

James Stirling

*La struttura come principio di continuità
progettuale*

Dottorato di Ricerca in Architettura e Design
XXXVIII Ciclo – Curriculum Architettura
Università degli Studi di Genova, Scuola Politecnica
Dipartimento di Architettura e Design
Candidata: Marianna Giannini
Tutor: Vittorio Pizzigoni, Università di Genova
Marco Iuliano, University of Liverpool

Sommario

Premessa	6
Gli anni della formazione	13
Scuola di Liverpool	16
Tesi di Laurea, Newtown Aycliffe, 1950	25
Londra postbellica tra Brutalismo e Strutturalismo	32
Gli scritti di James Stirling: il pensiero critico della struttura	42
Da Garches a Jaoul	47
Ronchamp. La cappella di Le Corbusier e la crisi del razionalismo	55
Un punto di vista personale sulla situazione attuale	60
Set di montaggio e prefabbricazione	64
Riflessioni sulle abitazioni di Ham Common	71
La tradizione e l'espressione funzionalista	78
<i>Red Trilogy</i> : costruzione del pensiero strutturale	84
Leicester Engineering Building, 1959–1963	89
History Faculty Building Cambridge University, 1964-1967	109
Florey Building, Queen's College, Oxford, 1966-1971	139
Infrastruttura, prefabbricazione e incrementi.....	155
St. Andrews University, 1959–1964	160
Dorman Long Headquarters, 1965	181
Siemens AG Headquarters Competition, 1969	194
British Olivetti Training Centre, 1969-1972	206
Il periodo postmoderno e le strutture in falso.....	223
Neue Staatsgalerie, 1977-1984	228
Wissenschaftszentrum, Berlino, 1979-1987	260
Biblioteca Pubblica di Latina, 1983	298

Architettura e racconto costruttivo: il linguaggio high-tech.....	306
New Directions in British Architecture, 1984	323
Braun Melsungen, 1986-1989	332
Tokyo International Forum, 1989	345
Sede centrale di Channel Four, Londra, 1990	349
Kyoto Centre, 1991.	354
Temasek Polytechnic, Singapore, 1991-1996	360
Stirling as a hero	375
Appendici	381
Lista degli edifici e dei progetti	382
Elenco studi di ingegneria collaboratori	387
Indice delle illustrazioni	388
Bibliografia essenziale	398

Premessa

L'opera di James Stirling si presenta come una delle più complesse e dissonanti del secondo Novecento. La sua architettura attraversa fasi stilistiche e periodi storici differenti, sfavorendo una lettura unitaria.

Questa apparente discontinuità, tuttavia, solleva una questione critica che attraversa l'intera sua produzione: in che modo è possibile riconoscere una continuità in un'opera che sembra costruirsi attraverso la trasformazione?

Big Jim, Jim Stirling, Lucky Jim, Giacomino Stirling, the Bird-Watcher: così, con nomignoli che oscillano tra affetto e caricatura, è stato ricordato James Stirling. A lui sono dedicate numerosissime pubblicazioni, nonché il noto *Stirling Prize*, premio istituito dal Royal Institute of British Architects quattro anni dopo la sua morte. Eppure, come già notava Mark Girouard nell'introduzione degli *Early unpublished writings on architecture* (2000), lo studio e il dibattito sull'opera di Stirling sembrano essersi avviati, dopo il 1992, verso un progressivo silenzio critico. Le ragioni di questo silenzio non sono del tutto chiare: i suoi edifici restano iconici e importanti nella storia dell'architettura, lo *Stirling Prize* è ancora oggi uno dei maggiori riconoscimenti per la carriera di un architetto, ma la fortuna critica dei suoi progetti si fa strada, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, verso una zona d'ombra che solo di recente ha iniziato a diradarsi, probabilmente anche in occasione del centenario della nascita. Le monografie dedicate all'opera di Stirling inquadrano il corpus

di progetti entro serie di progetti, collaborazioni, o specifiche letture monografiche o archivistiche, piuttosto che come un sistema unitario e lineare.

Questo riserbo rende visibile la presenza di un problema interpretativo che riguarda il rapporto tra variazione stilistica, pluralità di collaborazioni e continuità di un principio operativo.

Dopo la prima esperienza dello studio *James Stirling and James Gowan* (1955–1963), in cui Michael Wilford compare inizialmente come *senior assistant*, la dissoluzione della partnership con Gowan conduce Stirling alla fondazione di un nuovo studio a firma individuale (*James Stirling*, 1964–1970), pur sempre in dialogo con Wilford, ormai stabilmente coinvolto come *Associated Partner*.

È solo nel 1971, con l'ampliarsi delle committenze e la progressiva internazionalizzazione della sua attività, che la collaborazione con Wilford assume una forma strutturata, dando origine allo studio *James Stirling Michael Wilford and Associates* (JSMWA), con nuove sedi tedesche, attive fino al 1992.

Questa sequenza di collaborazioni professionali ha contribuito a rafforzare l'idea di un'opera suddivisa in fasi, consolidando una narrazione storiografica fondata più sulla successione degli interpreti e degli stili che sull'analisi dei processi progettuali, privilegiando una lettura basata sull'immagine piuttosto che sulle logiche che ne guidano la costruzione, sulla citazione piuttosto che sulla struttura.

Queste letture, pur parzialmente efficaci, tendono tuttavia a restituire un'immagine discontinua, a scapito di una comprensione più profonda e di una lettura unitaria; radicano l'idea di una carriera priva di una coerenza interna riconoscibile, prendono le distanze dalle questioni strutturali e costruttive che ne sostengono la trasformazione nel tempo, logiche in cui è possibile riscontrare una coerenza che va oltre le differenze formali. Questa tesi muove dal sospetto che la varietà dell'opera di Stirling, più che segnalare una dinamica di variazione continua,

nasconda una coerenza interna non ancora pienamente indagata, non riconducibile a un linguaggio formale unitario, ma a un principio operativo sottostante, capace di attraversare fasi, contesti e registri espressivi differenti. In questa prospettiva, il problema non è individuare uno stile comune, ma intuire la linea di continuità di un metodo all'interno di configurazioni formali radicalmente lontane, mettendo in discussione l'opposizione tra coerenza e mutamento su cui si è fondata gran parte della storiografia su Stirling.

L'ipotesi di fondo è che la continuità dell'opera non risieda nelle forme, ma nel modo in cui il progetto organizza, di volta in volta, il rapporto tra struttura, composizione e figura, secondo una logica che può essere letta come metodo, più che come linguaggio. La celebre formula *"the style for the job"*, con cui Stirling rispondeva alle accuse di incoerenza stilistica, assume un significato che va oltre la dimensione contingente della polemica critica: lo stile non precede il progetto, ma ne è il risultato; non costituisce un principio autonomo, ma deriva dalle condizioni specifiche del lavoro, del programma e del committente. Come mostrato dalla critica e riletto in seguito da Mark Crinson, tale affermazione può essere interpretata come l'indizio di un atteggiamento progettuale in cui la continuità non si manifesta a livello formale, bensì nel modo in cui il progetto rielabora le proprie condizioni di partenza, trasformando ogni occasione in un campo di sperimentazione.

In relazione a quanto osservato, recenti studi hanno messo in luce come l'opera di Stirling possa essere compresa anche attraverso diverse chiavi interpretative, che interrogano i processi progettuali, piuttosto che le possibili citazioni stilistiche, spostando l'attenzione dal risultato visibile alle dinamiche che lo generano. Tra le possibili linee di continuità, quella relativa alle strutture appare particolarmente significativa: non perché rappresenti l'unico o il principale interesse di Stirling, che anzi, in

più occasioni ne dichiara la distanza e il disinteresse, ma perché emerge come elemento costante in tutte le fasi della sua produzione, e non tanto in quanto principio necessario alla stabilità dell'edificio, ma nella misura in cui la struttura si fa portatrice di un pensiero.

Analizzare la struttura come principio di continuità progettuale non significa dunque leggere l'opera di Stirling attraverso una continuità formale, ma interrogare un tema spesso eluso dalla critica, capace di rivelare aspetti significativi e inediti, non in termini di omogeneità linguistica, bensì di coerenza del metodo progettuale.

L'ipotesi di questa ricerca è che l'interesse per la struttura costituisca una linea di continuità che attraversa tutta la sua professione; tale ipotesi non giunge a dimostrarlo inequivocabilmente, ma nel raccogliere lungo l'intero arco della sua carriera testimonianze, fatti e notizie che rivelano un interesse costante alle questioni strutturali, rende tale interesse tutt'altro che secondario e non trascurabile.

Ipotizzare questa possibile continuità significa partire da un nodo interpretativo rimasto ancora aperto: Stirling è davvero un architetto che cambia stile, per certi versi in modo quasi schizofrenico, o è piuttosto un architetto che, nonostante le diverse sperimentazioni formali, lavora secondo un principio di continuità?

La tesi si colloca precisamente in questo spazio interpretativo, assumendo la struttura come strumento critico per leggere la trasformazione, senza ridurla a semplice variazione stilistica, e proponendo una lettura dell'opera come campo di tensione tra stabilità metodologica e varietà formale, in cui la coerenza non coincide con la ripetizione, ma con la capacità di riformulare continuamente un medesimo problema. Questa lettura si articola attraverso una selezione di casi in cui le questioni strutturali lasciano emergere quest'attenzione.

La ricerca è fondata sulla lettura dell'opera di Stirling attraverso la lente della struttura come principio di continuità progettuale. La struttura, più che un dato tecnico, costituisce il fondamento concettuale che ordina e tiene insieme la sua architettura, agendo come una trama costante, che attraversa trasformazioni stilistiche e partnership differenti. Stirling stesso definiva il proprio atteggiamento verso la struttura "utilitaristico, ad hoc", desiderando mantenerla "fuori dalla soluzione architettonica";¹ eppure proprio dietro quella apparente indifferenza si manifesta una consapevolezza profonda, che evolve nel tempo fino a costituire un principio operativo e compositivo. Il rifiuto della struttura come linguaggio esplicito non coincide con la sua marginalità, ma con la sua trasformazione in una componente implicita del metodo progettuale, capace di operare al di sotto delle forme senza mai imporsi come tema dichiarato.

L'obiettivo della tesi è quindi indagare se la continuità strutturale possa offrire una lettura alternativa alla frammentarietà con cui la critica ha spesso interpretato la produzione di Stirling, attraverso l'analisi storico-critica, lo studio dei materiali d'archivio e la lettura comparativa dei progetti, senza la pretesa di formulare un modello interpretativo univoco, ma verificando la tenuta di questa ipotesi nel confronto con un corpus selezionato di opere, scritti e materiali progettuali. Al di là dello *style for the job* per cui è ricordato, la sua architettura rivela un pensiero costante sul rapporto tra costruzione e progetto, tra ciò che sostiene e ciò che genera forma, tra la necessità del sistema e la libertà della composizione, mettendo in crisi la dicotomia tra discontinuità formale e continuità concettuale su cui si è fondata

¹ James Stirling, "Antistruttura", in Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 113-126. Pubblicato in *Zodiac* n.18, 1969, con il titolo "Anti-structure". Intervento al simposio tenuto all'Università di Bologna (novembre 1966) in occasione del ritiro del professor Giovanni Michelucci dalla Scuola di Architettura.

gran parte della sua interpretazione critica.

È in questa lettura che la struttura può essere intesa come principio di continuità progettuale: non come chiave interpretativa definitiva, ma come dispositivo critico per interrogare la coerenza dell'opera di Stirling oltre le categorie di stile e di linguaggio, aprendo uno spazio interpretativo in cui la trasformazione non è il contrario della continuità, ma la sua modalità di manifestazione.

1924 - 1955

Gli anni della formazione

Alcuni cenni sulla vita personale di James Stirling sono necessari per comprendere il contesto storico, culturale, formativo entro cui si sviluppa la sua figura, così da arrivare poi a comprenderne il lavoro e l'ironia.

James Frazer Stirling nasce a Glasgow il 22 aprile 1924, non nel 1926 come erroneamente viene riportato in numerose fonti,² in una famiglia di origini per metà scozzesi e per metà irlandesi. Nel leggere i resoconti biografici, in molti potrebbero pensare che sia stato il padre, Joseph Stirling, a indirizzare il giovane Stirling verso gli studi di architettura, ma la realtà è leggermente più complessa. La famiglia Stirling, scozzese di origine, annovera tra i suoi antenati tornitori, fonditori, ebanisti e marinai.

Nonostante le origini modeste, Joseph si fece strada nel mondo dell'ingegneria marittima, diventando capo ingegnere presso la *Blue Finnel Line*, compagnia marittima con la quale viaggiò in molti paesi durante gli anni della Prima Guerra Mondiale. Capitanò navi che transitavano nel Pacifico, in rotte tra la Russia, l'America, il Canada. Questi continui viaggi erano causa dell'ovvia mancanza del padre per lunghi periodi, lontano dalla vita familiare e domestica. Al rientro da una missione in mare, la *Shipping Federation* incaricò Joseph di istituire una scuola per vigili del fuoco a Liverpool, città dove incontrò la futura moglie, Louise Frazer. Louise, per metà scozzese e per metà irlandese,

² Marco Iuliano e Francesca Serranzetti, "James Stirling 1924-2024", in *Casabella*, n. 964, 2024, p. 3: «[...] James Stirling si è anche divertito a giocare con le ricorrenze, al punto da alterare la propria data di nascita, che è il 22 aprile 1924 e non del 1926 come riportano ancora oggi svariate pubblicazioni. Il motivo di questa dissimulazione non è noto: probabilmente si è trattato semplicemente di un gioco goliardico, forse non del tutto disinteressato».

nasce in un contesto familiare di agricoltori irlandesi protestanti, con origini scozzesi, e si era fatta strada come insegnante a Liverpool, raggiungendo inizialmente il cugino Henry Frazer, preside della St Peter's Everton, a nord di Liverpool. È dalla famiglia materna che Stirling eredita il secondo nome, Frazer.

Louise Frazer e Joseph Stirling si sposarono a Liverpool nell'agosto del 1922 e poco dopo Joseph ripartì per una nuova missione in mare. James nacque due anni più tardi, a Glasgow, in casa della nonna paterna, May Stirling, mentre il Joseph era in missione in Cina. Quando James aveva solo tre anni, la famiglia Stirling, si trasferì definitivamente, sempre a causa dell'impiego del padre, da Glasgow a Liverpool, nel 1927. Non fu direttamente Joseph a indirizzare il figlio James verso l'architettura. Come spesso accadeva in quegli anni, il padre avrebbe anzi preferito che James seguisse le orme paterne, trovando impiego all'interno della Marina Mercantile ma, come Stirling afferma nel *Discorso pronunciato alla cerimonia di presentazione della Royal Gold Medal in Architecture* del 1980, il mare non costituiva per lui un orizzonte desiderabile.

È piuttosto nello spazio lasciato dalle assenze paterne che si forma l'immaginario del giovane Stirling. Suggestionato dalla nostalgia provata dalla madre, è proprio in quelle attese che Stirling fantastica sui racconti delle esperienze marittime del padre, sfogliando a casa i disegni tecnici del padre e circondato da mobili e utensili progettati dal padre. In questo contesto, il disegno tecnico si configura precocemente non come semplice strumento funzionale, ma come luogo di mediazione tra immaginazione e costruzione.

In occasione del conferimento della *Royal Gold Medal*, nel discorso appena citato, Stirling esordisce ringraziando parenti, amici e collaboratori, e il primo pensiero va a quegli anni di infanzia e a sua madre Louise Frazer:

«una maestra di scuola, per metà scozzese e per metà irlandese. Lei capì sin dall'inizio che non avrei obbedito ai desideri di mio padre, che voleva che andassi per mare con lui — mio padre era l'archetipo dell'ingegnere navale scozzese. Ironicamente, la prima cosa che aprì i miei occhi all'eleganza del disegno tecnico fu la scoperta dei suoi disegni da “apprendista” — bellissime sezioni di pezzi meccanici, di turbine e motori di navi, acquerellate in azzurro e in rosa».³

Questi colori — l'azzurro e il rosa pastello — riaffiorano significativamente nelle architetture degli anni Ottanta, come l'iconico *Wissenschaftszentrum* di Berlino completato pochi anni prima.

³ James Stirling, *Discorso per il conferimento del Pritzker Prize*, pubblicato nella brochure ufficiale della Hyatt Foundation, 1981 e tradotto in italiano in Robert Maxwell, *Gli scritti di James Stirling*, pagina 177.

Scuola di Liverpool

*Liverpool is, or used to be, grim but grand.
It was dour, squalid, improbably Piranesian and, characteristically, it
was equipped with an apparently endless series of smokily stratified
sunsets (light filtered through alternating layers of humidity and dirt)
which served, occasionally, to contribute to a highly poignant
magnificence.⁴*

Su questo sfondo quasi piranesiano, sospeso tra decadenza industriale e monumentalità, si definisce, come avrebbe poi riconosciuto Colin Rowe, l'orizzonte visivo e culturale entro cui si forma l'immaginario di Stirling.

La famiglia Stirling si trasferisce da Glasgow a Liverpool, quando Stirling ha soli tre anni. In età adolescenziale frequenta dal 1935-1936 la *Quarry Bank High School for Boys*, situata nella zona sud-est di Liverpool, nei pressi di Calderstones Park, conosciuta oggi con il nome Calderstones School. La scuola, fondata nel 1921, era ospitata all'interno di un austero edificio neoromanico, venduto nella seconda metà dell'Ottocento da un commerciante di legname.⁵ Si tratta di una *comprehensive school*, una scuola secondaria statale per studenti dagli undici ai diciotto anni. A pochi anni dalla fondazione diventa una rinomata scuola nei sobborghi di Liverpool, e diventa celebre nel tempo anche per il passaggio di figure di rilievo: alcuni divennero noti in età adulta, come i ministri Peter Shore e Bill Rogers, altri si avvicinavano alla

⁴ Colin Rowe, "James Stirling: A Highly Personal and Very Disjointed Memoir", in James Stirling, Michael Wilford and Associates, *James Stirling, Building and Projects*, New York, Rizzoli, 1987, p. 10.

⁵ Mark Girouard, *Big Jim: The Life and Work of James Stirling*, London, Pimlico, 2000, pp. 6-7

notorietà già in età adolescenziale, come i sei ragazzi dei *The Quarrymen*.⁶

Ma ben prima di Lennon, era il giovane Stirling a frequentare la Quarry Bank High School for Boys, allora diretta dal preside Richard Fitzroy Bailey, un uomo distinto, celibe, fortemente conservatore che si impegnò a imprimere alla scuola un'impronta statale e disciplinare, orientata al lavoro, portando educazione e valori in uno dei quartieri periferici di Liverpool. Girouard riporta le parole del preside Bailey, che si definì un conservatore di vecchio stampo, un uomo che ripudia le etichette, atteggiamento in cui è possibile intravedere un'affinