandolo alle normative mutate, integrò il sistema impiantistico, ma soprattutto ridisegnò completamente i collegamenti sotterranei con le National Safe Deposit Vaults e la Bank Underground Station, uno dei nodi più complessi del sistema dei collegamenti londinesi. Fu inoltre approfondito il rapporto con la città attraverso una serie di fotomontaggi realizzati da John Donat, che rappresentavano l'edificio da molteplici punti di vista: quasi una fantasmagoria⁸.

In questa sede, si farà riferimento solo al materiale prodotto da Mies van der Rohe tra il 1962 e il 1969: il *Feasibility study for an office building* (1962), il *Mansion House Square Project. Sketch study – preliminary only*, pubblicato il 26 settembre 1967⁹, e i numerosi modelli di studio.

Il primo fascicolo, comprendente otto disegni, si configura quasi come un abaco tipologico¹⁰, nel quale l'altezza della torre oscilla tra i dieci e i trentasei piani e il posizionamento dell'edificio cerca costantemente un dialogo con l'articolata rete infrastrutturale del sottosuolo e, in particolare, con la linea della ferrovia Waterloo & City. Fu proprio la necessità di assicurare alle fondazioni un terreno solido su cui posare a suggerire l'idea di creare uno spazio aperto, una grande piazza pubblica, e di collocare la torre sull'estremo ovest del sito¹¹.

Il secondo, una raccolta di 29 tavole, rappresenta uno schema, noto come *Proposal A*, da costruirsi in due fasi: durante la prima sarebbero stati realizzati la torre (la cui altezza era stata fissata in venti piani), i percorsi pedonali e un centro commerciale, en-

for at least for another twenty-five years. Mies accepted and, although aware of the fact that he would never see the skyline modified by his glass and bronze tower, he developed a project that is extraordinarily rich in detail. A controversial project which was destined to trigger a decades-long debate concerning the appropriateness of constructing a modern building in the historic centre of the capital: it was submitted on two occasions to the approval of the Court of Common Council and presented to the public first at the Royal Exchange (1968) and then at Livery Hall in Guildhall (1984), before being abandoned in 1985⁵.

He imagined a building rooted in the depths of an underground saturated with functions and layers and foresaw, decades earlier, the vertical growth which would later involve not only the suburbs, but also the more central sections of the city, resulting eventually in the construction of Renzo Piano's Shard of Glass, in 2012. Precisely for this reason he designed the roof as an inaccessible suspended square, visible from the skyscrapers that in the future would have rivaled in height with his tower⁶. Yet the proposal, which had initially been received with enthusiasm, was later considered inappropriate for the character of the city, in those years when innovation within the more consolidated urban fabric was beginning to be seen with suspicion by both conservatives and traditionalists. Many misunderstood the message of its forms, believing the building to be the late product of an obsolete modernity rather than a careful and mature look at classicism in the most authentic sense of the term. Richard Rogers reminds us:

Classical buildings derive from general ideas as to the nature of society tempered by local needs including the building process. Therefore, buildings by Mies, like all the great classicists, are always a statement about the world and never just a statement about themselves⁷.

After the death of Mies, and in particular from 1981 onward, it was his pupil Peter Carter who continued with the project, which had, however, been clearly defined in its fundamental elements. He updated the layout, adapting it to the changed regulations, completed the installations system, and completely redesigned the underground links to the National Safe Deposit Vaults and the Bank Underground Station, which is one of the most complex hubs of the London transit system. The relationship with the city was also further deepened through a series of photo-montages by John Donat, which presented the building from a series of different points of view: almost as a phantasmagoria⁸.

In this article we will only refer to the material produced by Mies van der Rohe between 1962 and 1969: the *Feasibility study for an office building* (1962), the *Mansion House Square Project. Sketch study – preliminary only*, published on September 26, 1967⁹, and the numerous studio models.

The first file, comprising eight drawings, is configured almost as a typological abacus¹⁰, in which the height of the tower oscillates between ten and thirty-six floors and the positioning of the building constantly seeks to establish a dialogue with the underground infrastructure network and, in particular, with the Waterloo & City line. It was precisely the need to ensure the laying of the foundations on solid ground which suggested the idea of creating an open space, a large public square, and locating the tower on the far west of the site¹¹.

The second is a collection of 29 tables representing a scheme entitled *Proposal A*, to be built in two phases: the tower (whose height had already been determined in twenty storeys), the pedestrian pathways and a shopping centre, both underground, would be built during the first phase; during the second phase the

trambi sotterranei; durante la seconda sarebbe stato completato il disegno della piazza, in previsione della demolizione della Bank of New Zealand. I disegni mostrano una stele adagiata su un basamento di pietra, che raccorda le leggere pendenze del sito, e un pianoterra reso trasparente. Nove campate rettangolari si compongono su un modulo quadrato di sei piedi e sei pollici, il più grande mai utilizzato da Mies fino ad allora e superiore a quello della maggior parte degli edifici contemporanei della City¹². Dodici piani di uffici differentemente suddivisi in dipartimenti secondo tre diversi schemi anticipano la mensa/caffetteria per gli impiegati e i dirigenti, con le relative cucine, e la *Lloyds Bank executive suite*, con un grande *lounge*, due bar e due sale conferenze, al diciottesimo piano, immediatamente al di sotto del doppio volume dei locali tecnici. I servizi sono collocati all'interno di due corpi disposti sul lato occidentale della torre, in modo da liberare completamente la parte orientale, alta sui monumenti e sulla nuova piazza. Un confronto tra i disegni pubblicati nel settembre del 1967 e alcuni elaborati successivi, conservati presso il Canadian Centre for Architecture¹³, rivela come nel tempo vi sia stato un totale ripensamento di tali spazi, in funzione del genere e della classe sociale dei lavoratori: furono eliminati i bagni riservati per i dirigenti e quelli per le donne non furono più associati con i vani per i lavori più umili come, per esempio, le pulizie¹⁴.

Due elaborati (qui riprodotti) sono per noi particolarmente significativi, in quanto emblematici dello strettissimo rapporto ricercato tra l'edificio e il suo luogo di appartenenza: uno schema diagrammatico delle relazioni con l'intorno, che controlla l'altezza della torre rispetto a quella della Cattedrale di St Paul e della chiesa di St Mary-le Bow, essendo esplicitamente richiesto dalla committenza che la cupola della prima fosse interamente visibile dagli uffici di Mansion House Square, e una sezione che mostra il piano terra nel suo rapporto con il basamento: nel sottosuolo trovano collocazione quattro livelli in cui si dispongono, all'interno di una pianta triangolare, un piccolo centro commerciale, i magazzini dei negozi, gli impianti meccanici e i parcheggi, questi ultimi accessibili per mezzo di un ascensore. La mostra nella Grand Hall del Royal Exchange, il cui allestimento fu curato dallo stesso Mies, fu l'occasione per mostrare al grande pubblico, chiamato ad esprimere un proprio giudizio, disegni, modelli, fotomontaggi e *collage*, esempi di materiali che sarebbero stati utilizzati e persino alcuni manufatti come le maniglie di bronzo delle porte e un posacenere di travertino. Ma forse l'elemento che attirò maggiormente l'attenzione fu il *mock-up* di un modulo della facciata: una finestra di vetro brunito, delimitata da due montanti pure essi di bronzo, parte integrante di un rivestimento che avrebbe racchiuso al proprio interno l'intera struttura portante preservandola dalle dilatazioni dovute alle escursioni termiche¹⁵.

La piazza di pietra

Alcuni modelli di studio e alcuni disegni¹⁶ testimoniano l'esistenza di una *Proposal B*, forse più radicale della precedente per il ruolo centrale della piazza, una grande superficie pedonale di pietra tra la Mansion House e la torre, ottenuta deviando il traffico della Queen Victoria Street e rivoluzionando in ciò il sistema dei collegamenti di superficie proprio in adiacenza alla Bank Junction, il cuore 'stellare' della City, situato alla convergenza di nove importanti arterie stradali.

La piazza fu dall'inizio il vero protagonista del progetto, soprattutto se si pensa che la prima approvazione da parte della Court of Common Council¹⁷ era vincolata non solo all'acquisizione dell'intera area, ma anche ad una sua realizzazione non di-

square would be completed, after the demolition of the Bank of New Zealand. The drawings show a stele placed on a stone base, linking the slight slopes of the site and a first floor made transparent. Nine rectangular bays are composed on a six-foot, six-inch square module, the largest ever used by Mies until then, and larger than most contemporary buildings in the City¹². Twelve levels of offices divided into departments according to three different model types followed by a canteen/cafe/tertia for employees and for the executive staff, with their respective kitchens, and the *Lloyds Bank executive suite*, with a large *lounge*, two bars and two conference rooms on the eighteenth floor, immediately under the double volume of the utility rooms. The toilets are located within two bodies arranged on the western side of the tower, so as to completely free the eastern section, high above the monuments and the new square. A comparison between the drawings published in September 1967 and some later drawings, kept at the Canadian Centre for Architecture¹³, reveals how these spaces were completely redesigned in function of the type and social class of the employees: the toilets for the executive staff were eliminated, and those for women were no longer located in areas reserved for menial functions such as cleaning, for example¹⁴.

Two drawings (which are presented here) are especially significant, since representative of the very close relationship sought between the building and the place where it belongs: a diagrammatic scheme of the relationships with the surroundings, which controls the height of the tower in relation to that of St Paul's Cathedral and to the church of St Mary-le-Bow, given that it was explicitly requested that the dome of the cathedral be entirely visible from the offices in Mansion House Square, and a section showing the ground floor in relation to the basement: the latter consists of four levels which include in its triangular plan a small shopping centre, the storage rooms of the shops, the mechanical services and the car park, accessible by way of a lift.

The exhibition at the Grand Hall of the Royal Exchange, whose installation was curated by Mies himself, presented the opportunity for showing the public at large, who had been called to express their opinion, the drawings, models, photo-montages and *collages*, examples of the materials to be used and even some finished objects, such as bronze door handles and a travertine ashtray. Yet the element which perhaps caught most the attention of the public was the mock-up of a module of the facade: a burnished glass window between two bronze mullions, which was part of an envelope that would have enclosed the whole load-bearing structure protecting it from dilations due to thermal variations¹⁵.

The stone square

Some studio models and drawings¹⁶ provide evidence of the existence of a *Proposal B*, perhaps more radical than the previous one due to the central role of the square, a large pedestrian stone surface located between Mansion House and the tower, obtained by diverting traffic from Queen Victoria Street and therefore radically changing the system of surface transit links, precisely next to the Bank Junction, the 'stellar' core of the City, situated at the place of convergence of nine important arterial roads.

The square was from the beginning the true protagonist of the project, especially when considering that the first approval from the Court of Common Council¹⁷ was dependent not only on the purchase of the whole area, but also to its construction together with that of the tower. Originating in the need to ensure solid foundations for the new building, it recovered the initial layout of the obliterated Roman fabric, almost as if wishing to reconstruct a new London *forum* which would be the expression of an enlightened economic power. Mies devised it as an absolute, empty space,

Fotomontaggio della torre proposta per lo schema di Mansion House Square, 1 Poultry, City of London, 1983. John Donat/RIBA Collections
p. 155
Set di stampe del progetto non realizzato per Mansion House Square, 1 Poultry, City of London, per Peter Palumbo. Relazioni diagrammatiche con il sito e punti di vista fotografici, 1967. RIBA Collections
Planimetria (fase 2), 1967. RIBA Collections
Sezione in corrispondenza della terza campata, 1967. RIBA Collections
p. 157
Modello di studio della torre proposta per lo schema di Mansion House Square, City of London, 1968. John Donat/RIBA Collections





sggiunta da quella della torre. Nata dalla necessità di assicurare solide fondazioni al nuovo edificio, essa recuperò le giaciture dell'obliterata trama romana, quasi a ri-costituire un nuovo *forum* londinese, espressione di un illuminato potere economico. Mies la pensò come uno spazio assoluto, vuoto, popolato da pochissimi alberi, da una scultura sul basamento di raccordo della torre e da un grande pennone su cui avrebbe sventolato la bandiera dell'Inghilterra:

When I talked to Mies about the square, I found it very difficult to get any specific directions from him. He would say «leave it alone, keep it flat, have a few trees and a few benches, it will develop. Let it evolve naturally. Look at St Mark's in Venice, there are colonnades around the edges, but the surface is uncluttered. There is nothing, just paving. And it is one of the most popular squares in Europe»¹⁸.

Egli vi lavorò incessantemente fino alla morte, rivedendo più volte il suo schema e, in occasione dell'ultimo soggiorno in Gran Bretagna, modificò l'altezza del piano terra della torre, in modo che la grande tettoia d'ingresso fosse «in armonia» con Midland Bank sul lato nord di Poultry¹⁹. Infatti, come ebbe a sottolineare Sir John Newenham Summerson, la principale differenza tra questo progetto ed ogni altra piazza precedentemente realizzata a Londra consisteva nel fatto che tre dei suoi lati costituivano una imprescindibile pre-esistenza con la quale ricercare un sofisticato dialogo.

Summerson fu tra i più strenui difensori dello schema miesiano, di cui intravvide lo straordinario potenziale in termini di miglioramento della viabilità pedonale e di cui descrisse il «carattere speciale» di *forum* all'antica, nel quale la quinta degli edifici storici, con le differenti declinazioni di un comune linguaggio 'classico', avrebbero costituito la principale decorazione:

The Palumbo scheme is adventure in urbanism of a kind not seen in London since the days of George IV and the 'Metropolitan Improvements' by John Nash, and certainly one of the most considerable in the entire history of the City of London. If carried to a conclusion it would relax the tension which gathers at this nodal point on the city map and create an ambience of true metropolitan nobility. It releases the scenic potentialities of a number of remarkable buildings. It would add to one architectural treasury of London a monument of a very high artistic order²⁰.

Il podio, la doppia altezza del piano terra e le proporzioni del telaio in cui profilati di bronzo si alternavano ritmicamente a superfici di vetro avrebbero contribuito a costruire un edificio solido e cristallino, attentamente calcolato persino nel messaggio visivo che esso intendeva trasmettere a chi vi si avvicinasse dalle strade adiacenti e in particolare dalla Bank Junction: la vista dal grande portico della Royal Exchange, con la torre inquadrata dalla Mansion House sulla sinistra e dalla National Westminster Bank sulla destra possiede per noi quasi un valore iconico, nel suo testimoniare di una solida idea di città, maturata attraverso l'esperienza sul continente e negli Stati Uniti, che coincide inevitabilmente, avendo contribuito a determinarla, con la storia stessa della città europea e la sua evoluzione durante il XX secolo. A Berlino, il progetto di un grattacielo sulla Friedrichstraße (1921) si era inserito nel dibattito sulla *Großstadt* e sulla sua crescita in altezza, secondo modelli provenienti d'Oltreoceano, con la forza dirompente di uno scrigno di vetro che smaterializzava metaforicamente l'immagine degli isolati adiacenti e il progetto di concorso per la risistemazione dell'Alexanderplatz (1929) ave-

including the presence of very few trees, a sculpture standing on the base connecting to the tower and a large flagpole on which the flag of England would fly:

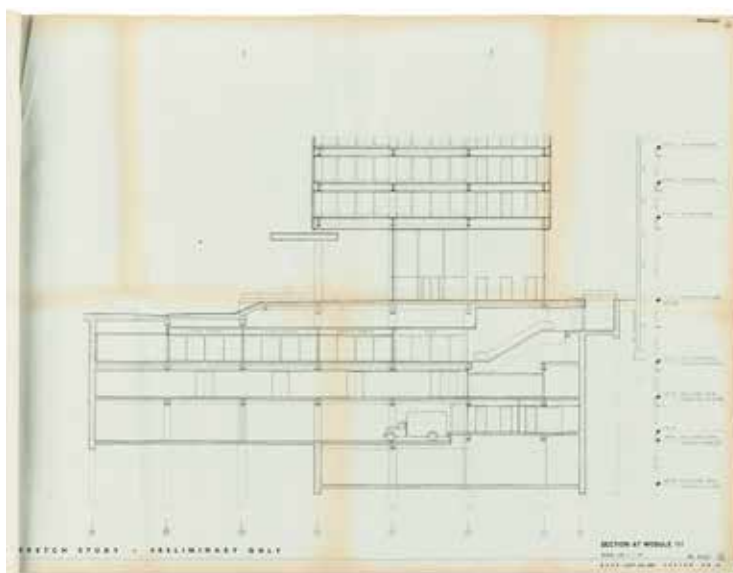
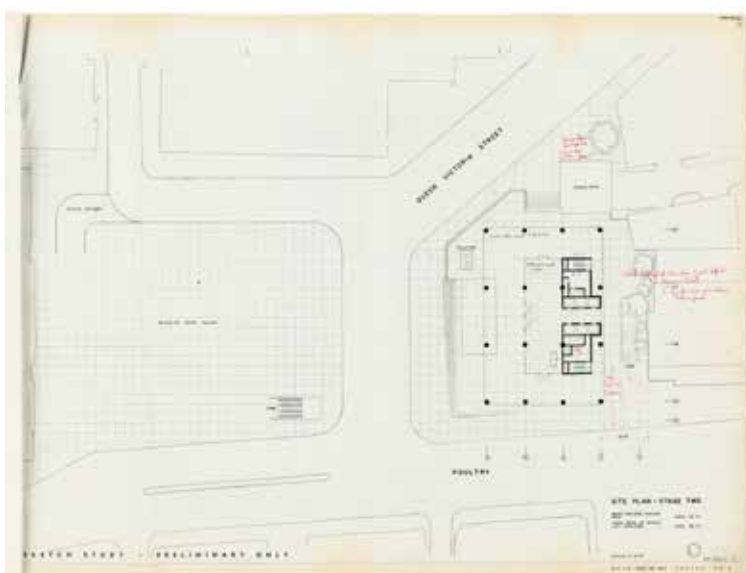
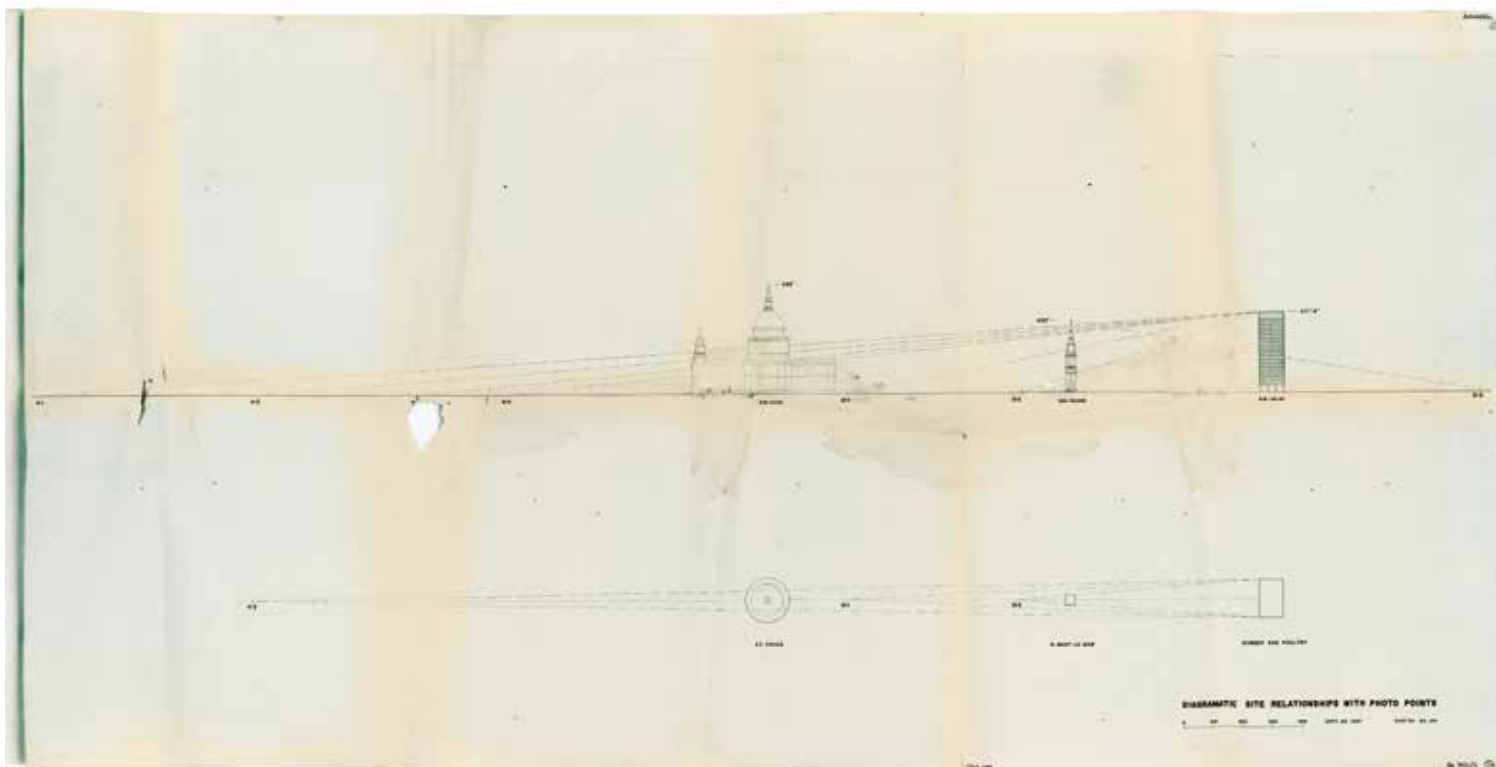
When I talked to Mies about the square, I found it very difficult to get any specific directions from him. He would say «leave it alone, keep it flat, have a few trees and a few benches, it will develop. Let it evolve naturally. Look at St Mark's in Venice, there are colonnades around the edges, but the surface is uncluttered. There is nothing, just paving. And it is one of the most popular squares in Europe»¹⁸.

He worked unceasingly until his death, revisiting his scheme numerous times and, on the occasion of his last visit to Great Britain, modified the height of the ground floor of the tower, so that the great entrance canopy would be «in harmony» with the Midland Bank on the northern side of Poultry¹⁹. In fact, as Sir John Newenham Summerson underlined, the main difference between this project and every other square previously built in London consisted in the fact that three of its sides represented an unavoidable pre-existence with which it was necessary to establish a sophisticated dialogue. Summerson was one of the most devoted defenders of Mies' scheme, recognising its extraordinary potential for improving pedestrian traffic and describing its «special character» as an ancient-style *forum*, in which the backdrop of the historical buildings, with their different variations on a common 'classical' language, would have been the main form of decoration:

The Palumbo scheme is adventure in urbanism of a kind not seen in London since the days of George IV and the 'Metropolitan Improvements' by John Nash, and certainly one of the most considerable in the entire history of the City of London. If carried to a conclusion it would relax the tension which gathers at this nodal point on the city map and create an ambience of true metropolitan nobility. It releases the scenic potentialities of a number of remarkable buildings. It would add to one architectural treasury of London a monument of a very high artistic order²⁰.

The plinth, the double height of the ground floor and the proportions of the frame in which bronze section bars rhythmically alternated with glass surfaces would have contributed to build a solid and crystalline building, carefully calculated even in terms of the visual message it intended to convey to those who approached it from the surrounding streets and in particular from Bank Junction: the view from the great portico of the Royal Exchange, with the tower framed on the left by Mansion House and on the right by the National Westminster Bank, has an almost iconic value in that it evidences a solid idea of the city, ripened through his experiences in the continent and in the United States, and which inevitably coincides, having contributed to determine it, with the history of the European city and its evolution during the 20th century.

In Berlin, the project for a skyscraper on the Friedrichstraße (1921) had become part of the debate on the *Großstadt* and on its upward growth, following models that came from across the Atlantic, with the explosive force of a glass treasure chest which metaphorically de-materialised the image of the adjacent blocks, whereas the competition project for the renovation of Alexanderplatz (1929) had freed the layout of the buildings from the forms of the traffic circle that had been devised by Martin Wagner as part of a broader redesign of the surface road system, thus sublimating the principle of *tabula rasa* that was so dear to many of his contemporaries, in an unprecedented spatial composition which prophetically anticipated future urban planning choices²¹.



va svincolato la giacitura degli edifici dalle forme della rotonda del traffico che era stata pensata da Martin Wagner nell'ambito di un più ampio ridisegno della viabilità di superficie, in ciò sublimando quel principio della *tabula rasa* tanto caro a molti dei suoi contemporanei in una inedita composizione spaziale profeticamente anticipatrice di successive scelte urbanistiche²¹. A New York il progetto per il Seagram Building (1954-58) fu la tanto attesa occasione per dare corpo a quel grattacielo per uffici che, come uno spettro, era comparso tra gli edifici berlinesi in anni in cui la sua stessa fattibilità tecnica sarebbe stata estremamente ardua se non addirittura impossibile. Ancora una scelta urbanistica radicalmente nuova: un grande vuoto sul filo strada della Park Avenue e una piazza, dunque, ad introdurre la mole dell'edificio adagiato su uno schinkeliano podio di pietra e sul vuoto della grande *lobby* di ingresso.

A Londra, le forme dell'edificio newyorkese, il cui colore bronzeo pare sia stato ispirato dalle tonalità dei vecchi serramenti di Manhattan, sarebbero state declinate in un edificio monolitico e opaco di giorno, ma capace di dissolversi la notte in una colonna di luce che avrebbe agito come una lanterna. Il sogno berlinese di un grattacielo interamente di vetro, materializzatosi proprio negli Stati Uniti per una felice coincidenza tra intuizione, sperimentazione e avanzamento tecnologico, sarebbe stato consegnato ai posteri come una pesante eredità, insieme all'idea di una piazza come ennesima rottura degli schemi e luogo per un ripensamento della città a partire dalla sua struttura più profonda ed antica.

¹ Si tratta della libera interpretazione di un passo tratto dal romanzo *Le Diable boiteux*, storia di un giovane studente che si lascia trasportare da un diavolo alato sulle case di Madrid private dei tetti, osservandone così la vita più intima e segreta. Cfr. A.-R. Lesage, *Le Diable boiteux*, Veuve Barbin, Paris 1707, t. I, cap. 3.

² J.A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, Harper & Brothers, New York-London 1947, p. 83 (ed. orig. 1942). Cit. in M. Richardson, M.A. Stevens (a cura di), *John Soane architetto 1753-1837*, catalogo della mostra al Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, Vicenza, 16 aprile - 20 agosto 2000, Skira, Milano 2000, p. 219.

³ Prima ancora dell'Incendio di Londra e del progetto di Christopher Wren per la sua ricostruzione, è infatti sufficiente una lettura della *Londinum feracissimi Angliae Regni metropolis* (1572) per comprendere come, eccezionalmente rispetto ad altre città europee, l'impianto romano non abbia informato il volto della città futura. Cfr. G. Milne, *The Part of Roman London*, B.T. Batsford Ltd., Londra 1985.

⁴ *The spectre of Mies over London. Interview with Peter Palumbo*, in J. Self (a cura di), *Mies in London*, Real, London 2017, pp. 151-154.

⁵ Per una ricostruzione dettagliata delle tappe fondamentali del progetto, dal primo incontro tra Mies van der Rohe e Lord Palumbo nel 1962 al definitivo abbandono nel 1985, cfr. *Mies in London*, Op. cit., p. 97. Il volume a cura di J. Self raccoglie tutte le informazioni e tutti i documenti/disegni sul progetto di Mies per Mansion House Square richiamati in questo articolo, con la sola eccezione della *Sezione in corrispondenza della terza campata*, 1967, e dello schema che mostra Mansion House Square nel suo rapporto con la traccia del decumano romano.

⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 65, 71.

⁷ Dall'intervento di Richard Rogers in difesa del progetto di Mies van der Rohe per Mansion House Square, in occasione della *public inquiry* al Guildhall nel 1984. *Ibid.*, p. 115.

⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 62-96.

⁹ Nell'ottobre del 1967 Mies entrò ufficialmente in associazione temporanea con Lord Holford, importante architetto e urbanista britannico, che fino ad allora aveva collaborato al progetto solo come consulente. Cfr. *Ibid.*, pp. 16, 97.

¹⁰ Tra le otto soluzioni, si segnalano: lo *Study B*, che presenta una variante con due edifici di 18 piani ciascuno, e lo *Study C*, nel quale compare una pianta cruciforme che è un *unicum* nell'opera di Mies van der Rohe e lo *Study H*, il più prossimo alla versione poi portata avanti.

¹¹ Cfr. *Mies in London*, Op. cit., p. 11.

¹² Negli schemi precedenti il modulo era di 5 piedi. Cfr. *Ibid.*, p. 40.

¹³ *South Core, Mansion House Square Project. 8 March 1968* e *North Core, Mansion House Square Project. 12 January 1968*. Peter Carter Fonds. Canadian Centre for Architecture.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 22-25.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 34-35.

¹⁶ Si vedano: *Early model of the proposed tower block for the Mansion House Square scheme, City of London*, fotografia di John Donat, 1968-1970, John Donat/RIBA Collections; *Site Plan, Mansion House Square*, 15 settembre 1969, Peter Carter Fonds.

¹⁷ Il progetto fu approvato dalla *Court of Common Council* il 22 maggio del 1969.

¹⁸ La citazione di Lord Peter Palumbo è contenuta in: *Mies in London*, cit. p. 67.

¹⁹ *The spectre of Mies over London. Interview with Peter Palumbo*, Op. cit., p. 152.

²⁰ J. Summerson in *Mies in London*, Op. cit., p. 114.

²¹ Su questi due progetti berlinesi cfr.: L. Hilberseimer, *Mies van der Rohe*, Paul Theobald and Company, Chicago 1956 e T. Riley, B. Bergdoll (a cura di), *Mies in Berlin*, The Museum of Modern Art, New York 2001.

In New York, the project for the Seagram Building (1954-58) was the long-awaited opportunity for realising that office skyscraper which, like a spectre, had appeared among the buildings of Berlin at a time in which its technical feasibility would have been extremely difficult, if not even impossible. Once again a radically innovative urban planning choice: a great void along Park Avenue and a square, therefore, introducing the large mass of the building which would rest on a Schinkelian stone plinth and on the great void of the entrance *lobby*.

In London, the forms of the New York building, whose bronze colour was apparently inspired from old Manhattan doors and windows, would have been interpreted in a building that would be monolithic and opaque by day, yet capable of dissolving by night into a column of light which would have served as a sort of lantern. The Berlines dream of a skyscraper made entirely of glass which, thanks to a happy coincidence of intuition, experimentation and technological advancement materialised precisely in the United States, would be handed down to future generations as a heavy inheritance, together with the idea of a square as yet another break from the mould and as a place for rethinking the city, starting anew from its deepest and most ancient structure.

Translation by Luis Gatt

¹ This is a free interpretation of the passage from the novel *Le Diable boiteux*, which tells the story of a young student who lets himself be carried by a winged devil over the roofless houses of Madrid, thus observing its most intimate and secret life. Cf. A.-R. Lesage, *Le Diable boiteux*, Veuve Barbin, Paris 1707, vol. I, chap. 3.

² J.A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, Harper & Brothers, New York-London 1947, p. 83 (originally published in 1942). Quoted in M. Richardson, M.A. Stevens (eds.), *John Soane architect 1753-1837*, catalogue of the exhibition at the Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, Vicenza, 16 April - 20 August 2000, Skira, Milan 2000, p. 219.

³ Even before the London Fire and Christopher Wren's project for its reconstruction, it is in fact enough to read the *Londinum feracissimi Angliae Regni metropolis* (1572) in order to understand how, exceptionally when compared to other European cities, the Roman layout did not determine the appearance of the future city. Cf. G. Milne, *The Part of Roman London*, B.T. Batsford Ltd., London 1985.

⁴ *The spectre of Mies over London. Interview with Peter Palumbo*, in J. Self (ed.), *Mies in London*, Real, London 2017, pp. 151-154.

⁵ For a detailed account of the fundamental stages of the project, from the first meeting between Mies van der Rohe and Lord Palumbo in 1962 to its final abandonment in 1985, see *Mies in London*, Op. cit., p. 97. The volume edited by J. Self includes all the information and documents/drawings regarding Mies' project for Mansion House Square referred to in this article, with the sole exception of the *Section at module III*, 1967, and of the scheme showing Mansion House Square in its relationship with the traces of the roman Decumanus.

⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 65, 71.

⁷ From Richard Rogers' intervention in defense of Mies van der Rohe's Mansion House Square project, on the occasion of the *public inquiry* at Guildhall in 1984. *Ibid.*, p. 115.

⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 62-96.

⁹ In October, 1967, Mies officially entered into a temporary association with Lord Holford, an important British architect and urban planner, who until then had collaborated in the project only as a consultant. Cf. *Ibid.*, pp. 16, 97.

¹⁰ Among the eight solutions the following are worth mentioning: *Study B*, which presents a variation with two 18-storey buildings, and *Study C*, presenting a cruciform plan that is unique in Mies van der Rohe's work, and finally *Study H*, which is the closest to the version that was actually developed.

¹¹ Cf. *Mies in London*, Op. cit., p. 11.

¹² In the prior schemes the module was 5 feet. Cf. *Ibid.*, p. 40.

¹³ *South Core, Mansion House Square Project. 8 March 1968* and *North Core, Mansion House Square Project. 12 January 1968*. Peter Carter Fonds. Canadian Centre for Architecture.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 22-25.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 34-35.

¹⁶ See: *Early model of the proposed tower block for the Mansion House Square scheme, City of London*, photograph by John Donat, 1968-1970, John Donat/RIBA Collections; *Site Plan, Mansion House Square*, September 15, 1969, Peter Carter Fonds.

¹⁷ The project was approved by the *Court of Common Council* on May 22, 1969.

¹⁸ The quotation from Lord Peter Palumbo is included in: *Mies in London*, Op. cit., p. 67.

¹⁹ *The spectre of Mies over London. Interview with Peter Palumbo*, Op. cit., p. 152.

²⁰ J. Summerson in *Mies in London*, Op. cit., p. 114.

²¹ On these two Berlin projects cf.: L. Hilberseimer, *Mies van der Rohe*, Paul Theobald and Company, Chicago 1956 and T. Riley, B. Bergdoll (eds.), *Mies in Berlin*, The Museum of Modern Art, New York 2001.



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 ammirevole 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 semicircolari che modellano lo spazio del negozio al livello del suolo. Quasi reminiscenza diretta della casa Milà di Gaudì, questi studi

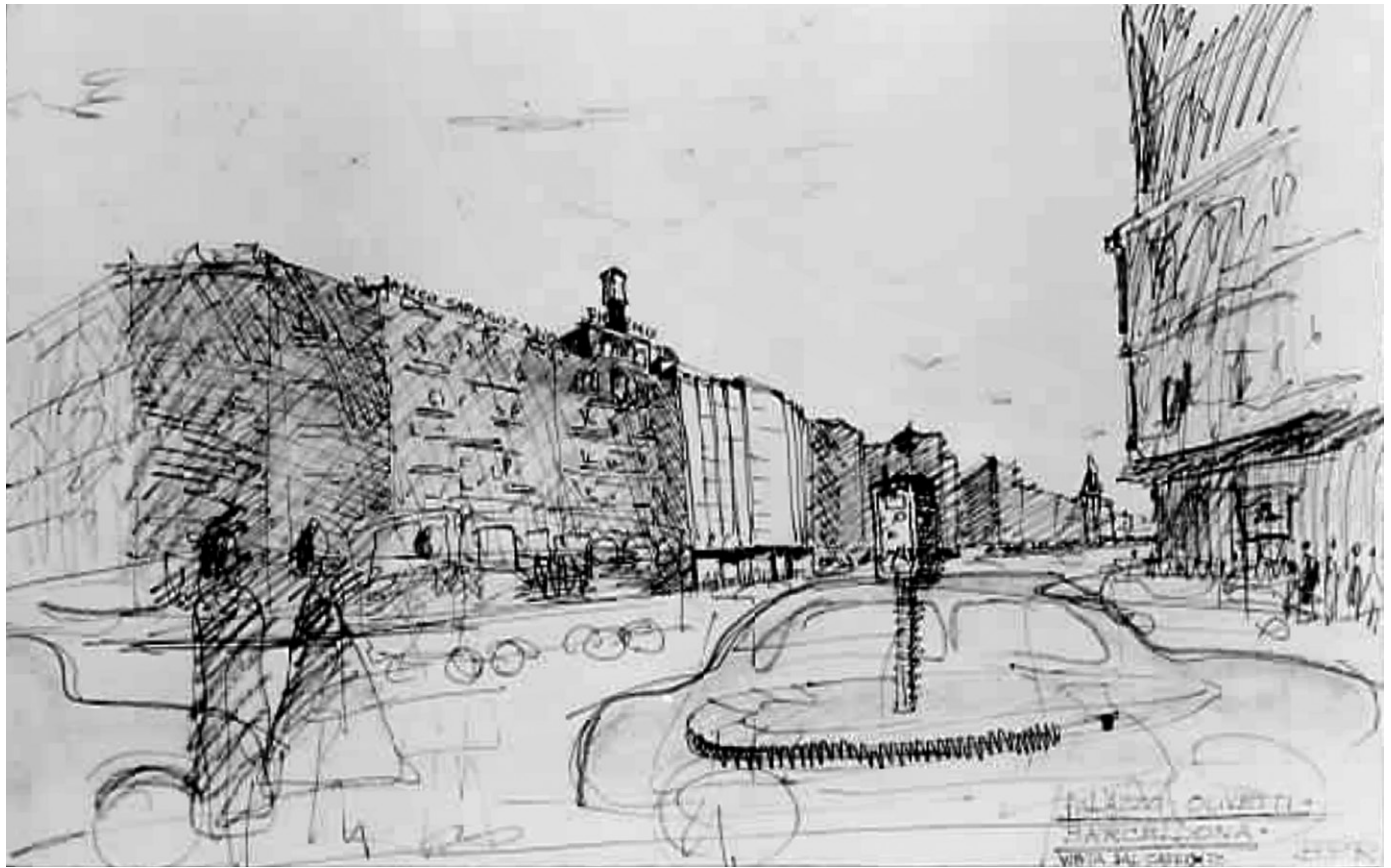
sorry to have to let you know that [...] the project presented by you could not be approved because, in my humble opinion, supported by that of our technicians, it does not sufficiently adapt to the context», followed a few days later by a peremptory conclusion: «You have certainly understood for a while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

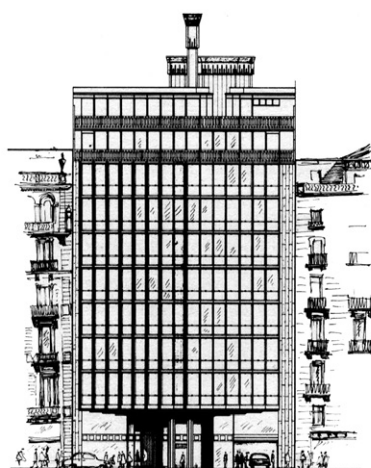
Olivetti's judgment seems to agree with the severe examination carried out by Rogers on the pages of «Casabella-Continuità», precisely regarding the Olivetti office building in Milan where, in presenting the recently completed building, he described it as accurately designed in its elegant metal structures, 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

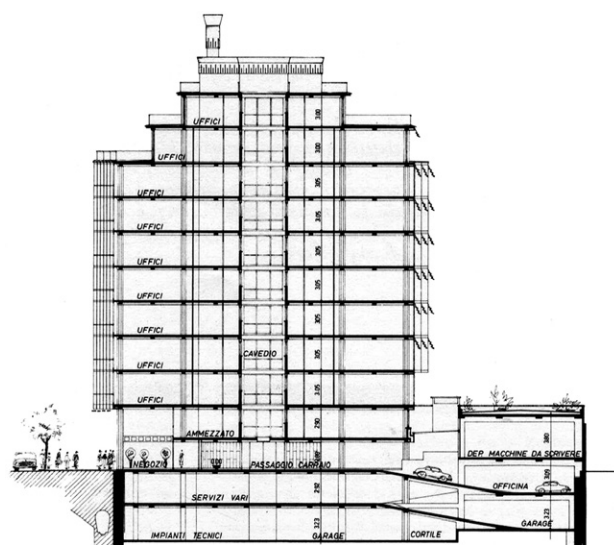




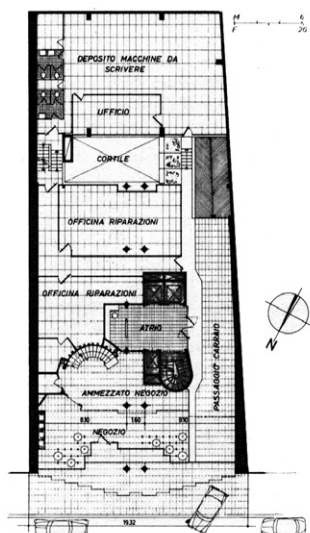
Facciata sulla Ronda de la Universidad



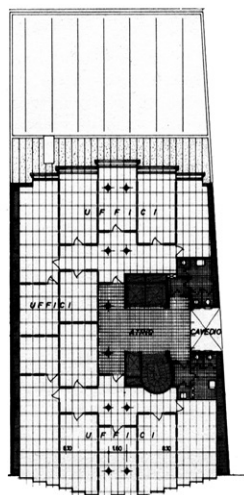
Facciata posteriore a sud



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



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 imprime 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 sopratutto 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 barcellonese, 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 barcellonesi.

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 o 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. Semerari, *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 Lettera 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. Semerari, *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.





In 1948, heading a team of architects, Carlo Cocchia won the competition called by the Italian National Olympic Committee (CONI) for the building of the new stadium in Naples. It was only in 1959, after many modifications to the original project, that the stadium was inaugurated. Two rings separated from each other constitute the stands which, supported by structures in reinforced concrete, allow the city to visually enter the stadium. With the passage of time this feature disappeared due to the indiscriminate growth of the city, thus cancelling the relationship between the building and its surroundings.

Carlo Cocchia

Lo Stadio del Sole a Fuorigrotta The Stadio del Sole at Fuorigrotta

Fabio Fabbrizzi

Goal! Goal! Goal!

L'urlo liberatore della folla si leva come un boato contro il cielo incredibilmente azzurro del pomeriggio di domenica 6 dicembre 1959, quando la squadra locale dalla maglia altrettanto azzurra, segna la seconda rete che chiude 2-1 la partita con la Juventus, ovvero, la partita inaugurale del nuovo Stadio di Napoli.

Un attimo prima di quel goal, la foto scattata da Roberto Carbone, reporter de «Il Mattino», ferma il pallone al centro esatto dell'anello che sorregge lo sbalzo della gradinata e nell'atmosfera sospesa prima del giubilo, è possibile cogliere intatta la bellezza dell'architettura che contiene la scena, prima che l'immobilità che ne caratterizza lo sfondo, esploda scomponendosi in salti e grida di esultanza. Come se la funzione per la quale questo luogo è stato pensato, riuscisse ad esaltare al meglio le sue caratteristiche formali, mettendone visibilmente a nudo l'asciuttezza del disegno e l'esattezza delle sue proporzioni nelle quali la folla compatta sulle gradinate mette in evidenza il valore segnico dell'architettura, il suo connotato quasi grafico che grazie alla stessa folla prende maggiore corpo e consistenza.

Una folla che esulta per la partita ma anche perché Napoli si riappropria di uno stadio, mettendo fine ad una lunga storia che inizia quando dopo la seconda guerra mondiale si decide di ricostruire le architetture danneggiate dai bombardamenti e anche il CONI bandisce un concorso per la ricostruzione degli impianti sportivi. Tra essi figura anche lo Stadio Comunale Partenopeo, già Stadio Ascarelli dal nome del suo mecenate e presidente del Napoli Calcio, prima che il regime fascista ne modificasse il nome a causa delle origini ebraiche del suo finanziatore.

Goal! Goal! Goal!

The liberating cry of the crowd rises like a roar against the incredibly blue sky on the afternoon of Sunday, December 6, 1959, when the local team in their equally blue jerseys score the second goal that marks the definitive 2-1 against Juventus, in what was the inaugural match of the new Naples stadium.

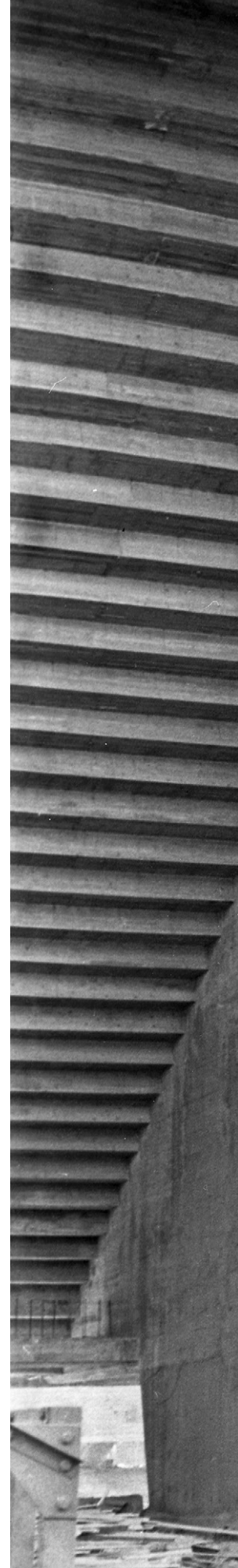
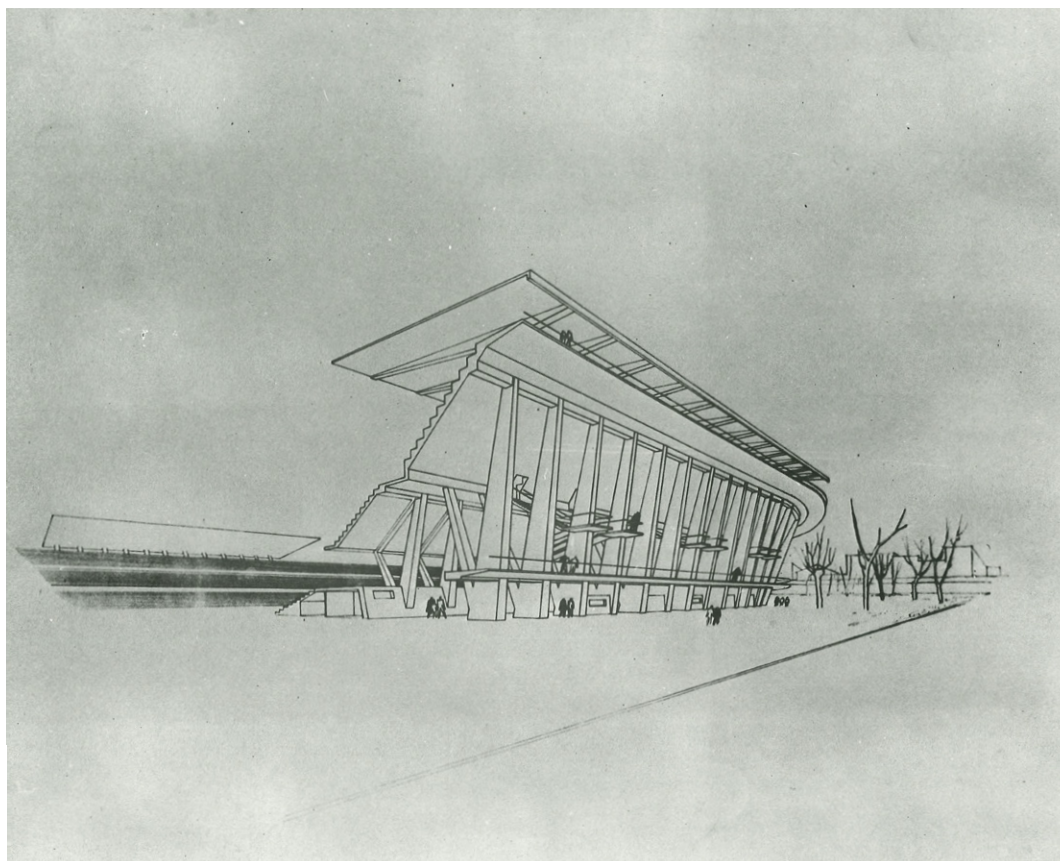
An instant before the goal, the photograph taken by Roberto Carbone, reporter for «Il Mattino», stops the ball at the exact centre of the ring that supports the overhang of the stands, and in the suspended atmosphere just before the joy of the goal, it is possible to grasp intact the beauty of the architecture that contains the scene, before the stillness that characterises the background explodes into jumps and shouts of jubilation. As if the function for which this place was devised could exalt to the greatest extent its formal features, laying bare for all to see the clear and well-defined quality of the design and the exactness of its proportions, in which the compact crowd on the stands highlights the semantic value of the architecture, its almost graphic connotation that, precisely thanks to the presence of the crowd, acquires greater body and consistency. A crowd that cheers because of the match but also for the fact that Naples once again has a stadium, thus putting an end to a long story that began after World War II when it was decided to reconstruct those buildings which had been damaged by bombing, and with CONI calling a competition for the rebuilding of sporting venues, including the Municipal Stadium, or Stadio Comunale Partenopeo, earlier known as Stadio Ascarelli from the name of its patron and sponsor, who was also president of the Naples Football Club, Napoli Calcio, before the Fascist regime changed its name due to his Jewish origins.



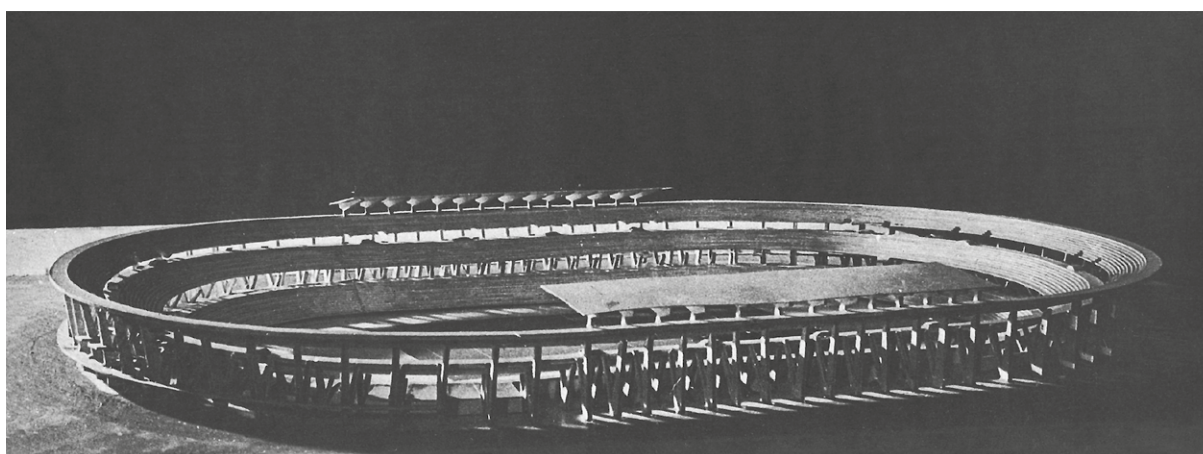
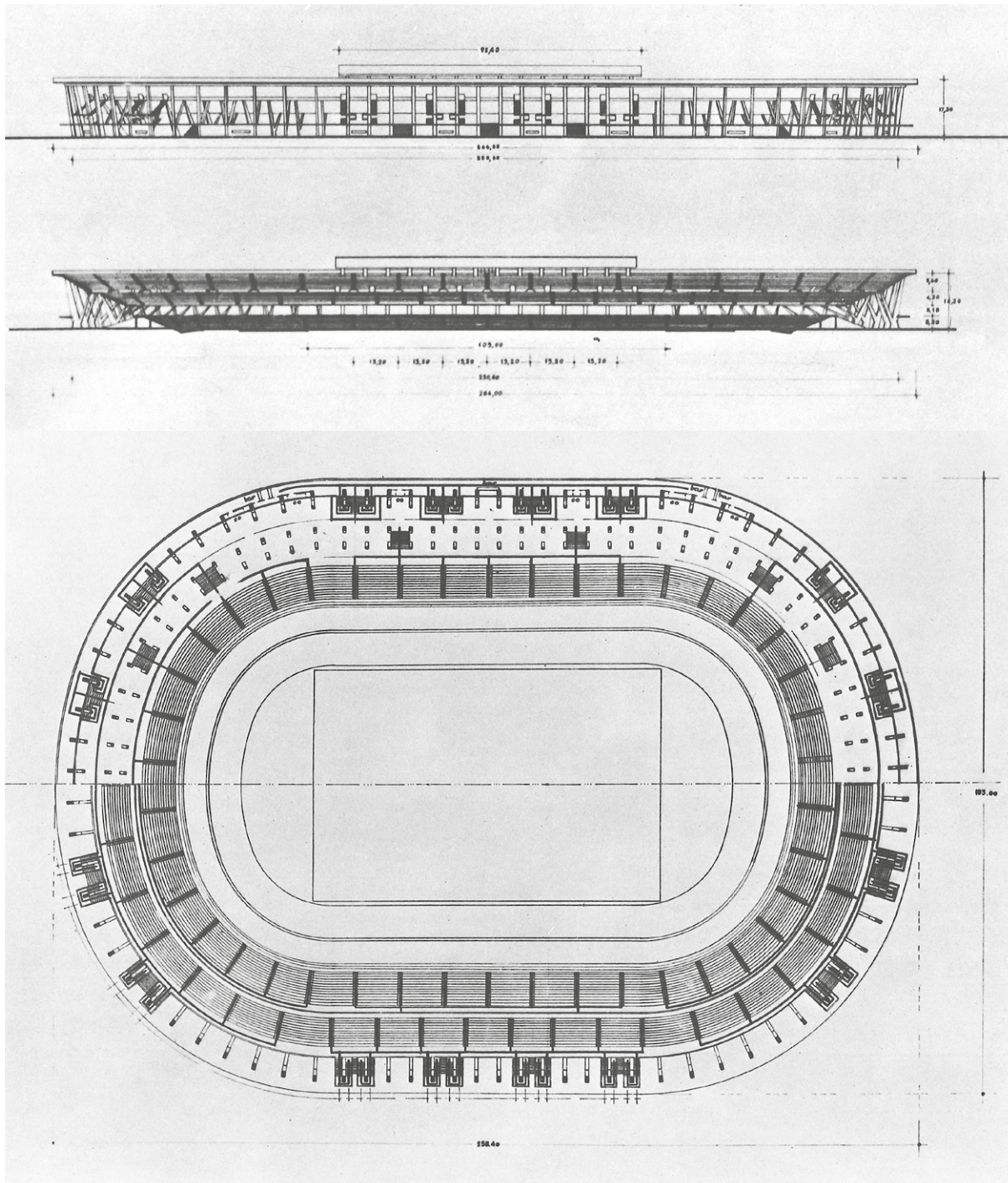
*Lo stadio in costruzione
Veduta generale da Villa Nova*



Disegno prospettico di progetto
Lo stadio in costruzione, particolare dei setti
p. 172
Prospetto e sezione di progetto
Planimetria di progetto
Plastico di progetto, prima versione
p. 176
Partita inaugurale del 6 dicembre 1959
Veduta interna







La posizione del vecchio stadio però, stretta com'è nel Rione Luzzatti tra la ferrovia e la via Vesuvio, non viene più ritenuta idonea ad ospitare un nuovo impianto, quindi si decide di spostarne la localizzazione nelle zone occidentali di espansione della città. La scelta ricade al di là della collina di Posillipo nell'area pianeggiante di Fuorigrotta, adagiata tra il suo versante settentrionale e quello meridionale dei rilievi di Agnano. Un'area già interessata da infrastrutture e da presenze architettoniche, tra le quali figurano oltre alla stazione della Ferrovia Cumana, anche gli edifici realizzati tra il '40 e il '43 per la Mostra delle Terre d'Oltremare, ovvero: l'Arena Flegrea, il Teatro Mediterraneo, l'Acquario Tropicale e il Ristorante con piscina, insieme alla vasta area verde che in origine serve da connettivo alla mostra e che ora funziona come parco pubblico.

Il concorso indetto dal CONI nel 1948 viene vinto dal gruppo coordinato da Carlo Cocchia, già noto esponente del Futurismo e del Razionalismo partenopeo, e formato da Sergio Bonamico, Claudio Dell'Olio, Luigi De Simoni, Mario Ghedina, Dagoberto Ortensi, Mario Procesi e Francesco Uras.

Il progetto vincitore è di fatto molto semplice e si basa sul principio della reiterazione planimetrica e altimetrica di pochi elementi, i quali nella configurazione volumetrica dell'architettura danno luogo ad una sorta di solido di rivoluzione generato dalla rotazione di una stessa sezione-tipo. Tale sezione è formata da due forcelle a V di misure diverse, le quali sorreggono le gradinate disposte ad anello sollevato da terra. Questa soluzione viene subito rielaborata in seguito alle osservazioni del CONI, del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici e di Achille Lauro, allora sindaco della città e presidente del Napoli, per trasformarsi in uno schema che presenta tre anelli separati tra loro in altezza. Dalle foto del plastico è possibile cogliere la serialità che informa l'intera composizione, caratterizzata da una sintassi chiara che ne scandisce le parti. Parti formate da elementi che danno origine ad una struttura inaspettatamente permeabile allo sguardo, capace di porsi nei confronti dello sfondo urbano con la quale si confronta, più come un telaio piuttosto che come un volume. Sarà proprio questa permeabilità a rarefarsi progressivamente nelle soluzioni elaborate successivamente, come è possibile cogliere dalla sezione prospettica della parte centrale dello Stadio, nella quale le due gradinate superiori si fondono tra loro facendo sparire una fascia d'aria.

Il progetto definitivo perde ulteriormente questa connotazione vibratile, già sperimentata da Carlo Cocchia negli edifici che ha realizzato per la Mostra delle Terre d'Oltremare, vedi le Serre Botaniche, il Ristorante del Boschetto e lo stesso Ristorante con piscina - quest'ultimo sopravvissuto alla fine dell'esposizione - tutti basati sull'evidenziazione della loro struttura a discapito della leggibilità del "pieno".

La soluzione definitiva, presentata nell'aprile del '51 e approvata nel febbraio del '53, viene messa in cantiere dall'Impresa Bacci sotto la gestione del Genio Civile che consegna lo Stadio alla città il 2 dicembre del 1959, per inaugurarla con la partita Napoli-Juventus alcuni giorni dopo.

Con il progetto realizzato, lo Stadio del Sole, come inizialmente fu nominato, pare far perdere al suo autore principale quella sua antica consuetudine nei confronti dei ritmi agili e verticalizzati, della connotazione della forma tramite la sua raffinata cesellatura, nonché della leggibilità dei diversi strati che compongono il volume, per assestarsi invece, su un evidente brutalismo che in verità non verrà mai più percorso in una così rigorosa declinazione nella parabola progettuale di Cocchia.

L'impostazione generata dalla rotazione di una sezione-tipo viene mantenuta anche nell'architettura costruita, solo che le

The position of the old stadium, however, narrowly situated in the Rione Luzzatti district between the railway line and via Vesuvio, was no longer considered ideal for accommodating a new structure, as a result of which it was decided to move the new location to the western expansion areas of the city. The choice determined a place beyond Posillipo hill in the flat area at Fuorigrotta, between its northern limits and the elevations of Agnano. An area which already included infrastructures and architectural presences, such as the Ferrovia Cumana railway station, as well as those buildings constructed between 1940 and 1943 for the Mostra delle Terre d'Oltremare exhibition, in other words: the Arena Flegrea, the Teatro Mediterraneo, the Acquario Tropicale and the Ristorante con Piscina, together with the vast green area which originally served the exhibition and today is used as a public park.

The competition called by CONI in 1948 was won by the group coordinated by Carlo Cocchia, who had been part of the Futurist and Rationalist movements in Naples, and had been grown professionally under the influence of Sergio Bonamico, Claudio Dell'Olio, Luigi De Simoni, Mario Ghedina, Dagoberto Ortensi, Mario Procesi and Francesco Uras.

The winning project was very simple and was based on the principle of the planimetric and altimetric repetition of a few elements which, in the volumetric configuration of the architecture determine a sort of solid of revolution that is generated by the rotation of the same section-type. This section is formed by two V-shaped forks of different dimensions which support the ring of stands above. This solution was immediately revised following the observations by CONI, by the Superior Public Works Council (Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici) and by Achille Lauro, who was then both the mayor of the city and the president of the Napoli football club, and transformed into a layout presenting three rings separated from each other in height. From the photographs of the model it is possible to grasp the serial nature that informs the entire composition, characterised by the clear syntax that marks the parts. These parts formed by elements that determine a structure unexpectedly permeable to the eye which stands against the urban background with which it interacts, more like a frame rather than as a volume. It is precisely this permeability that will progressively thin out in subsequent solutions, as can be seen in the perspective section of the central part of the Stadium, in which the two upper tiers of seats merge together, making a strip of air disappear.

The final project further loses this oscillatory connotation, already experimented by Carlo Cocchia in the buildings constructed for the Mostra delle Terre d'Oltremare, such as the Serre Botaniche, the Ristorante del Boschetto and the Ristorante con piscina - the latter survived the end of the exhibition - all based on the highlighting of their structure to the detriment of the legibility of the "solid". The definitive solution, presented in April, 1951, and approved in February, 1953, was executed by the construction company Impresa Bacci under the management of the Public Works Office, which delivered the stadium to the city on December 2, 1959, to be inaugurated a few days later with the match between Napoli and Juventus.

The completed project, the Stadio del Sole, as it was initially named, seems to have made its main author lose his old habit which tended toward agile and vertical rhythms, to the connotation of the form through a sort of refined chiseling, as well as to the legibility of the different layers that make up the volume, to favour instead an obvious brutalism which, in all honesty, would never again be implemented with such rigour by Cocchia throughout his career. The layout generated by the rotation of the section-types is maintained also in the built architecture, only that the forks that support the stands are replaced by large blocks tapered at the base and

forcelle che sorreggono le gradinate vengono sostituite con dei grossi setti, sempre in cemento armato, rastremati alla base e inclinati all'esterno, i quali sorreggono un solo anello per le sedute, sollevato sulla quota della strada. Da questa quota, parte un altro anello di gradinate, questa volta direttamente scavato nel terreno, il quale si collega al piano ribassato su cui viene creato il campo da gioco. Per impedire le invasioni di campo, tra le gradinate e il prato, a sua volta circondato dalle 6 corsie per l'atletica, viene realizzato un ulteriore anello a quota ancora più bassa, che oltre a funzionare come dissuasore, serve ad alloggiare sul suo fondo i binari di un sistema mobile per le riprese televisive.

Al momento della sua inaugurazione lo Stadio del Sole sorge su una superficie di circa 70.000 mq, misura lungo il suo asse maggiore 272 m, mentre la misura lungo il suo asse minore è 204 m, raggiungendo un'altezza massima di 21,50 m, per una capienza di 75.000 spettatori, per un costo totale di 2 miliardi e 120 milioni di lire. Il suo spazio di pertinenza esterna, dunque, non è affatto grande, ma dalle foto dell'epoca si riesce comunque ad intuire il ruolo di elemento capace di fare la città, ovvero, di catalizzare attorno a sé grazie alla sua architettura, non solo semplici flussi e relazioni, bensì un insieme di *sensi* capaci di costruire l'identità di questa specifica parte urbana.

La soluzione di lasciare aperta per tutto lo sviluppo dello stadio la lunga asola di ingresso alla quota stradale, consente di non perdere nemmeno nella soluzione costruita, l'idea di relazionarsi con la città circostante, in quanto, l'anello superiore delle tribune pare galleggiare su quello inferiore tramite una fascia continua d'aria, intervallata solo dal ritmo dei setti verticali.

Lo stadio è dunque dentro la città e la città è dentro lo stadio, consentendo ai flussi degli spettatori di entrare direttamente dal livello stradale e accedere ai posti dell'anello inferiore. Per salire all'anello superiore, vengono invece previste delle rampe di scale che si modellano appendendosi all'intradosso scalettato delle gradinate, permettendo così ai visitatori di raggiungere il livello più in alto della struttura, dal quale, scendendo possono disporsi in ogni ordine di posto. Nella parte bassa dell'anello sospeso, trovano posto delle scale unidirezionali che permettono il deflusso degli spettatori al livello della città.

Tutto lo Stadio è realizzato in cemento armato a vista, grazie al quale si annulla ogni possibile dialettica tra le parti, ad esclusione di quella istituita dalle gradinate, interamente rivestite in travertino. All'esterno, infatti, tutto appare figlio della stessa logica, nella quale forma e materia si fondono in un risultato che pare al contempo contenere un'intenzione plastica ma anche un'intenzione sintattica, ovvero, nel quale tutto appare composto all'interno di una medesima volontà plasmatrice nella quale, tuttavia, è possibile evidenziare anche una volontà discretizzante. Nulla comunque appare indurre alla sottolineatura e alla ridondanza, anzi al contrario, le forme dal disegno secco, gli attacchi e le connessioni spigolose e gli elementi asciutti, paiono dare all'insieme una dimensione che oggi non esiteremo a definire iconica, ma che al tempo della sua realizzazione, altro non è stata che il risultato dell'urgenza propria della ricostruzione italiana, la quale ha permesso a molte opere di quel periodo di esprimersi in prosa, abbandonando ogni formalismo in favore dell'essenzialità estrema dei loro contenuti.

Un'architettura pensata per un uso ben preciso, ovvero, essere il nuovo stadio della città e come tale esprimere appieno il suo valore attraverso la razionalità di una forma che si valuta da sola per quello che è, cioè niente più del necessario, ma allo stesso tempo essere anche un edificio capace di porsi come un vero e proprio polo nella costruzione della città.

inclined toward the exterior which support only one ring for the stands above the street level. From this level rises a second ring of stands, in this case directly excavated into the ground, which connects to the lowered level on which the pitch is located. In order to prevent pitch invasions, an additional ring was placed between the stands and the field, in turn surrounded by a 6-lane athletics track. This ring in addition to being a deterrent from pitch invasions, also serves for placing the tracks of a moveable television shooting system.

At the moment of its inauguration the Stadio del Sole occupied a surface of approximately 70,000 m², measuring 272 metres along its major axis and 204 metres along the minor axis, with a maximum height of 21.50 m and with a maximum capacity of 75,000 spectators. The total cost of the project was 2,120,000,000 Lire. The total adjoining open area was therefore not very large, yet from period photographs it is possible to sense the role of the structure as an element capable of *making* the city, in other words of catalysing around it, thanks to its architecture, not only simple flows and relationships, but also an ensemble of *senses* able of constructing the identity of this specific section of the city.

The solution of leaving the long ring that connects to the street level open for the entire length of the stadium makes it possible not to lose, even in the final built solution, the idea of relating to the surrounding city, since the upper ring of the stands seems to float over the lower one through a continuous strip of air, interrupted only by the rhythm of the vertical support blocks.

The stadium is therefore within the city and the city is within the stadium, thus allowing the flow of spectators to enter directly from the street level and gain access to the seats on the lower ring. For accessing the upper ring there are ramp stairs which are shaped as they hang on to the terraced intrados of the stands, thus permitting the public to reach the uppermost level of the structure from which, descending, they can get to their places. In the lower part of the suspended ring there are unidirectional staircases which allow the outflow of the spectators towards the street level. The whole stadium is made of exposed reinforced concrete, thanks to which there is no dialectics between the parts, except for the stands, which are entirely clad in travertine. From the exterior everything appears as following the same logic, where form and matter blend to produce a result that seems to include both a plastic and a syntactic intention, that is, where everything appears to be composed by the same shaping will in which, however, it is also possible to identify a discretising intention. Nevertheless, nothing seems to induce underlining and redundancy, on the contrary, the clear-cut design of the forms, the connections drawing forms, the links and angular connections, and the dry elements, seem to give the whole a dimension that today we would not hesitate to define as iconic, but that at the time of its realisation, was nothing but the result of the urgency of Italian reconstruction, which allowed many works of that period to express themselves in prose, abandoning all formalism in favor of the extremely essential nature of their contents.

An architecture devised for a very specific usage, in other words becoming the new city stadium and, as such, fully expressing its value through the rationality of a form that evaluates itself for what it is, that is, nothing more than the necessary, but at the same time also becoming a building that is capable of acting as a focal point in the construction of the city.

Yet the self-referential nature of this role does not seem to play a part in Cocchia and his colleagues' project, since from the very beginning stadium and city appear to deliberately wish to absorb each other. It is a shame that the necessary resources were not found in time to complete the design of its surrounding space and that its area of influence was ultimately corroded beyond belief by

Ma tutta l'autoreferenzialità che si potrebbe attribuire a questo ruolo, non pare appartenere alle corde progettuali di Cocchia e dei suoi colleghi, in quanto fin dall'inizio Stadio e città paiono volutamente assorbirsi a vicenda, peccato poi, che nel tempo non si siano mai trovate le risorse per sistemare la sua area circostante e che il suo spazio di gravitazione sia stato corrosivo fino all'inverosimile dall'urbanizzazione residenziale degli anni successivi. Anni nei quali, fin dal '63 lo Stadio cambia il suo nome diventando Stadio San Paolo, in omaggio alla tradizione secondo la quale Paolo di Tarso sarebbe sbarcato in Italia attraccando proprio nell'attuale zona di Fuorigrotta.

Ma soprattutto, anni nei quali si perde sempre più quella sua eleganza semplice capace di ritagliarsi contro il verde della collina dei Camaldoli; prima a causa di un muro costruito tutto intorno a recidere la permeabilità con la quota urbana, poi a causa di altre modifiche – non ultime quelle per Italia 90 con le quali si aggiunge un terzo anello per aumentare i posti e una copertura in metallo che soffoca la sua scabra bellezza.

Interventi che hanno consentito allo Stadio del Sole – dal 2020 intitolato a Maradona – di smarrire non solo quei suoi echi classici di forma assoluta, eppure perfettamente permeata al proprio intorno, ma di perdere per sempre quel suo ruolo di portatore di senso nella costruzione della città.

the residential urban development of the following years. In those years, 1963 to be precise, the stadium changed its name to San Paolo, honouring the tradition that Paul of Tarsus arrived to Italy precisely at the place where Fuorigrotta stands today.

Yet above all, in those years the stadium lost that simple elegance that derived from its standing against the greenery of the hill of Camaldoli; first as a result of a wall that was built around it which cut off the permeability with the urban level, and later because of other modifications – not least those carried out for the Italia 90 World Cup, when a third ring was added to increase the number of seats, as well as a metal roof that hampered its rough beauty. These interventions to the Stadio del Sole – since 2020 officially renamed in honour of Diego Armando Maradona – resulted in the loss not only of those classical echoes derived from a form which is absolute, yet perfectly permeated with its surroundings, but also in the definitive loss of its role as conveyor of meaning in the construction of the city.





The Olivetti store in Paris designed by Franco Albini and Franca Helg is a rigorous exhibition machine articulated by the presence of spindly mahogany uprights which, like a forest of luminous pillars, pervades the exhibition space. The great hall for exhibiting the typewriters is designed like an ancient chamber of wonders where handicrafts, works of art and mechanical objects are collected side by side.

Franco Albini e Franca Helg

Negozio Olivetti a Parigi Olivetti shop in Paris

Giuseppe Cosentino

Le meraviglie dell'oreficeria italiana, che fluttuano sospese nella macchina scenica allestita da Franco Albini nella Triennale di Milano del 1936¹, catturano forse l'attenzione di un giovane Adriano Olivetti che nello stesso anno commissiona ad Albini un piccolo negozio in via Cairoli a Genova. Il rigore compositivo con cui Albini immagina il negozio Olivetti è misurato in un congegno sofisticato in equilibrio tra la staticità degli arredi e la dinamicità del sistema di illuminazione, fatto di corde, pesi, contrappesi, pulegge ed argani. «L'astrazione magica»² di questo progetto mai realizzato e l'indagine intorno ad allestimenti 'sospesi' per mezzo di strutture filiformi ed elementi diafani, si riverbera ventitré anni più tardi nel progetto di un nuovo showroom Olivetti in via Rue du Faubourg St. Honoré, a Parigi.

Franco Albini e Franca Helg realizzano un negozio che parla della Olivetti e di Parigi ed evoca, in filigrana, i grandi mercati ottocenteschi, Les Halles, i 'ventri' industriosi e animatissimi descritti da Zola come «foresta secolare, dai tronchi diritti come fusi, dai rami artigliati e annodati, sotto le cui fronde leggere si nascondeva tutto un mondo»³. È possibile riconoscere proprio in queste parole la medesima tensione incalzante che pervade tutto l'ambiente del negozio Olivetti.

Il salone di esposizione si apre nel basamento di un anonimo edificio per uffici di nuova costruzione e si affaccia sulla strada principale attraverso due aperture in cristallo, unica fonte di luce naturale. La geometria interna dello spazio risente dell'andamento obliquo di una delle pareti lunghe e del fuori-sagoma della sala più interna, ricavata dalla chiusura di una corte con un lucernario.

Perhaps it was the wonders of Italian jewelry-making, floating suspended in the scenic device set up by Franco Albini at the Milan Triennale in 1936¹, which caught the attention of a young Adriano Olivetti who, that same year, commissioned Albini to design a small store in Via Cairoli in Genoa. The compositional rigour with which Albini conceived Olivetti's store is expressed by way of a sophisticated device, in a balance between the static nature of the furnishings and the dynamic nature of the lighting system, made of ropes, weights, counterweights, pulleys and winches. The «magical abstraction»² of this project, which was never produced, and the research regarding set-ups that are 'suspended' with the use of spindly structures and diaphanous elements, reverberated twenty-three years later in the project for a new Olivetti showroom in Rue du Faubourg St. Honoré, in Paris.

Franco Albini and Franca Helg designed a store that speaks about Olivetti and Paris and evokes, in filigree, the great 19th century markets, Les Halles, the industrious and animated 'wombs' described by Zola as «centuries-old forests, with trunks as straight as spindles, with clawing and knotted branches under whose leafy fronds a whole world lay concealed»³. It is possible to recognise in these words the same tension that pervades the entire ambience of Olivetti's store.

The exhibition hall is located on the ground floor of a recently constructed anonymous office building and overlooks the main street through two glass windows, which are the only source of natural light. The internal geometry of the space is affected by the oblique course of one of the long walls and by the irregular shape of the innermost room, obtained by closing a courtyard with a skylight.

olivetti

V



Vetrine del negozio Olivetti, vista notturna, foto di Richard-Blin, per gentile concessione della Fondazione Franco Albini, Milano

Pianta del negozio Olivetti, studio Franco Albini e Franca Helg, per gentile concessione della Fondazione Franco Albini, Milano

pp. 180-181

Salone d'esposizione del negozio Olivetti, per gentile concessione della Fondazione Franco Albini, Milano

p. 183

Dettaglio dello showroom; al centro in esposizione la 'Natura morta' di Giorgio Morandi, per gentile concessione della Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea - Italy, 2021

Dettaglio dei montati, Studio Franco Albini e Franca Helg, per gentile concessione della Fondazione Franco Albini, Milano

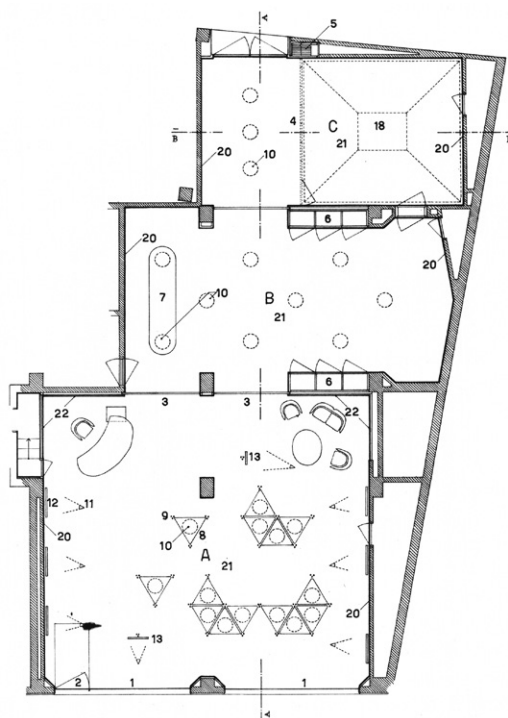
p. 186

Giorgio Morandi, *Natura morta*, olio su tela, 34,5x29 cm, firma in basso a sinistra, collezione Olivetti, ©GIORGIO MORANDI, by SIAE 2021

Foto scattata in occasione dell'inaugurazione del negozio, ritrae Franco Albini con l'opera di Paul Klee in esposizione nel negozio, per gentile concessione della Fondazione Franco Albini, Milano

p. 187

Pablo Picasso, *Le Moulin de la Galette*, olio su tela, 89.7 x 116.8 cm, firma in basso a destra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Thannhauser Collection, Gift, Justin K. Thannhauser, 1978, ©Succession Picasso, by SIAE 2021
Dettaglio dell'allestimento, sullo sfondo il quadro di Marc Chagall esposto nel negozio, per gentile concessione della Fondazione Franco Albini, Milano



Aut. Franco Albini Aut. Franco Helg Aut. Franco Albini e Franca Helg Aut. Franco Albini e Franca Helg	1.50 m Scala	OLIVETTI PARIGI pianeta dell'arredamento	230/68
--	--------------------	---	--------





olivetti

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Olivetti Graphika

Albini ed Helg procedono a regolarizzare le sale mediante una successione di ambienti, una vera e propria *enfilade* di stanze che conferisce profondità prospettica all'intero allestimento. Un metodo rigoroso in cui la composizione spaziale avviene per aggregazione di elementi semplici che pur stando isolati partecipano in sintonia al medesimo corpo.

Lo spazio dello showroom si concentra nella prima sala di ingresso, un ambiente dalla forma pressoché quadrata (9,50x8,30m, alto 3m), caratterizzato dalla presenza di una trama triangolare di tiranti posti sul soffitto. Come ordito secondo un diagramma cartesiano, ma non per questo immutabile, l'allestimento è dettato dalla scansione ritmica di piani dalla forma triangolare che fluttuano a differenti altezze, sorretti da piedritti in mogano. L'allestimento è il frutto di una meticolosa ricerca compositiva, che prende avvio da un dettaglio, il piccolo elemento in ottone triangolare che connette le tre aste formanti i piedritti. Elementi modulatori dell'intero spazio, i piedritti sorreggono piani di appoggio orizzontali, anch'essi triangolari. Si può affermare che il movimento della macchina espositiva prende avvio dal più piccolo ingranaggio. I piedritti filiformi realizzano una selva di montanti che pervade lo spazio, espressione di una tensione di forze che si sviluppano dal pavimento fino al soffitto⁴. Qui, nel punto più delicato di tutto il congegno, Albini pone una lampadina a bulbo incandescente, il cui bagliore annulla ogni tensione riuscendo persino ad «allontanare il soffitto»⁵. Ricorrendo ad una memoria evocata dall'arte, sembra scorgere delle affinità elettive con le fiocche e sospese luci a gas dipinte nel fondale livido e teatrale del *Le Moulin de la Galette* da un giovane Picasso, arrivato a inizio secolo a Parigi⁶.

Il principio razionale con cui Albini allestisce il negozio affonda le radici nella cultura classica, attingendo alla «thaumatopoeia»⁷, la sapiente conoscenza della meccanica custodita dagli antichi costruttori di teatrini. La *macchina* allestitiva concepita da Albini è una struttura in continuo movimento in cui le macchine da scrivere, poggiate su piani triangolari, sono poste a diverse altezze e sospese in aria vibrano sotto la luce diretta dei grandi lampadari prodotti da Venini su disegno di Albini.

Le soluzioni spaziali adottate da Albini ed Helg sono il risultato di un ponderato processo di sottrazione, una sintesi incalzante che elimina il superfluo per esaltare il necessario e raggiungere così una purezza percorsa da fremiti e bagliori. Un rito quasi catartico, che procede fino a considerare gli elementi immateriali quali entità fondamentali della costruzione, una norma che trova riscontro nelle stesse parole di Albini: «È mia opinione che sono proprio i vuoti che occorre costruire, essendo aria e luce i materiali da costruzione. L'atmosfera non deve essere ferma, stagnante, ma vibrare, e il pubblico vi si deve trovare immerso e stimolato, senza che se ne accorga»⁸.

Modulando l'illuminazione artificiale, Albini ed Helg costruiscono un vero percorso nella luce. Un procedere segnato dai montanti luminosi della sala grande e diretto verso le piccole sale più interne, illuminate da una luce morbida e pacata. Il forte contrasto chiaroscurale avvolge in un'intima atmosfera le piccole sale di dimostrazione. La sala più grande è disegnata come un'aula longitudinale che ha come fuoco prospettico il tavolo centrale posto sul fondo, in uno spazio triangolare che allude nella forma ad una struttura absidale. L'aula per la dimostrazione delle macchine è l'aula sacra di un rito laico. Al centro e ai lati, ad esaltare il fuoco prospettico, corrono le lampade Venini che illuminano con luce puntuale le macchine da scrivere, poste nei mobili laterali. Modernissimi *secrétaire* ricavati nello spessore murario si aprono a ribalta sulla sala, assolvendo alla funzione di mostrare e custodire le macchine.

Albini and Helg proceeded to articulate the rooms by means of a succession of spaces, an actual *suite* of rooms that gives perspective depth to the entire installation. A rigorous method in which the spatial composition is determined through the aggregation of simple elements which, though isolated, participate harmoniously as parts of the same body.

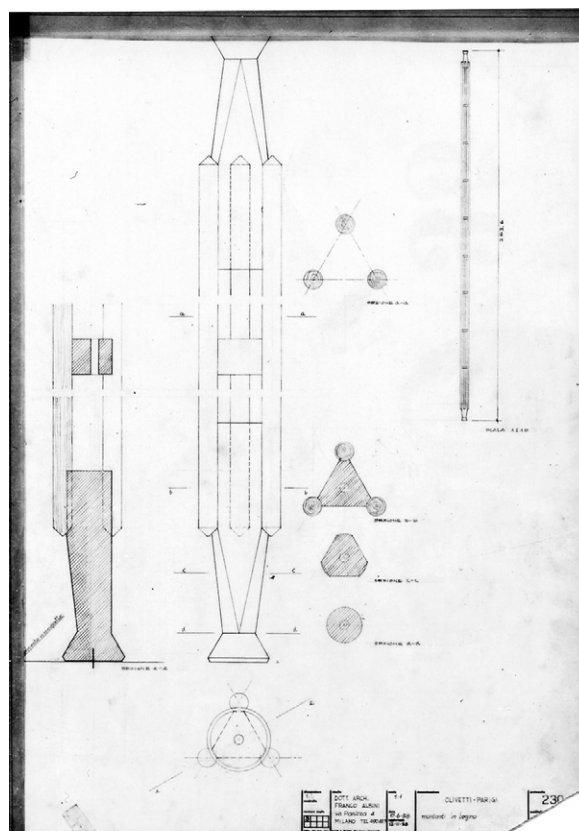
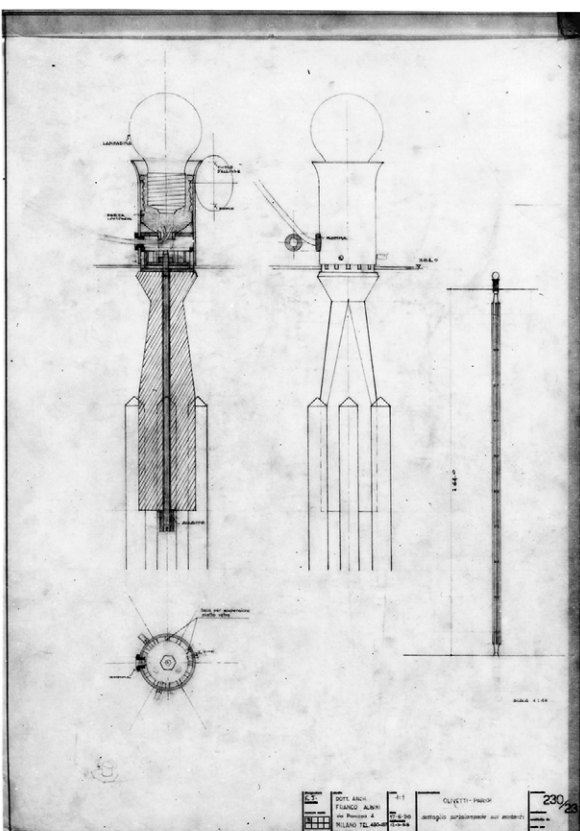
The space of the showroom is located mostly in the entrance hall, an area with an almost square shape (9,50x8,30m, and 3m in height), characterised by the presence of a triangular web of tie-beams placed on the ceiling. As if woven according to a Cartesian diagram, yet not as a result of this immutable, the set-up is dictated by the rhythmic articulation of triangular planes that float at different heights, supported by uprights in mahogany. The installation is the result of a meticulous compositional research which is activated by a detail, a small triangular brass element that connects the three beams of the uprights. These are elements that modulate the entire space, with the uprights supporting horizontal load-bearing elements which are also triangular. It can be said that the movement of the exhibition machine begins with the smallest cog. The spindly uprights create a forest of pillars that pervades the space, expression of a tension of forces that develop from the floor to the ceiling⁴. Here, at the most delicate point of the whole device, Albini places a lamp with an incandescent bulb, whose glow cancels out all tension and even manages to «move the ceiling away»⁵. Recurring to a memory evoked by art, it seems to be possible to identify certain elective affinities with the dim suspended gaslights painted on the livid and theatrical backdrop of *Le Moulin de la Galette* by a young Picasso, who had arrived in Paris at the turn of the century⁶.

The rational principle with which Albini designs the store's set-up is rooted in classical culture, and draws on «thaumatopoeia»⁷, the wise knowledge of mechanics safeguarded by ancient theatre builders. The mounting-machine conceived by Albini is a structure in continuous movement in which the typewriters are placed on triangular surfaces at different heights and suspended in mid-air, vibrating under the direct light of the large lamps produced by Venini, following a design by Albini.

The spatial solutions adopted by Albini and Helg are the result of a pondered process of subtraction, a pressing synthesis that eliminates the superfluous in order to exalt the necessary and thus achieve a purity traversed by tremors and flashes. An almost cathartic rite that proceeds considering the intangible elements as fundamental entities in the construction, a rule that finds echo in Albini's words: «In my opinion it is precisely the voids that one needs to build, since air and light are building materials. The atmosphere must not be still, stagnant, but rather vibrant, and the public must be immersed in it and stimulated without being aware of it»⁸.

Modulating artificial lighting, Albini and Helg build a proper light path. A procedure that is marked by pillars of light that lead from the great hall toward the smaller inner rooms, which are illuminated by a softer, subdued light. The strong chiaroscuro contrast envelops the small showrooms in an intimate atmosphere. The largest room is designed like a longitudinal hall whose perspective focus is the central table in the background, placed on a triangular space which alludes in shape to an apsal structure. The typewriter demonstration room is the sacred hall of a secular rite. At the center and on the sides, to exalt the perspective focus, the Venini lamps that illuminate specifically each of the typewriters are placed in the side cabinets. Modern *secrétaire* obtained from the thickness of the wall open up onto the hall, fulfilling the task of both showing and protecting the typewriters.

The design for the Olivetti store presents a summarised account of the Parisian landscape, of a city which throughout the 19th



Il progetto del negozio Olivetti è un racconto sintetico del paesaggio parigino, una città che nel corso di tutto l'Ottocento ha costruito le sue architetture più simboliche in occasione delle grandi Esposizioni. Architetture che vivono la duplice natura di effimero, ma allo stesso tempo permanente. In una certa misura Albini attraverso l'allestimento del negozio Olivetti costruisce una piccola sala museale, una narrazione che fa riferimento alle esposizioni del *Salon* di Parigi e come tutte le mostre temporanee vive e reinterpreta un'insita condizione di provvisorietà.

La presenza di numerosi quadri, opere dei più importanti artisti contemporanei come Ottone Rosai, Massimo Campigli, Mario Mafai, Giorgio Morandi, Paul Klee e Marc Chagall, volute da Adriano Olivetti⁹, assimila infatti il negozio a una galleria d'arte. I dipinti esposti sono legati all'ambiente parigino: la maternità di Massimo Campigli è rappresentativa di una intera generazione di pittori italiani, *Les italiens de Paris*, che nella capitale francese hanno trovato la città di adozione artistica, mentre Rosai, Mafai, Morandi sono artisti che hanno sempre guardato a Parigi come luogo prediletto di ispirazione.

Esposti lungo il perimetro della sala e appesi a sottilissimi cavi di acciaio leggermente distaccati dalla parete, i quadri invitano il visitatore all'interno guidandolo verso il cuore dell'allestimento, rappresentato dalle macchine da scrivere. Franco Albini le espone quasi astraendole dal loro carattere utilitario e le immerge in un'aurea sospesa al pari di oggetti scultorei.

Il grande salone delle esposizioni delle macchine è realizzato come un'antica stanza delle meraviglie, in cui gli oggetti di artigianato, opere d'arte ed oggetti meccanici sono raccolti uno a fianco all'altro. Una vera e propria *Wunderkammer*, la *camera delle curiosità* che in passato era destinata a custodire preziosissimi oggetti raccolti da collezionisti illuminati e che Horst Bredekamp definisce come lo spazio che accoglie «un compendio dell'umana capacità di creare»¹⁰.

Nell'allestimento del negozio Albini ed Helg realizzano un percorso che conduce verso un'epifania della tecnica intesa come attività antropica per eccellenza, che si svela come strumento dell'operare umano capace di produrre curiosità e meraviglia, «il primo ed efficace impulso per avanzare nella conoscenza»¹¹. Franco Albini affida ad un semplicissimo frammento il racconto del paesaggio urbano della città: il piedritto luminoso che è evocazione delle luci della Parigi ottocentesca, espressione di un «artigianato virtuoso», capace di trovare un nesso con la città proprio nella cura e nella reinvenzione dei dettagli.

Il frammento è il protagonista sostanziale e formale della struttura scenica, un unico elemento che assolve a più compiti come l'illuminazione dell'ambiente, il sostegno verticale dei piani su cui poggiano le macchine o ancora il supporto per l'esposizione per un particolare quadro, una natura morta di Giorgio Morandi¹². L'opera è l'unica ad essere esposta al centro della sala e in parte Albini fa partecipare al gioco della mostra quegli anonimi oggetti dipinti che grazie al pennello dell'artista prendono vita. Verosimilmente è possibile rileggere tutta la macchia espositiva albiniana come una grande 'natura morta', perché espressione di un ricordo, quasi di un sentimento parigino, che si manifesta attraverso l'architettura e gli oggetti esposti. Nel profondo della poetica di Albini risiede una sensibilità dagli accenti morandiani e le parole scritte da Roberto Longhi sono rivelatrici in questo senso: «Oggetti inutili, paesaggi inanimati, fiori di stagione, sono pretesti più che sufficienti per esprimersi 'in forma'; e non si esprime, si sa bene, che il sentimento»¹³.

century built its most symbolic architectures on the occasion of the Great Expositions. Architectures which express the double nature of being both ephemeral and permanent. To a certain extent Albini, through the mounting of the Olivetti showroom, built a small museum hall, a narrative that refers to the exhibitions at the *Salon* of Paris, and as all temporary exhibitions it both lived and reinterpreted an inherent temporary condition.

The presence of numerous paintings by some of the most important contemporary artists such as Ottone Rosai, Massimo Campigli, Mario Mafai, Giorgio Morandi, Paul Klee and Marc Chagall, wished for by Adriano Olivetti⁹, in fact makes the store resemble an art gallery. The paintings exhibited are linked to the Parisian milieu: Massimo Campigli's *Maternità* is representative of an entire generation of Italian painters, *Les italiens de Paris*, who made the French capital their artistic home, while Rosai, Mafai and Morandi, instead, were artists who always looked to Paris as their favourite source of inspiration.

Exhibited along the perimeter of the hall and hanging from very thin steel cables slightly separated from the wall, the paintings invite the visitor inside, guiding him toward the heart of the installation, the typewriters. Franco Albini exhibits them by almost abstracting them from their utilitarian function and immerses them in an suspended aura, as if they were sculptures.

The great typewriter exhibition hall is constructed like an ancient chamber of wonders where handicrafts, works of art and mechanical objects are collected side by side. An actual *Wunderkammer*, the *chamber of curiosities* that in the past was destined to keeping extremely precious objects collected by enlightened collectors and which Horst Bredekamp defined as the space that houses «a compendium of the human capacity to create»¹⁰.

In the installation of the store Albini and Helg created a pathway that leads toward an epiphany of technique, understood as the human activity par excellence, revealed as the instrument of human operating capable of producing curiosities and wonders, «the first and efficient drive for advancing knowledge»¹¹.

Franco Albini entrusts the narrative of the urban landscape of the city to a very simple fragment: the luminous upright which evokes the lights of 19th century Paris, expression of «virtuous crafts» capable of establishing a link with the city precisely in the care and reinvention of the details.

The fragment is the fundamental and formal protagonist of the scenic structure, a single element that takes on several tasks, such as the lighting of the space, the vertical support of the surfaces on which the typewriters are placed, as well as the support for the exhibition of a specific painting, a still-life by Giorgio Morandi¹². The piece is the only one shown at the centre of the room and Albini has those anonymous painted objects, which come to life thanks to the artist's brushwork, actively participate in the exhibition. It is ostensibly possible to interpret the whole of Albini's exhibition device as a great 'still-life', since it is the expression of a memory, almost of a Parisian feeling, that manifests itself through the architecture of the exhibited objects. Deep within Albini's poetics there is a sensibility not unlike Morandi's in nature, and Roberto Longhi's words are in this respect revealing: «Useless objects, desolate landscapes, seasonal flowers, are all excuses for expressing oneself 'through form'; and it is well-known that the only thing actually expressed is sentiment»¹³.

¹ Cfr. *Sala dell'Oreficeria antica*, in: *VI Triennale di Milano, Catalogo ufficiale*, Edizioni della triennale, 1936; A. Morassi, *La mostra dell'Oreficeria Antica alla VI Triennale*, in «Le Vie d'Italia», 7, 1936; *Oreficeria*, in «Domus» pp. 24-25, 103, 1936; A. Pica, *Guida alla VI Triennale*, Edizioni della triennale, Milano, 1936; G. Peirce, *VI Triennale Orientamenti*, in «Casabella», 104, agosto 1936, pp. 18-25; A. Morassi, *Antica Oreficeria Italiana*, Hoepli, Milano 1937; R. Giolli, *Il cristallo securit alla VI Triennale*, in «Domus», 103, luglio 1936, pp. 55-58.

² M. Fagiolo, *Genesi di un linguaggio. L'astrazione magica di Albini e la "via italiana" al design e alle esposizioni (1930-45)*, pp. 20-53, in C. De Seta et al., *Franco Albini: architettura e design, 1930-1970*. Milano, Rotonda di via Besana, dicembre 1979-febbraio 1980, Centro Di, Firenze, 1979, p. 28.

³ É. Zola, *Il ventre di Parigi*, prima edizione 1873, edizione consultata Garzanti Grandi Classici, Milano, 2007, p. 18.

⁴ Gli elementi dell'allestimento sono tutti prodotti in Italia su disegno di Albini e Helg. I montanti in mogano lucido sono realizzati da Cantieri Milanesi di Concorezzo, le scaffalature porta macchine della sala delle dimostrazioni sono in palissandro e panno grigio prodotte da Poggi di Pavia e le grandi lampade sono prodotte da Venini.

⁵ G. Mazzariol et al., *Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Università internazionale dell'arte, Venezia, 1985, p. 10.

⁶ Un quadro certamente francese prima che Picasso diventasse, come annota Gertrude Stein «spagnolo fino in fondo». G. Stein, *Picasso*, tratto da: *The trustees of the Gertrude Stein estate*, Adelphi, Milano, 1973, p. 14.

⁷ Cfr. M.F. Ferrini, *Il cerchio e le sue "meraviglie"*. *Contenuti e principi della "Meccanica"*, in: Aristotele, *Meccanica*, M.F. Ferrini (a cura di), Bompiani Testi a fronte, 2010, pp. 17-18.

⁸ F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, lezione tenuta presso lo IUAV in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico del 1954-55, pubblicato in: F. Bucci, F. Irazce (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini Costruire la modernità*. Catalogo della mostra, Triennale Electa, Milano, 2006, p. 66.

⁹ Cfr. La presenza delle opere d'arte dentro il negozio è una dichiarata volontà dallo stesso Adriano Olivetti, come testimonia il testo della relazione di progetto conservato presso la Fondazione Franco Albini.

¹⁰ H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina: la storia della Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 1996, edizione consultata 2006, p. 23.

¹¹ Cfr. M.F. Ferrini, *Il cerchio e le sue "meraviglie"*, cit. p. 40.

¹² M. Pasquali, S. Bulgarelli (a cura di), *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, Gli Ori editori, Pistoia, 2010, pp. 192-200. Si ringrazia il Centro Studi Morandi di Bologna e in particolar modo la dott.ssa Marilena Pasquali per aver condiviso con passione e generosità i suoi studi e le sue ricerche.

¹³ R. Longhi, *Giorgio Morandi al "Fiore"*, in: *Dipinti di Giorgio Morandi*, testo di presentazione al catalogo della mostra presso la galleria il Fiore di Firenze, aprile 1945. Il testo è pubblicato integralmente in: R. Longhi, *Giorgio Morandi*, Electa, Milano, 1990, p. 10.

¹ Cfr. *Sala dell'Oreficeria antica*, in: *VI Triennale di Milano, Catalogo ufficiale*, Edizioni della triennale, 1936; A. Morassi, *La mostra dell'Oreficeria Antica alla VI Triennale*, in «Le Vie d'Italia», 7, 1936; *Oreficeria*, in «Domus» pp. 24-25, 103, 1936; A. Pica, *Guida alla VI Triennale*, Edizioni della triennale, Milano, 1936; G. Peirce, *VI Triennale Orientamenti*, in «Casabella», 104, agosto 1936, pp. 18-25; A. Morassi, *Antica Oreficeria Italiana*, Hoepli, Milano 1937; R. Giolli, *Il cristallo securit alla VI Triennale*, in «Domus», 103, luglio 1936, pp. 55-58.

² M. Fagiolo, *Genesi di un linguaggio. L'astrazione magica di Albini e la "via italiana" al design e alle esposizioni (1930-45)*, pp. 20-53, in C. De Seta et al., *Franco Albini: architettura e design, 1930-1970*. Milano, Rotonda di via Besana, dicembre 1979-febbraio 1980, Centro Di, Firenze, 1979, p. 28.

³ É. Zola, *Il ventre di Parigi*, first edition 1873; consulted edition: Garzanti Grandi Classici, Milan, 2007, p. 18.

⁴ The elements used in the setting-up were all produced in Italy following designs by Albini and Helg. The polished mahogany uprights were made by Cantieri Milanesi in Concorezzo, the typewriter racks of the showroom were made of rosewood and grey cloth produced by Poggi in Pavia and the large lamps were produced by Venini.

⁵ G. Mazzariol et al., *Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Università Internazionale dell'Arte, Venice, 1985, p. 10.

⁶ A clearly French painting from the period before Picasso became, in the words of Gertrude Stein, «fully a Spaniard». G. Stein, *Picasso*, from: *The trustees of the Gertrude Stein estate*, Adelphi, Milan, 1973, p. 14.

⁷ See M.F. Ferrini, *Il cerchio e le sue "meraviglie"*. *Contenuti e principi della "Meccanica"*, in: Aristotele, *Meccanica*, M.F. Ferrini (ed.), Bompiani Testi a fronte, 2010, pp. 17-18.

⁸ F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, lecture given at IUAV on the occasion of the inauguration of the academic year 1954-55, in F. Bucci, F. Irazce (eds.), *Zero Gravity. Franco Albini Costruire la modernità*. Catalogo della mostra, Triennale Electa, Milan, 2006, p. 66.

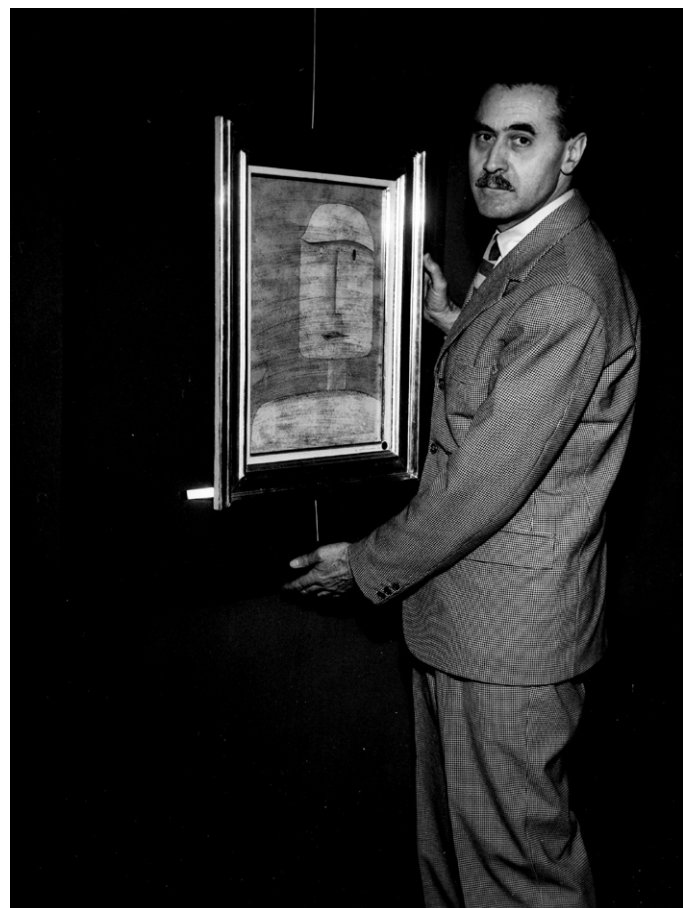
⁹ The presence of the art pieces inside the store was expressly requested by Adriano Olivetti, as testified by the text of the project report, kept at the Fondazione Franco Albini.

¹⁰ H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina: la storia della Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milan, 1996; edition consulted: 2006, p. 23.

¹¹ See M.F. Ferrini, *Il cerchio e le sue "meraviglie"*, Op. cit., p. 40.

¹² M. Pasquali, S. Bulgarelli (eds.), *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, Gli Ori editori, Pistoia, 2010, pp. 192-200. We wish to thank the Centro Studi Morandi in Bologna and in particular Dr. Marilena Pasquali for having shared with us with passion and generosity her studies and the results of her research.

¹³ R. Longhi, *Giorgio Morandi al "Fiore"*, text that presents the catalogue of the exhibition: *Dipinti di Giorgio Morandi* at the gallery Il Fiore in Florence in April of 1945. The entire text in R. Longhi, *Giorgio Morandi*, Electa, Milan, 1990, p. 10.





In 1957 Mario Ridolfi drew up a variant to the Reconstruction Plan for Terni which involves the entire area of Corso del Popolo. From the land behind Palazzo Spada will emerge, over time, the Franconi Houses, the Pallotta Houses, the new facade of Palazzo Montani and the project for the New Municipal Offices Building. Constructions which will determine a new image of the city, composing together with it a single urban structure capable of taking on the renewed values that Terni needed.

Mario Ridolfi – Intorno a Palazzo Spada a Terni Mario Ridolfi – Around Palazzo Spada in Terni

Edoardo Cresci

È interessante contemplare una plaga lussureggiante, rivestita da molte piante di vari tipi, con uccelli che cantano nei cespugli, con vari insetti che ronzano intorno, e con vermi che strisciano nel terreno umido, e pensare che tutte queste forme così elaboratamente costruite, così differenti una dall'altra, e dipendenti l'una dall'altra in maniera così complessa, sono state prodotte da leggi che agiscono intorno a noi.

Charles Darwin, *L'origine delle specie*

It is interesting to contemplate a tangled bank, clothed with many plants of many kinds, with birds singing on the bushes, with various insects flitting about, and with worms crawling through the damp earth, and to reflect that these elaborately constructed forms, so different from each other, and dependent upon each other in so complex a manner, have all been produced by laws acting around us.

Charles Darwin, *On the origin of species*

Palazzo Spada si presenta oggi come una massiccia mole di pietra di circa trenta per quaranta metri in pianta e venti in alzato, ma in realtà la sua volumetria originaria annetteva ad un primo corpo su via Roma, sulla quale si apre una facciata del tutto simile a quella di Palazzo Mattei-Paganica del Vignola, una seconda parte ribassata, come in Palazzo Castellesi del Bramante, a formare una corte centrale chiusa da una loggia affacciata su un ampio giardino, a sua volta affiancata da due avancorpi laterali, stavolta alla maniera del Sangallo di Palazzo Farrattini in Amelia o del più celebre esempio di Villa Farnesina del Peruzzi. Anche in pianta la cinquecentesca residenza di Michelangelo Spada aderisce ai principi tipologici del palazzo romano: un percorso assiale diparte dalla strada allineando androne, corte porticata e giardino retrostante, non molto diversamente da quanto accade nella *domus* rinvenuta sotto la Chiesa del San Salvatore, in prossimità delle sponde del Fiume Nera, all'estremità opposta di quelli che fino a metà del secolo scorso erano ancora i vasti e ineditati terreni tergalì del Palazzo¹. Mario Ridolfi riceve l'incarico del nuovo Piano Regolatore di

Palazzo Spada appears today as a solid stone mass, thirty by forty metres in the plan view and twenty in height, although in fact its original volumetrics added to a first volume on via Roma, which presents a facade that is very similar to that of Vignola's Palazzo Mattei-Paganica, a second, lowered section, as in Bramante's Palazzo Castellesi, forming an central courtyard enclosed by a loggia which overlooks a vast garden, in turn flanked by two lateral foreparts, on this occasion in the style of Sangallo's Palazzo Farrattini in Amelia, or of the better-known example of Peruzzi's Villa Farnesina. Also in the plan view, the 16th century residence of Michelangelo Spada adheres to the typological principles of the Roman palace: an axial pathway branches off from the road, aligning the entrance hall, the porticoed courtyard and the back garden, in a way that is not very different from that of the *domus* which was found under the Church of San Salvatore, near the banks of the Nera River, at the opposite end of what until the mid-20th century was still the vast, unbuilt land at the rear of the Palazzo¹. Mario Ridolfi was assigned with the new Strategic Plan for Terni in 1955, when the city's process of reconstruction was in full swing,



Variante al Piano di ricostruzione
 planimetria generale
 p. 189
 Casa Franconi e Chiesa del San Salvatore
 p. 193
 Casa Franconi e Casa Pallotta
 p. 195
 Case Franconi
 p. 196-197
 Case Pallotta
 Casa Pallotta, Palazzo Spada e Chiesa del San Salvatore
 Case Franconi e Palazzo Spada

Foto©Accademia Nazionale di San Luca
 Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci, www.fondoridolfi.org

Terni nel 1955, la città è nel pieno della ricostruzione, in una «fase piratesca e frettolosa della politica cittadina», e l'architetto è cosciente del rischio che il corpo della città sta correndo, in particolare nelle aree centrali, che sono tra le più danneggiate dagli eventi bellici; inoltre egli è sempre più convinto che la previsione del nuovo asse di Corso del Popolo costituisca, per come è stato configurato, «un taglio troppo freddo nel cuore della città». Nel 1957 quindi, su iniziativa personale, Ridolfi intraprende la stesura di una Variante al Piano di Ricostruzione per l'intera zona di Corso del Popolo, poi allargata fino a piazza della Repubblica e alla Chiesa di San Pietro².

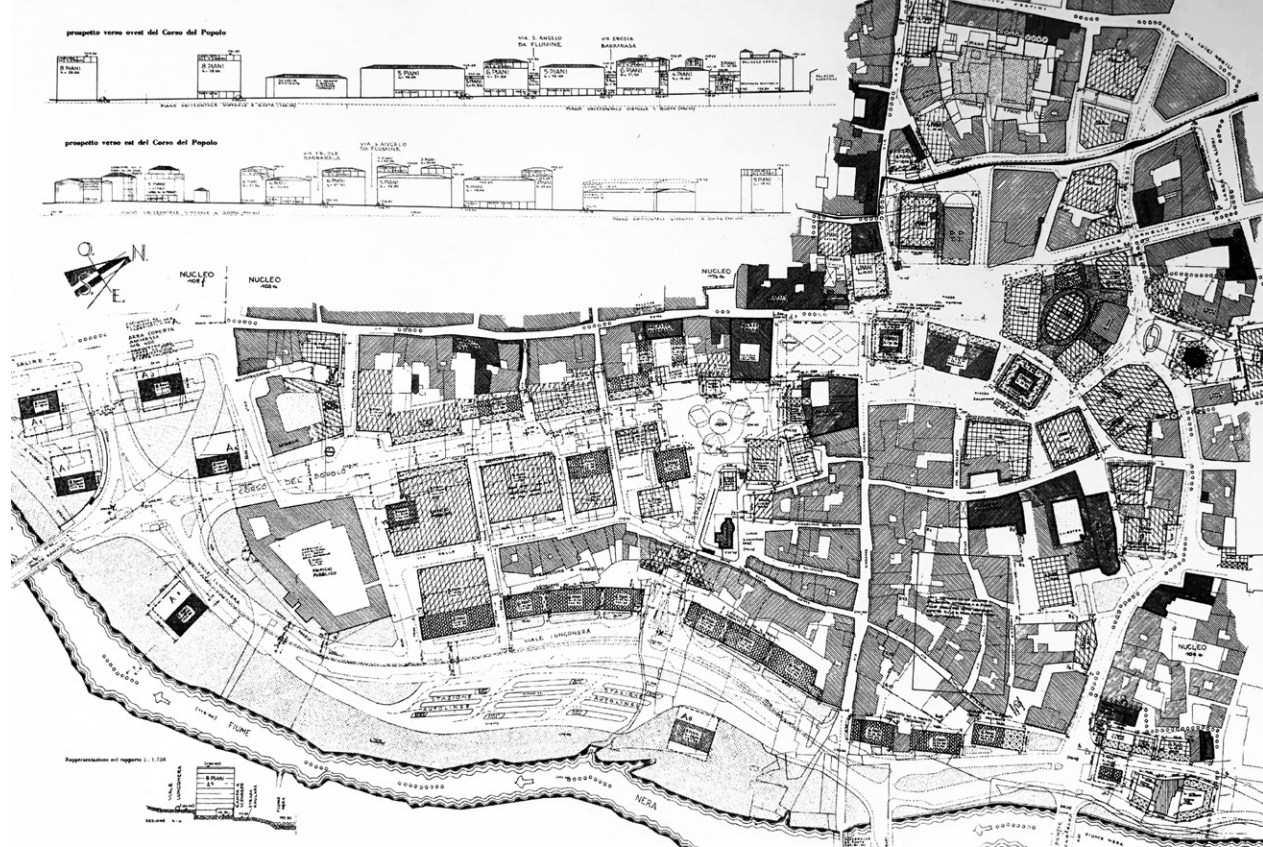
Palazzo Spada, rimasto serrato nel tessuto storico del *cardo maximus* per quattro secoli, viene 'liberato' per quasi l'intera del suo perimetro a segnare con la sua ombra, insieme a Palazzo Montani, due nuove piazze: piazza Mario Ridolfi verso la Chiesa del San Salvatore e piazza Europa verso l'ex-Municipio, spartiacque tra piazza della Repubblica e piazza Solferino, formando in questo modo una stretta concatenazione di quattro piazze terminante in un riconfigurato Corso del Popolo, scandito dalle misure del cardo romano in una successione di disallineamenti che permettono l'affaccio sul corso delle volumetrie stereometriche dei blocchi urbani trasformando così la previsione del «taglio troppo freddo» in quella di una serie di piazze connesse alle precedenti: una combinazione ininterrotta di 'stanze' a cielo aperto rafforza la percezione di un brano di città come unica opera architettonica³.

Paolo Portoghesi lo ha chiamato «alveo urbano», riconoscendovi una qualità spaziale continua, concepita come una sorta di corso d'acqua di cui Ridolfi avrebbe definito gli argini⁴. Una immagine oltremodo calzante, suggestiva, soprattutto pensando alle Marmore, al Fiume Nera nel quale Corso del Popolo di fatto confluisce, soprattutto guardando a quegli argini come ad una serie di rocce, antiche e nuove, che sono palazzi, antichi e

in a «hasty and pirate-like phase of city politics», and the architect was well aware of the risk that the city's structure was running, in particular in its central areas, those most damaged by the war; furthermore, he had become increasingly convinced of the fact that the new axis of Corso del Popolo constituted, due to the way in which it was configured, «an excessively cold incision in the heart of the city». Thus in 1957, on his own initiative, Ridolfi undertook the drafting of a Variant to the Reconstruction Plan for the entire area of Corso del Popolo, later extended to piazza della Repubblica and to the Church of San Pietro².

Palazzo Spada, which had remained enclosed in the historical fabric of the *cardo maximus* for four centuries, was thus almost entirely 'freed' to mark with its shadow, together with Palazzo Montani, two new squares: piazza Mario Ridolfi, in the direction of the Church of San Salvatore and piazza Europa in the direction of the former Town Hall, functioning as a watershed between piazza della Repubblica and piazza Solferino, forming in this way a close sequence of misalignments that allowed the stereometric volumes of the urban blocks to overlook the Corso, thus transforming the prediction of the «excessively cold incision» into a series of additional squares connected to the previous ones: a continuous combination of open-air 'rooms' that strengthen the perception of a fragment of the city as a single architectural work³.

Paolo Portoghesi called it an «urban riverbed», recognising in it a continuous spatial quality, conceived as a sort of watercourse for which Ridolfi would determine the banks⁴. A fitting and suggestive image, especially considering the Marmore, the River Nera, which Corso del Popolo in fact flows into, especially looking at those banks like one would a series of rocks, ancient and new, that are buildings, ancient and new, with rounded edges, with bodies that have eroded into a system of porticoes and loggias, spaces that perhaps do not belong to the Umbrian urban culture, but which Ridolfi managed to give to Terni with the same unaffectedness of Italian cities.



nuovi, dagli spigoli smussati, dai corpi erosi in sistemi di portici e logge, spazialità forse non appartenenti alla cultura urbana umbra, ma che Ridolfi riesce a donare a Terni con tutta la naturalezza della città italiana.

L'idea è quella di una città fatta di palazzi, non murati, ma veramente nati, come ebbe a dire il Vasari della Farnesina, nati lungo il percorso di quel corso d'acqua cui ha accennato Portoghesi; un torrente che ha 'scoperto' antiche dimore, riattivandone le radici, predisponendo un «fertile terreno» dal quale potranno germogliare «buoni frutti», come scrive Ridolfi nel 1960⁵.

Da quelli che erano gli ampi terreni retrostanti Palazzo Spada emergeranno così, come piante di un lussureggiante giardino urbano, le Case Franconi, poi le Case Pallotta, il nuovo fronte di Palazzo Montani e il progetto, non realizzato, del Nuovo Palazzo degli Uffici Comunali⁶. Costruzioni diversissime che arricchiranno un'inedita immagine urbana, illuminandola con il loro carattere e essendo al contempo da essa illuminate, costituendo, con essa, un unico manufatto urbano capace di assumere rinnovati valori cui la città ha bisogno.

Più volte è stato riconosciuto che gli edifici ternani di Ridolfi e Frankl risolvano in qualità architettoniche e urbane spiccate individualità espressive, così come il fatto che essi, nonostante le marcate diversità, «misteriosamente stiano bene assieme»⁷. Tra loro, e con il contesto, questi corpi di fabbrica riescono a stabilire profonde analogie e a far valere differenze armoniche all'interno di una stessa idea di città, concepita come organismo unitario e coerente a tutte le scale, condizione resa possibile grazie ad una progressiva definizione – risultato di 'processi evolutivi' interni all'opera di Ridolfi⁸ – di uno specifico modello morfo-tipologico urbano e di un determinato lessico architettonico, tra loro strettamente interconnessi. Come da una riverberazione della casa di Michelangelo Spada, le Case Franconi e Pallotta emergono dal suo 'giardino' spinte da una

The idea is that of a city made of buildings, not made with bricks but actually born, as Vasari said of the Farnesina, born along the path of that watercourse mentioned by Portoghesi; a stream that 'discovered' ancient dwellings, reactivating their roots, preparing a «fertile ground» from which «good fruits» could germinate, as Ridolfi wrote in 1960⁵.

From that which was the vast land behind Palazzo Spada will thus emerge, like a lush urban garden, the Case Franconi, then the Case Pallotta, the new facade of Palazzo Montani and finally the project, never carried out, for the New Municipal Offices Building⁶. Very different buildings which will enhance a new urban image, both illuminating it with their features and being illuminated by it, and together composing together a single urban structure capable of taking on the renewed values that Terni needed.

The strong expressive uniqueness of Ridolfi and Frankl's buildings in Terni has often been recognised, as well as the fact that, despite their clear differences, they «fit mysteriously well together»⁷. These buildings manage to establish deep analogies with each other, and with the context, and to determine harmonic differences within the same idea of the city, conceived as a single organism, coherent at all scales, a condition which is made possible thanks to a progressive definition – resulting from 'evolutionary processes' lying within Ridolfi's work⁸ – of a specific morpho-typological urban model and of a certain architectural lexicon, closely linked together. As a reverberation from the house of Michelangelo Spada, the Case Franconi and the Case Pallotta emerge from his 'garden' propelled by the same generating force, vital masses with varied and changing skins, yet supported by similar bone-structures, united by a reinterpretation of the Palazzo which follows the development of a typological idea that is essentially free from distributive-functional issues and focused on the structural skeleton of the volumes⁹.

«Ridolfi came to me with a specific structural idea... He designed this central nucleus, around which he wanted these four great free



stessa forza generatrice, masse vitali dalle epidermidi cangianti e differenziate, ma sorrette da ossature simili, accomunate da una reinterpretazione del Palazzo che segue lo sviluppo di un'idea tipologica sostanzialmente svincolata da questioni distributivo-funzionali e incentrata invece sullo scheletro strutturale dei volumi⁹.

«Ridolfi venne da me già con una precisa idea strutturale... Mi disegnò questo nucleo centrale intorno al quale voleva che girassero queste quattro grandi campate libere, senza nessun pilastro in mezzo, ma tutti sul bordo, che scaricassero sulla trave del piano terra» ricorda Giuseppe Belli, ingegnere delle Case Franconi. «Io feci i calcoli, e lui volle tenere tutte le dimensioni così come uscite dai calcoli, senza cambiare niente... Vedi i pilastri? Sono tutti diversi uno dall'altro, e rastremati... E la trave? Guarda... Guarda come cambia, gira come gira il momento flettente»¹⁰.

In queste architetture è riconoscibile una riflessione sulle strutture che investe e comprende il senso generale delle opere e ne determina le masse e le parti, metafore organiche o vegetali sarebbero ancora d'aiuto nella lettura di molte di queste scelte progettuali e parole dello stesso Ridolfi invoglierebbero a

spans, with no pillar in between but rather all around the edge, unloading their weight on the ground floor beam», recalls Giuseppe Belli, the engineer who worked on the Case Franconi. «I made the calculations, and he decided to keep all the dimensions as they resulted from the said calculations, without changing anything... Do you see the pillars? They are all different from each other, and tapered... And the beam? Look... See how it changes, it turns like the bending moment»¹⁰.

A reflection on structures can be identified in these architectures that concerns and understands the general sense of the works and determines the masses and parts. Organic or plant metaphors would be useful to interpret many of these project-related choices, and the words of Ridolfi himself would encourage following that path: in «a tree... growth is from the centre towards the exterior... If only we had knowledge of many things, of the laws that govern the growth of matter... I believe that the great architects knew those things»¹¹.

The circumnutation of plants theorised by Darwin seems to be impressed on the cubic body of Casa Pallotta and in the 'baptismal' corpus of the Office Building – so close to the cylindrical volume of



proseguire tale strada: in «un albero... l'accrescimento va dal centro verso l'esterno... Se solo si fosse a conoscenza di molte cose, delle leggi di accrescimento della materia... Io credo che i grandi architetti quelle cose le conoscevano»¹¹.

Impresso nel corpo cubico di Casa Pallotta e in quello 'battesimale' del Palazzo degli Uffici – così prossimo al volume cilindrico della Chiesa del San Salvatore – sembra torcersi il movimento di circonmutazione delle piante teorizzato da Darwin¹²; dai nuclei elicoidali dei vani scala, esigenze interne, 'genetiche', delle strutture, sembrano definire l'aggettivazione plastica di ogni elemento. Tutto sembra sottostare a poche leggi generative in grado di produrre forme sempre variabili, ma strettamente imparentate. Permane, sempre, la tripartizione verticale dei volumi in porticato pubblico, blocco abitativo e coronamento, forse derivante dalla tipologia del palazzo italiano e spesso interpretata come allusione alla figura umana o come richiamo ad un ordine classico scandito in base, fusto e capitello – d'altronde non lontano da un analogo 'ordine' vegetale.

Quelli intorno a Palazzo Spada sono progetti pensati nella totalità della loro corporeità, progetti in cui ogni elemento si mostra

the Church of San Salvatore¹²; while on the helicoidal nuclei of the staircases, the internal, 'genetic' needs of the structures seem to determine the plastic features of every element. Everything seems to obey a few generative laws which are always capable of producing variable, yet closely related forms. There always remains the vertical tripartition of the volumes into public portico, residential block and crowning, perhaps derived from the typology of the Italian Palazzo and often interpreted as an allusion to the human figure, or as a reference to a classical order divided into base, shaft and capital which, on the other hand, is not far from an analogous plant 'order'.

These are projects devised in the totality of the corporeal structure, projects in which every element is different in terms of its logical reasoning and its character, «there is no part that has not been thought of»¹³, admits the architect, everything counts, everything lies within the logic of an overall design. Ridolfi's hand leaves the traces of a continuous passage from the idea to the construction, from the overall ensemble to the detail, in every part it is possible to reflect the whole, as if Ridolfi had truly managed to establish a sort of 'genetic code', and then had chose to let those «laws that

distinto nelle sue ragioni e nel suo carattere, «non ci sta un punto che non è pensato»¹³ ammette l'architetto, tutto conta, tutto è tenuto dentro la logica di un disegno d'insieme. La mano di Ridolfi lascia tracce di un passaggio continuo dall'idea alla costruzione, dall'insieme al dettaglio, in ogni parte è possibile rispecchiare il tutto, come se Ridolfi fosse davvero riuscito a fissare una sorta di 'codice genetico' e poi avesse scelto di far lavorare quelle «leggi di accrescimento della materia» di cui parlava, favorendo il manifestarsi della crescita della realtà delle cose.

«Dico che si deve dire tutta la verità»¹⁴: un personale proposito sembra sorvegliare un'ininterrotta ricerca di un'espressività costruttiva che ambisce alla chiarezza, alla riconoscibilità e quindi alla trasmissibilità, a un'architettura «che parli», che costituisca un linguaggio¹⁵. Dalle soluzioni di dettaglio delle balaustre degli attici più alti alla configurazione di ogni campata delle partiture verticali esterne – dove mai smette di sentirsi l'eco di Palazzo Spada¹⁶ – la ricerca di una severa verità del costruire avanza spogliata di ogni possibile valenza metafisica, ma immersa in un ripensamento delle architetture del passato, nella volontà di una stratificazione in una tradizione nella quale possa avvenire la riscoperta di materiali, vocabolari e tecniche resi nuovamente attuali, vivi, capaci di tenerci vicini, come ha scritto Vittorio Gregotti, «a ciò che cerchiamo... a quegli elementi che, anche se ogni volta devono essere messi in discussione dal mutare delle condizioni della storia, restano tuttavia fondo consistente della personalità dei gruppi umani, elementi irriducibili della loro possibilità di esprimersi»¹⁷.

È stato detto che il dono più prezioso di Ridolfi a Terni non siano stati i suoi edifici più belli, ma l'eredità da questi generata e assorbita in modo capillare dalle successive architetture della città¹⁸, una sorta di *imprinting* genetico che a partire dai modelli e dal linguaggio impostati da Ridolfi ha visto il riprodursi di decine e decine di nuove palazzine, attivando un fenomeno del tutto simile a quello che con ogni probabilità ha portato alla definizione di Palazzo Spada da più illustri esempi romani.

Un vero fatto urbano «è la storia e l'invenzione»¹⁹, una definizione efficace per riassumere il lavoro di Ridolfi a Terni, sempre così avviluppato tra realtà e fantasia, tra approfondimento empirico e intuizione, costantemente ridiscussa, verificata, corretta alla luce di ciò che dimostra possedere i più forti caratteri ereditari. Alla fine tutto potrebbe davvero essere nato da Palazzo Spada e dal suo giardino, 'prima pietra' e promessa, lì, a suggerire un ordine, a permettere, grazie al loro lungo sostarvi, di aprire una sezione nel tempo, di attingere misura e scarto.

Riguardo alla crescita delle città Aldo Rossi parlava della presenza di un elemento irrazionale, di una volontà segreta, anima delle manifestazioni collettive. Ridolfi, con la sua sintesi inventiva di esperienza, istinto e luogo sembra aver riattivato in Terni un'atmosfera celata, da sempre presente, e su questa aver fondato un avvenimento originario per la storia urbana che non ha temuto di segnare e trasformare il percorso, forse perché consapevole di rendere la città evidente a sé stessa, di permetterne un'epifania.

Eravamo sulla terrazza di copertura dell'edificio. Avevamo preparato un tavolo e su quello erano stesi i disegni del primo dei due palazzi di Corso del Popolo che Ridolfi aveva indicato con la sigla Fr blocco A e blocco B. Su quella terrazza Ridolfi mi dette una lezione che in seguito non avrei più dimenticato e che avrei poi cercato di attuare sempre. Si trattava di risolvere alcuni dettagli esecutivi abbastanza nascosti alla vista di chi guardava dal basso perché da realizzare nella copertura della terrazza dove eravamo. Mi venne spontanea l'osservazione spesso ricorrente: 'Architetto,

govern the growth of matter» which he spoke of operate, thus favouring the manifestation of the growth of the reality of things.

«I say that the whole truth must be spoken»¹⁴: a personal purpose seems to monitor an uninterrupted search for a constructive expression that aims to clarity, to recognisability, and therefore to transmissibility, an architecture «that speaks», that constitutes a language¹⁵. From the solutions for the details of the balustrades of the uppermost attics to the configuration of every span of the exterior vertical sections of the facade – where the echo of Palazzo Spada is never very far¹⁶ – the search for the severe truth of building advances, bared of every possible metaphysical value, yet immersed in a rethinking of the architectures of the past, wishing for a stratification in a tradition in which the rediscovery of materials, lexicons and techniques, made current once again, living, capable of keeping us close, as Vittorio Gregotti, «to that which we are seeking... to those elements that, even if they have to be questioned every time by the changing conditions of history, remain however as the consistent essence of the personality of human groups, irreducible elements of their possibility to express themselves»¹⁷.

It has been said that Ridolfi's most precious gift to Terni were not his most beautiful buildings, but rather the heritage that they have generated and that has been absorbed in a capillary manner by subsequent architectures in the city¹⁸, a sort of genetic *imprinting* which, from the models and language established by Ridolfi, has witnessed the production of dozens of new buildings, thus activating a phenomenon not unlike the one which, in all probability, led to the design of Palazzo Spada from other, more illustrious, Roman examples.

«History and invention» as true urban fact¹⁹, an efficient definition for summarising Ridolfi's work in Terni, always enveloped in reality and fantasy, between empirical in-depth analysis and insight, constantly re-discussed, assessed and corrected in the light of that which proves to have the stronger heritage features.

In the end everything could really have started again from Palazzo Spada and its garden, 'first stone' and promise, there to suggest an order, to allow, thanks to their long being there, to open a section in time, to draw measure and separation.

Regarding the growth of cities, Aldo Rossi referred to the presence of an irrational element, of a secret will which animated collective manifestations. Ridolfi, with his inventive synthesis of experience, instinct and place, seems to have reactivated Terni in a concealed atmosphere that had always been present, and to have founded on it an original event in terms of urban history that did not fear to mark and transform its path, perhaps because it was aware that deep down it was 'simply' a question of making the city evident to itself, of allowing an epiphany.

We were on the terrace on the roof of the building. We had prepared a table and had extended on it the drawings for the first of the two buildings on Corso del Popolo, which Ridolfi had indicated with the initials Fr block A and block B. On that terrace Ridolfi taught me a lesson which I never forgot, and which I have tried to implement ever after. We were discussing certain executive details that were quite hidden to the view of anyone passing at the street level because they concerned the roof of the terrace where we were standing. The often recurring observation spontaneously came to me: 'But Architect, nobody can see them!'. Ridolfi glared at me and then with his resounding voice, strong and firm, replied: 'Ah! So nobody sees them?', and then in crescendo and in a high-pitch voice: 'And the birds in the sky? And the angels in heaven?'²⁰.

To invent means to find, to discover: rediscovering a building and a garden, a perfect balance, a *locus* where every thing responds





ma non li vede nessuno!'. Ridolfi mi fulminò con lo sguardo e poi con la sua voce roboante, forte e decisa: 'Ah! Non li vede nessuno?', e seguì poi in crescendo ed in acuto: 'E gli uccelli dell'aria? E gli angeli del cielo?'²⁰.

Inventare significa trovare, scoprire: riscoprire un palazzo e un giardino, un equilibrio perfetto, un *locus* dove ogni cosa sottostà a un grande disegno e a quelle misteriose «leggi che agiscono intorno a noi»²¹.

¹ Cf. M.L. Moroni, P. Leonelli, *Il Palazzo di Michelangelo Spada in Terni*, Celori, Terni, 1997.

² Cf. F. Cellini, C. D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, Electa, Milano, 2005, pp. 75-80.

³ «Allora io ho fatto [...] l'urbanistica come la fa un architetto: cioè uno scultore di città», *ivi*, p. 74.

⁴ P. Portoghesi, *Postmodern*, Electa, Milano, 1982, p. 112.

⁵ F. Cellini, C. D'Amato, cit., p. 136.

⁶ Più volte Ridolfi ha ribadito di non essersi «mai fermato di fronte all'apparente impossibilità di dare vita alle cose» e di guardare alla natura, che «ci dice che tutte le specie di organismi viventi sono simili tra loro, eppure ciascuno ha la propria individualità», prefissandosi «il raggiungimento di questa condizione di architettura che sembra essere in antitesi con l'attuale modo di pensare e di costruire la città, modo che impone una forte omologazione dei risultati, il vero problema sta proprio nel riuscire a ottenere possibilità di variazioni che consentano una libera espressività» (da P. Portoghesi, *Il realismo di Ridolfi*, in R. Nicolini (a cura di), *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, Electa, Milano, 2005, p. 23). Cf. F. Andreani, *Le case Franconi in corso del Popolo*, in R. Nicolini (a cura di), *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, Electa, Milano, 2005, pp. 176-186; P. Portoghesi, *Casa Pallotta*, in M. Guccione (a cura di), *Sguardi contemporanei: 50 anni di architettura italiana*, IX Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, DARC, Venezia, 2004, pp. 22-23; F. Cellini, C. D'Amato, *Restauro e ristrutturazione di palazzo Montani e Progetti di studio e progetto per il nuovo palazzo degli uffici del Comune*, in F. Cellini, C. D'Amato, cit., pp. 155-156 and pp. 139-140.

⁷ F. Cellini, C. D'Amato, cit., p. 68.

⁸ «Ogni volta che faccio qualcosa porto un contributo dei lavori precedenti» M. Ridolfi, *Due interviste*, in «Controspazio», 111/112, p. 196. Cf. F. Cellini, C. D'Amato, cit., pp. 60-66.

to a grand design and to those mysterious «laws that operate around us»²¹.

Translation by Luis Gatt

¹ Cf. M.L. Moroni, P. Leonelli, *Il Palazzo di Michelangelo Spada in Terni*, Celori, Terni, 1997.

² Cf. F. Cellini, C. D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, Electa, Milano, 2005, pp. 75-80.

³ «So I have practiced [...] urban planning like an architect: in other words as a sculptor of cities», *ivi*, p. 74.

⁴ P. Portoghesi, *Postmodern*, Electa, Milano, 1982, p. 112.

⁵ F. Cellini, C. D'Amato, cit., p. 136.

⁶ Ridolfi repeated on several occasions that he «never stopped before the apparent impossibility of giving life to things» and of observing nature which «tells us that all species of living organisms are similar to each other, and yet are all unique», setting for himself «the achievement of this condition of architecture which seems to be in antithesis with the current way of thinking and of building the city, a way which imposes a heavy standardisation of results; the true problem lies precisely in managing to obtain possibilities of variations that permit freedom of expression» (from P. Portoghesi, *Il realismo di Ridolfi*, in R. Nicolini (ed.), *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, Electa, Milano, 2005, p. 23). Cf. F. Andreani, *Le case Franconi in corso del Popolo*, in R. Nicolini (ed.), *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, Electa, Milano, 2005, pp. 176-186; P. Portoghesi, *Casa Pallotta*, in M. Guccione (ed.), *Sguardi contemporanei: 50 anni di architettura italiana*, IX Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, DARC, Venezia, 2004, pp. 22-23; F. Cellini, C. D'Amato, *Restauro e ristrutturazione di palazzo Montani e Progetti di studio e progetto per il nuovo palazzo degli uffici del Comune*, in F. Cellini, C. D'Amato, cit., pp. 155-156 and pp. 139-140.

⁷ F. Cellini, C. D'Amato, cit., p. 68.

⁸ «Everytime I do something I bring with me a contribution from my previous works» M. Ridolfi, *Due interviste*, in «Controspazio», 111/112, p. 196. Cf. F. Cellini, C. D'Amato, cit., pp. 60-66.

⁹ The «structure becomes the ordering element of the whole composition. Having eliminated the distributive mechanism as the element that characterises the typology, it is the structural model which formally configures the type», G. Ercolani, *Architettura di Ridolfi a Terni*, in «Controspazio», 111/112, p. 180.

¹⁰ From an interview by the author with engineer Giuseppe Belli during a visit to the Case Franconi in March, 2021.

¹¹ M. Ridolfi, *Due interviste*, in «Controspazio», 111/112, p. 196.

¹² Regarding the Office Building (Palazzo degli Uffici): «in this building, in the movement of its walls, it is possible to find as well the subtle melancholy of a search that never achieved any concrete results and which, from the tower of the restaurant of 1928 to the Agip motel of 1969, kept Ridolfi busy attempting to incorporate movement



⁹ La «struttura diventa l'elemento ordinatore dell'intera composizione. Scartato il meccanismo distributivo come elemento caratterizzante la tipologia è il modello strutturale a configurare formalmente il tipo», G. Ercolani, *Architettura di Ridolfi a Terni*, in «Controspazio», 111/112, p. 180.

¹⁰ Da un'intervista dell'autore all'ing. Giuseppe Belli durante una visita delle Case Franconi nel marzo 2021.

¹¹ M. Ridolfi, *Due interviste*, in «Controspazio», 111/112, p. 196.

¹² Riguardo al Palazzo degli Uffici: «in questo edificio, nel movimento delle sue pareti, è possibile trovare anche la sottile malinconia di una ricerca, mai approdata a un esito concreto, che, dalla torre del ristorante del 1928 al motel Agip del 1969, vede Ridolfi impegnato nel tentativo di incorporare nell'architettura il movimento», A. Tarquini, *La Città di Mario Ridolfi*, De Luca, Roma, 2005, p. 65.

¹³ M. Ridolfi, *Due interviste*, in «Controspazio», cit., p. 196.

¹⁴ M. Ridolfi, da P. Portoghesi, *Il realismo di Ridolfi*, in R. Nicolini (a cura di), cit., p. 23.

¹⁵ «La nostra gioia del nostro mestiere è quella di far vivere le cose [...] anche dal punto di vista visivo che parlino, che respirino», M. Ridolfi, da P. Portoghesi, *Casa Pallotta*, in M. Guccione (a cura di), cit., p. 23.

¹⁶ Ad esempio colpisce, arrivando in piazza Mario Ridolfi da Corso del Popolo, il richiamo delle logge tripartite del fronte del Blocco B delle Case Franconi a quella, anch'essa tripartita, dell'attuale ingresso a Palazzo Spada; inoltre il disegno degli ordini classici della corte interna del Palazzo riporta immediatamente alle partiture delle facciate ridolfiane.

¹⁷ V. Gregotti, *Alcune recenti opere di Mario Ridolfi*, in «Casabella», 210, 1956, p. 25.

¹⁸ Cfr. A. Tarquini, *Terni città d'autore*, Comune di Terni, Terni, 1996, p. 16.

¹⁹ A. Rossi, *L'architettura della città*, (1966), Quodlibet, Macerata, 2011, p. 137.

²⁰ Da un'intervista dell'autore all'ing. Giuseppe Belli durante una visita delle Case Franconi nel marzo 2021. L'episodio è riportato anche in F. Franconi, *Ricordo di Mario Ridolfi Architetto*, in «Ingenium», 1-2, 1992, pp. 5-6.

²¹ Dalla citazione d'apertura, C. Darwin, *L'origine delle specie*, (1872), Bollati Boringhieri, Torino, 2011, p. 552.

into architecture», A. Tarquini, *La Città di Mario Ridolfi*, De Luca, Roma, 2005, p. 65.

¹³ M. Ridolfi, *Due interviste*, in «Controspazio», cit., p. 196.

¹⁴ M. Ridolfi, from P. Portoghesi, *Il realismo di Ridolfi*, in R. Nicolini (ed.), cit., p. 23.

¹⁵ «Our joy of our profession is that of giving life to things [...] so that from a visual point of view they may speak and breathe», M. Ridolfi, da P. Portoghesi, *Casa Pallotta*, in M. Guccione (ed.), cit., p. 23.

¹⁶ For example, arriving in Piazza Mario Ridolfi from Corso del Popolo, the tripartite loggias of the front of Block B of the Case Franconi are strikingly similar to those, also tripartite, of the current entrance to Palazzo Spada; furthermore, the design of the classical orders of the interior courtyard of the Palazzo immediately refers back to the divisions into decorative motifs of Ridolfi's facades.

¹⁷ V. Gregotti, *Alcune recenti opere di Mario Ridolfi*, in «Casabella», 210, 1956, p. 25.

¹⁸ Cf. A. Tarquini, *Terni città d'autore*, Comune di Terni, Terni, 1996, p. 16.

¹⁹ A. Rossi, *L'architettura della città*, (1966), Quodlibet, Macerata, 2011, p. 137.

²⁰ From an interview by the author with engineer Giuseppe Belli during a visit to the Case Franconi in March, 2021. The episode is also mentioned in F. Franconi, *Ricordo di Mario Ridolfi Architetto*, in «Ingenium», 1-2, 1992, pp. 5-6.

²¹ From the opening quote, C. Darwin, *L'origine delle specie*, (1872), Bollati Boringhieri, Turin, 2011, p. 552.



Paolo Portoghesi
Poesia della Curva
 Gangemi Editore, Roma 2021
 ISBN: 9788849239003

Poesia della Curva illustra la predilezione di Paolo Portoghesi per le linee e le superfici curve, «che nasce dall'amore per le forme della creazione e in modo particolare per quelle degli esseri viventi [...] vuol essere il racconto di una ricerca durata più di sessanta anni che ha avuto come obiettivo, di rendere, ancora una volta, l'architettura un linguaggio capace di esprimere emozioni, speranze, scelte e rifiuti». Portoghesi muove dall'evidenza che la realtà non è come ci appare: guardiamo la linea retta dell'orizzonte ma sappiamo che quella linea non è retta ma è curva. Non solo la terra è tonda ma tutto lo spazio è curvo. D'altronde anche il tempo altro non è che un grande cerchio dove tutto è già stato e può ritornare. Anche l'intera geometria che sostanzia il fare architettonico è articolabile tra il limite e l'illimitato, esemplificabili nella bipolarità del retto e del curvo: d'altronde questa verità ha attraversato l'intera speculazione matematica del Rinascimento fino a Leibniz, che avrebbe ancora ricondotto la composizione di ogni figura geometrica al retto e al circolare. E Paolo Portoghesi, in un susseguirsi di pagine appassionate, ci mostra come la curva entri infatti in tutti gli aspetti della nostra vita e ne corrompa il cammino: nella matematica, nella geometria e in ogni manifestazione della natura che è in noi e ci circonda. Un robusto apparato di progetti completa quello che può essere certamente definito il libro di una vita e mette in mostra come l'architetto romano abbia insistentemente sperimentato nel progetto e nella costruzione dell'architettura le virtualità del curvilineo: dalla curva come riflesso delle acque del Tevere di Casa Baldi, agli intarsi di memoria araba della moschea di Roma fino l'eterno ritornare delle geometrie curvilinee del Borromini. Tutto a sostanziare quello che per Paolo Portoghesi ha significato la linea curva nell'arco della sua vita e della sua opera architettonica: «la linea curva è la linea della vita; i corpi viventi non sono mai rettilinei, squadrati; sono plasmati dalla mano di Dio, non dalla sua stecca o dalla sua sega [...]; la linea curva è la linea dello spazio perché con essa si può operare sulla quantità e sulla qualità di ciò che vediamo; la linea curva è la linea della verità: perché la verità si possiede nel tempo, per un attimo; è il risultato di una ricerca, e non può essere fissata; appena conquistata ci sfugge per la tangente». Nella fluida successione dei capitoli sembra emergere in filigrana che mentre la linea retta è generata dalla lama affilata della ragione, la linea curva appartiene alla natura: è diretta espressione di Dio; una matematica complessa ci può avvicinare alla sua conoscenza ma non riusciremo mai a possederla completamente. È l'affiorare della complessità, il soffio dell'infinito. La curva, ci indica infine Paolo Portoghesi, è poesia. Per contro, potrebbe mai esistere una poesia della retta?

Fabio Capanni



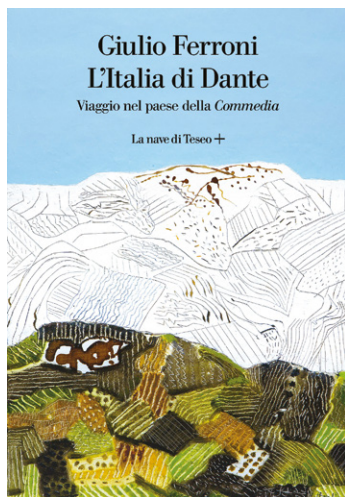
Marco Mulazzani
La foresta che cammina. Le sepolture dei soldati tedeschi 1920 1970
 Electa, Milano 2020
 ISBN: 9788891822918

Nel primo drammatico anno dopo la Grande guerra, le limitate possibilità del governo tedesco – frenate dalle pesanti sanzioni imposte dal trattato di Versailles – motivano la nascita di associazioni private a supporto dell'Amministrazione Militare con lo scopo di prendersi cura delle sepolture dei soldati caduti. Tra queste, l'associazione popolare VDK-Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge diventa centrale a partire dalla metà degli anni '20. Il libro di Marco Mulazzani ne ricostruisce meticolosamente la storia e, utilizzando un ampio apparato iconografico, composto da materiali d'archivio e reportage fotografici curati da Alessandra Bello, tra i quali spicca l'itinerario dedicato a dieci interventi costruiti in Italia tra il 1933 e il 1969, analizza le vicende che hanno portato la Germania a realizzare in appena cinquant'anni circa mille cimiteri e memoriali per gli oltre sette milioni di soldati tedeschi morti nei due conflitti mondiali.

Leggendo il testo si comprende la misura di questa vasta impresa collettiva, e attraverso la descrizione delle opere più eloquenti, realizzate in Europa, Prussia, Africa e Palestina, se ne chiariscono le ragioni simboliche e politiche, le diverse strategie insediative e formali, i principi compositivi e le invarianti. Il silenzio «è il tono generale che caratterizza questi luoghi di compianto», costituisce l'orizzonte semantico che guida l'intentio degli autori, tra cui spicca Robert Tischler, 'l'architetto del VDK', e si traduce sia nel rigore geometrico che ordina in «sofisticata strutture narrative» gli elementi di progetto – il recinto, il vestibolo, lo spazio d'onore, l'area per le sepolture collettive, il *Weiheraum* luogo consacrato riservato alle tombe individuali – sia nella lavorazione artigianale dei materiali e dei dettagli costruttivi, che nell'oculato uso della vegetazione. Per l'autore è Elias Canetti, che descrivendo in un passaggio di *Massa e potere* l'esercito tedesco come «foresta che cammina», fornisce un valido 'paradigma fondativo' alla configurazione dei cimiteri di guerra germanici, nei quali il dialogo eterno tra il paesaggio e le tombe dei caduti tende a formare una totalità di «nobile semplicità e quieta grandezza», utili alla commemorazione, a veicolare il riscatto della nazione e, dopo la seconda guerra mondiale, a promuovere la «riabilitazione morale» del popolo tedesco.

Simone Barbi

letture



Giulio Ferroni
L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia
La nave di Teseo +, Milano 2019
ISBN: 978-88-9395-053-4

«Nel nome di Dante la cultura e la lingua italiana segnano il loro incardinarsi nei luoghi d'Italia, si pongono come un dato vitale che ha animato nel tempo l'ambiente e il paesaggio d'Italia, le sue bellezze naturali e gli infiniti splendori dell'arte, dell'architettura, dell'urbanistica, del vario e contraddittorio fare umano». Così scrive Giulio Ferroni nel suo libro *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia*, dove racconta di un pellegrinaggio durato due anni nel «bel paese là dove 'l si suona», fra città grandi e piccole, famose e dimenticate, cogliendo frammenti di quotidianità costantemente riannodati al filo del poema di Dante. Così come il monito «lasciate ogni speranza, o voi ch'intrate» inciso sulla porta dell'Inferno introduce il Sommo Poeta nei regni dell'oltretomba, un passo della Commedia ad apertura di ogni paragrafo introduce il lettore a una tappa del viaggio.

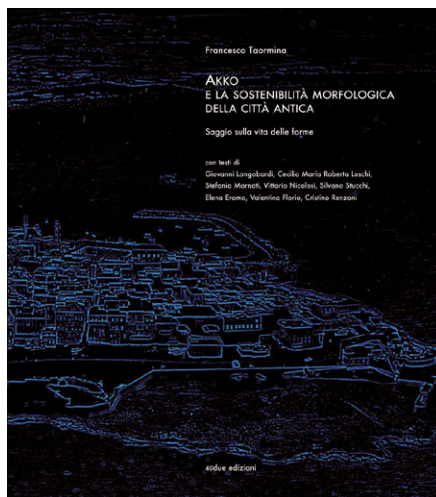
Il «diario» inizia il 14 Aprile del 2014 a Mergellina, alla ricerca del luogo di sepoltura di Virgilio, «maestro» e «Autore» per Dante, prima apparizione nel poema. Il lettore s'imbatte in molteplici personaggi aventi un legame col luogo descritto. Così, nella tappa napoletana, si incontrano Eliot e Leopardi, Boccaccio e Ellsworth Kelly.

Ferroni ha per ogni tratto del viaggio un «Virgilio» diverso ad accompagnarlo, scelto nel collage dell'esperienza, della memoria, delle passioni personali o dei miti collettivi, e costruisce così una geografia italiana fatta di luoghi e personaggi che paiono convivere oltre la dimensione storica. Una geografia che, prendendo a prestito le parole di Arminio, si potrebbe definire «com-mossa» per il rapporto sentimentale con i luoghi. Nelle sovrimpressioni temporali del viaggio può accadere che Annibale e la cruenta battaglia di Canne diventino soggetti adatti a un reportage di Sebastião Salgado; o che Gino Bartali, sulle strofe di Paolo Conte, scorti in bicicletta Ferroni alla propria casa natale in riva all'Ema.

Nell'Italia di oggi, l'Italia di Dante persiste come flebile sottofondo eppure ancora unificante di una nazione storicamente frammentata e di un territorio che alterna abissi di degrado a vette di straordinaria bellezza.

Da questo viaggio nel quale i luoghi sono vissuti e narrati fra memoria e geografia, il lettore non può non percepire il valore del patrimonio culturale costituito dal complesso «sistema» delle città italiane, frutto di un sapiente equilibrio fra paesaggio naturale e paesaggio costruito, fra bisogni individuali e necessità collettive. Percorrere l'Italia insieme a Ferroni significa risalire all'essenza della città italiana e immaginare un modo per sottrarla a un destino incerto.

Brunella Guerra



Francesco Taormina
Akko e la sostenibilità morfologica della città antica
40due edizioni, Palermo 2020
ISBN: 978-8898115532

In un numero di Firenze Architettura dedicato alla riflessione sulla città contemporanea interessa l'assunto posto alla base di questa pubblicazione: «può esistere un'idea di città moderna costruita a partire dall'intuizione di quella antica?». Saggio sulla vita delle forme a più voci con i contributi di G. Longobardi, C. Luschi, S. Mornati, V. Nicolosi, S. Stucchi, E. Eramo, V. Florio, C. Renzoni.

Akko è situata oggi ancora in Israele immediatamente a nord del golfo di Haifa. Nota come Aciri o San Giovanni di Aciri, di antica memoria crociata e quindi ottomana. Antico porto commerciale ben fortificato, segnato ancora nella planimetria dalle grandi corti dei *khan*. Ciò che interessa sottolineare è come la ricerca attenta al rilievo tipologico e morfologico, ma anche a una sequenza di variabili percettive dei luoghi, sia costantemente volta a leggere l'esistente per coglierne una regola che possa costituire un punto di appoggio per il progetto. La permanenza sembra essere la chiave, nella misura in cui l'utilità, la vita attuale, «è una premessa essenziale della conservazione» (G. Longobardi). La convinzione che «il passato della città» (e della sua stratificazione) «debba essere interrogato per progredire in una contemporaneità costruttiva consapevole» è tra i presupposti della ricerca (Cecilia Luschi). Viene infatti in più tratti sottolineato il valore aggiunto di principi conservativi creativi rispetto alla stratificazione dei grandi manufatti monumentali (oggi da reintegrare nell'uso e nella vita della città) e gli agglomerati del tessuto minore cresciuto intorno a questi grandi impianti di vuoti dilatati (F. Taormina). Una vicenda ricorrente nelle città costruite intorno a questo mare. Aciri è scelta per questa sua particolarità esemplare. Un'immagine aerea formidabile del 1920 sembra ricapitolare l'esperienza nel tempo della città, forse la storia di questa parte del Mediterraneo, ruderi su fondamenta crociate, un fondaco del quartiere veneziano, resti dell'area portuale pisana e dei suoi quartieri, basamenti del quartiere genovese, abitazioni su resti crociati, una porta del quartiere dei Templari, una sala crociata al di sotto della chiesa di Sant'Andrea. Ciò che affascina è in realtà come a partire dall'indagine su una città, la contemporanea Akko, si riescano a trovare non solo le tracce della precedente Aciri, ma forse della romana Ptolemaide e ci piace persino pensare che il San Giovanni, fortemente radicato nella tradizione simbolica mediterranea più antica, nei suoi complessi ipogei custodisca il segreto di una pianta bizantina e ancora prima romana.

Francesco Collotti



Michele Caja
Aión n. 23. Neue Projekte in historischen deutschen Städten/Progetti recenti nelle città storiche tedesche
Aión, Firenze 2019
ISBN 978-88-98262-85-4
ISSN 1720-1721

Il numero monografico 23 della rivista «Aión» è affidato a Michele Caja, professore associato della Scuola AUIC del Politecnico di Milano, che, attraverso testi in tedesco e italiano, dà conto di esperienze recenti di progetto condotte in Germania, che affondano le loro radici culturali negli studi italiani degli anni '60 sugli impianti morfologici e i caratteri tipologici di alcune città storiche italiane. Dieci sono i «punti di riflessione» che vengono individuati come chiavi di lettura dei progetti presentati nel volume: «revisione/ricostruzione», «vecchio e nuovo», «permanenze formali», «reintegrazione/riproduzione», «copia/originale», «Italia/Germania», «ricostruismo/decostruismo», «uomo/macchina», «demolizione/ricostruzione», «Leitbauten/Neubauten» sono i temi affrontati dai progetti per alcune aree storiche di quattro città tedesche firmati da quattordici fra architetti e studi di architettura italiani e tedeschi. Dresda, Francoforte, Berlino, Potsdam e Lubecca sono alcune tra le città tedesche che hanno offerto i loro tessuti urbani alle sperimentazioni progettuali illustrate nel volume attraverso un ricco repertorio iconografico fatto di planimetrie a scala urbana, piante, prospetti, sezioni degli edifici di progetto e fotografie.

Filo conduttore dei progetti e della riflessione messa in luce dall'autore del volume è il rapporto del progetto di architettura con la città storica in cui questo si inserisce, che viene declinato secondo metodi e approcci critici differenti, talvolta antitetici. Tra i molti progetti raccolti nel volume, due soli non sono a firma tedesca, quasi a sancire il definitivo ingresso del dibattito tipo-morfologico italiano in Germania. Ciononostante, le due case progettate da Franco Stella a Potsdam (una «casa di città» e una «villa urbana») e la Haus Markt 34 disegnata da Francesco Collotti per il Dom Römer Areal di Francoforte stanno a imperitura memoria di una ricerca nata in Italia come strumento operativo di indagine sui tessuti urbani delle città storiche italiane, che ha avuto, soprattutto in Germania, esiti progettuali criticamente fecondi.

Cecilia Fumagalli



Renato Capozzi

Lo spazio universale di Mies

LetteraVenditue Edizioni, Siracusa 2020

ISBN 978-88-6242-416-5

Renato Capozzi inizia la stesura del suo nuovo saggio il 17 agosto 2019. La data è emblematica, è il giorno del cinquantenario dell'abbandono della scomparso di colui che annovera tra i suoi maestri.

In architettura, scrive l'autore, è necessario scegliere un *magister* che sia «una guida, un riferimento che va tradito perché tradotto, un ausilio che ci consente di guardare più lontano». Un maestro è un autore in grado di permeare le sue opere di una lezione, di un linguaggio, di un metodo e di principi su cui poter ritornare sempre.

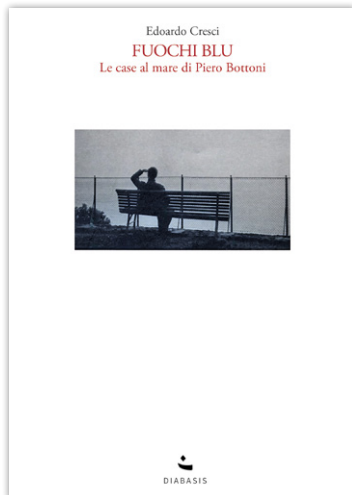
Il libro di Capozzi è un altro tassello che va ad aggiungersi alla consistente ricerca effettuata dall'autore su Mies. Un saggio che nasce con l'intento di mettere a fuoco la lezione del maestro in un modo diverso, più chiaro e snello, attraverso una trattazione sia di carattere narrativo che analitico.

L'autore parte da quel viaggio di Mies in America che fu nei fatti un'emigrazione, per soffermarsi poi sui temi chiave della sua architettura e in particolare sul concetto di 'spazio universale' e sulla relazione che lo spazio architettonico deve stabilire tra le forme, i significati e i valori messi in campo per realizzarlo. Uno spazio universale, quello che ricerca Mies, che trova fondamento nella sua funzione generale collettiva, capace di comprendere al suo interno tutte le funzioni. «Un'idea» scrive l'autore di spazio flessibile, non predeterminabile negli usi, uno spazio oggi diremmo eventuale, universale perché in grado di rappresentare valori condivisi e intellegibili. Uno spazio *absolutus*.

Capozzi ripercorre i *Lichtung Räume*, gli spazi del rischiaramento, attraverso un'analisi rigorosa e sistematica di cinque opere paradigmatiche (Villa Tugendhat, Museum for a Small City, S.R. Crown Hall, Convention Hall e Neue Nationalgalerie). Un'indagine analitico-compositiva di impianto formale che viene eseguita attraverso delle specifiche categorie interpretative (il tema, l'idea, il luogo, la costruzione e la composizione) ed un ridisegno critico delle opere.

Il saggio si conclude con un'aspirazione mai soddisfatta da Mies: il desiderio di uno spazio universale colmo di valori condivisi in grado di «sacralizzare la comunità che in essi si deve poter riconoscere», l'anelito di una cattedrale mai nata.

Lisa Carotti



Edoardo Cresci

Fuochi blu. Le case al mare di Piero Bottoni

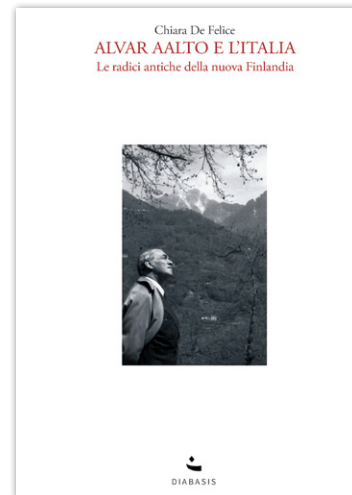
Diabasis, Parma 2020

ISBN: 9788881039517

Nel 1951, dopo una visita al cantiere del QT8, Fernand Léger riassume il suo pensiero su Piero Bottoni in «Les Constructeur», definendolo «Inventeur de montagnes e de magnifiques constructions populaires». Il pittore francese sembra voler sottolineare la polarità dell'architetto tra 'sogno' ed impegno civile, con l'attenzione sempre rivolta alla collettività, ai cui bisogni tenta di dare una risposta attraverso la sua capacità di inventare paesaggi e luoghi dotati di bellezza e potenzialità di senso, nonché con un forte entusiasmo verso il tema sociale della casa. Un processo progettuale che si mette in moto non solo alla ricerca di soluzioni funzionali, ma come tentativo di distillazione poetica di quello che è un bisogno umano e «che la poesia e la sensibilità dell'artista, come uomo prima che come tecnico, avrà saputo sentire e risolvere».

Il saggio di Edoardo Cresci si concentra su una declinazione del tema della residenza, affrontata con impegno ed intensità da Bottoni nel corso della sua carriera, ossia la 'piccola casa vacanza', proponendo un'incursione molto approfondita in alcuni esempi originali e inediti tra gli anni '20 e '60 del secolo scorso. Tre progetti di abitazione: Villa Latina a Bonassola, la Casa al mare alla V Triennale di Milano e Villa Ludolf a Marina di Massa, a cui seguono tre progetti che Piero Bottoni ha costruito per sé nel corso della sua vita: La casetta nella pineta a Marina di Massa, La grotta di Fra' Felice e Villa La Quercia a Capri. Si scopre in questo modo di pensare l'architettura un Piero Bottoni più intimo, che progetta per sé stesso quelle piccole dimore che sembrano voler rappresentare un luogo di isolamento «per salvarsi dal ritmo della città moderna». La straordinaria capacità di immaginazione riferita al Monte Stella e ai numerosi progetti urbanistici, che rivelano una particolare sensibilità nel cogliere relazioni ed equilibri tra i segni della città, qui diventa totale comprensione dell'ambiente naturale, che viene trattato con lo stesso rispetto conferito ai monumenti cittadini, facendo sì che l'architettura si configuri in esso senza mutarne l'equilibrio, anzi, palesandosi come se si fosse sempre trovata lì. L'autore indaga caso per caso, guidando il lettore alla scoperta di un'architettura che tiene insieme il valore dei luoghi non mancando di essere profondamente moderna e al contempo legata alla tradizione classica mediterranea. Tra il sociale e il sogno, troviamo, nel lavoro di Cresci, un Piero Bottoni che si dimostra capace di tenere unite etica ed estetica, urbanistica, paesaggistica ed architettura, ascolto dei luoghi e libertà di immaginazione, classicismo e modernità.

Federico Gracola



Chiara De Felice

Alvar Aalto e l'Italia. Le radici antiche della nuova Finlandia

Diabasis, Parma 2020

ISBN: 9788881039616

Nel testo l'opera di Alvar Aalto è presentata in tutta la complessità e la ricchezza del lavoro di un architetto partecipe della costruzione dell'identità del proprio paese, che accetta la Modernità poiché figlia del suo tempo ma soprattutto perché ritenuta capace di guidare nella cristallizzazione formale una dualità apparentemente inconciliabile e tuttavia insita nella matrice culturale della nascente Finlandia. Romantico e Classico, finalismo e determinismo, soggettività e oggettività sono forse solo alcuni degli estremi fra i quali il pensiero di Aalto si muove.

Ma se alcuni di questi termini, come l'autrice rivela, appartenevano alla formazione culturale dell'architetto o comunque sono depositati negli stessi paesaggi scandinavi, altri risultano di importazione, filtrati dalla lunga dominazione svedese di gran parte del territorio nazionale. Per Aalto sarà anche una questione di etica nei confronti del giovane popolo finlandese approfondire e vagliare tutti i termini della nascente identità nazionale.

Ed è a questo punto che il testo analizza in dettaglio il rapporto che l'architetto, forse alla ricerca dei fondamenti del pensiero logico, instaura con l'area mediterranea ed in particolare con l'Italia, fornendo una chiave di lettura secondo la quale l'Italia è costantemente presente nel pensiero dell'architetto «è un viaggio che non si interrompe mai, che continua a rivivere nella memoria e la cui traccia resta permanentemente impressa nella sua mente». Aalto appare articolare il ricordo quasi scegliendo, se possibile, un sistema di memoria semantica rispetto a quella episodica, ovvero un sistema dove l'esatta cognizione temporale e spaziale si perde e il ricordo si organizza in una struttura astratta, una rete fatta di nodi tutti collegati fra loro. Mano a mano che la lettura prosegue questa rete emerge con forza; ogni foto che l'architetto scatta, ogni schizzo che disegna durante i suoi viaggi in Italia appare come un nodo di questa rete mnemonica.

Ma forse non basta, poiché proprio dal confronto della produzione dell'architetto con quel materiale di viaggio si chiarisce come quella rete di ricordi, in costante formazione, sia in realtà una rete fatta di concetti e pensieri intorno all'architettura. Seguendo il filo di questa narrazione l'autrice delinea nel testo i tratti di un inedito rapporto di Alvar Aalto con la storia.

Emiliano Romagnoli



Lisa Carotti

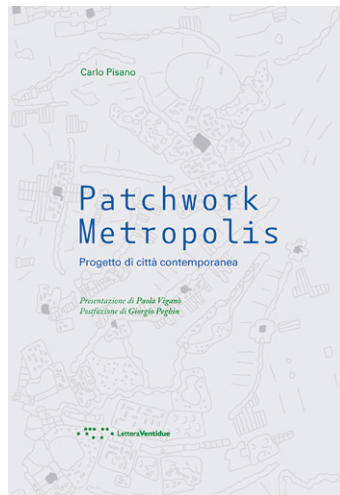
Del disegno e dell'architettura: il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti. Analisi critica delle mostre di Wright, Le Corbusier e Aalto a Palazzo Strozzi
Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2020
ISBN 978-88-89324-50-9

La ricerca sulla figura di Carlo Ludovico Ragghianti si amplia grazie al prezioso lavoro redatto da Lisa Carotti. Il libro si inserisce all'interno del filone di studi dedicati all'autorevole critico e storico e, in particolare, alla serie di mostre fiorentine promosse da La Strozziina nel secondo dopoguerra e al loro peso all'interno del dibattito culturale italiano. L'autrice ricostruisce alcuni aspetti del progetto curatoriale e del lavoro organizzativo di Ragghianti per le tre mostre sui maestri dell'architettura del Novecento a Palazzo Strozzi (1951, Frank Lloyd Wright; 1963, Le Corbusier; 1966, Alvar Aalto). Nei primi tre capitoli del libro, Carotti ripropone l'impianto critico di Ragghianti attraverso l'analisi dei tre eventi e delle sue cosiddette «letture», concentrate sull'indagine del rapporto tra disegno e architettura. Convinto dell'importanza del disegno nella genesi e sviluppo dei lavori degli architetti e sull'unità delle arti, Ragghianti riuscì a raccogliere ed esporre, oltre a foto e modelli di opere architettoniche, molti materiali autografi. Ciò gli diede modo di conoscere i maestri attraverso le fonti primarie, avendo visitato, come ci ricorda l'autrice, ben poche architetture degli autori celebrati. L'importanza del disegno per Ragghianti è sottolineato nella quarta e ultima parte del libro. Questa presenta il lavoro inedito e incompiuto del critico lucchese sui disegni di F.L. Wright inviati a Palazzo Strozzi. Nelle sue intenzioni, le immagini e l'analisi critica avrebbero dovuto comporre un'opera in sei volumi dedicata ai disegni dell'architetto statunitense fatti fotografare e catalogare nel 1951.

Tra gli aspetti originali della ricerca si segnalano le annotazioni dattiloscritte del critico, in forma più o meno finita, che sono state trascritte dall'autrice e che accompagnano più di 300 riproduzioni fotografiche, corrispondenti alla parte dei volumi che Ragghianti riuscì a completare.

A latere del lavoro di Carotti, corre anche obbligo di segnalare su Ragghianti e l'architettura, in particolare sul ruolo del critico all'interno del dibattito architettonico e politico del secondo dopoguerra, anche la pubblicazione di Lorenzo Mingardi, *Contro l'analfabetismo architettonico. Carlo Ludovico Ragghianti nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*, edito nel 2020, sempre da Edizioni Fondazione Ragghianti.

Giada Cerri



Carlo Pisano

Patchwork Metropolis. Progetto di città contemporanea
LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2018
ISBN: 978-88-6242-258-1

Nel 1989 Willem Jan Neutelings, appena lasciato lo studio di Rem Koolhaas, elabora lo studio di una sezione di territorio che si estende tra l'Aia e Rotterdam e che prenderà il nome di Patchwork Metropolis. Qui, come altrove in Europa, l'urbanizzazione diffusa aveva dissolto la chiara distinzione tra città e campagna in un mix originale composto di spazi costruiti e spazi aperti. Il risultato restituiva una regione metropolitana intesa non più come un 'punto' di grande concentrazione urbana in un territorio aperto – concezione propria del continente americano – ma, nei termini di Neutelings, come un 'tappeto di spazi' eterogenei – centri, piattaforme produttive, percorsi, campi agricoli, parchi – antichi e nuovi, piccoli e grandi, concentrati e dispersi. Nel suo complesso questa giustapposizione di funzioni componeva l'immagine frammentata ed eterogenea di una Patchwork Metropolis.

Alla fine degli anni ottanta i 'nuovi territori' contemporanei Olandesi ed europei, erano caratterizzati da una forte instabilità programmatica e formale propria di una nuova condizione postmoderna, una condizione non affrontabile dagli strumenti di pianificazione tradizionali. Il progetto della Patchwork Metropolis di Neutelings ha esercitato proprio per questo una notevole influenza sulla nuova generazione di architetti-urbanisti e ha permesso di rinnovare la riflessione sulle condizioni della metropoli emergente.

Il libro di Carlo Pisano rappresenta un'esplorazione della fortunata metafora della Patchwork Metropolis di Neutelings, della sua genealogia e diffusione. Il lavoro di interpretazione si articola in due parti che costruiscono due storie parallele, due modi di affrontare e analizzare la metafora del *patchwork*. La prima parte interpreta il lavoro di Willem Jan Neutelings come il primo decisivo contributo all'inserimento del concetto di *patchwork* come metafora della città contemporanea nel linguaggio dell'urbanistica. Nella seconda, a partire dall'indagine delle trasformazioni urbane recenti, l'autore traccia – attraverso ridisegni, interviste, mappe, indagini – una genealogia di concetti associati a quello di *patchwork*, utili a individuare una nuova linea interpretativa della città, del territorio contemporaneo e del suo progetto.

Giambattista Zaccariotto



Edmondo De Amicis
Costantinopoli

Einaudi, Torino 2015 (ed. originale Fratelli Treves, Milano 1877)
ISBN: 978-88-06-22818-7

Aldo Rossi afferma che Istanbul è città necessaria alla formazione e al mestiere di ogni architetto (*Progetto per la piazza di Üsküdar a Istanbul*, 1987). E aggiungiamo, chiunque voglia comprendere a fondo il legame tra forma e anima della città, non può non leggere *Costantinopoli*, che De Amicis scrisse nel 1875, durante il suo viaggio come corrispondente dell'*Illustrazione Italiana*. Questo piccolo volume è stato a buon ragione considerato da Orhan Pamuk il miglior libro scritto su Istanbul.

Nella prefazione all'edizione del 2015, Umberto Eco definisce la città "una e trina", prendendo in prestito le parole di Le Corbusier (*Le Voyage d'Orient*, 1911): attraversarla significa incontrare in poche ore Bisanzio, Costantinopoli e Istanbul, tre epoche e tre civiltà diverse. Il racconto di questo viaggio ha costituito, nel secolo scorso, un vero e proprio genere letterario, che prevede sempre un rapimento all'arrivo.

La Costantinopoli di De Amicis è un *monstrum*, un'entità prodigiosa capace di meravigliare e allo stesso tempo orripilare; è «immagine di tutte le città della terra e raccoglie in sé tutti gli aspetti della vita umana». E come tale è raccontata, quasi un essere mitologico, a tratti stereotipato e immaginifico. Istanbul è città da esperire e per De Amicis, come per Rossi, rappresenta il punto di demarcazione della propria esperienza: c'è un prima e un dopo.

Lo scrittore parla per emozioni, talvolta retoriche, senza distinguere quasi mai i fatti urbani da quelli umani: descrive allo stesso modo la vita e il crogiuolo di case e strade, ammassato sulla topografia. Spazio e tempo della città sono misurati dai passi e dall'andatura con cui la si attraversa. De Amicis racconta il ponte e le sue correnti umane, le mercanzie e i personaggi in scena al Gran Bazar, i teatri e i bagni turchi, i cani e gli eunuchi, l'ozio, la cucina e la notte. Pagine intense sono dedicate a Santa Sofia, musa del viaggiatore, la cui descrizione resta seconda soltanto a quella delle donne turche, dove non a caso si parla anche della casa.

La Istanbul di De Amicis non esiste più. Restano, però, tracce di mito, sparse nella città e nei volti di chi la abita, visibili ai nostri occhi di attenti viaggiatori. Torneremo a casa «pieni di entusiasmo e di disinganno», rapiti e prostrati allo stesso tempo; finché, guardandoci allo specchio, non riconosceremo che «si sono vissuti parecchi anni in fretta» e ci sentiremo, d'un tratto, invecchiati.

Eliana Martinelli

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >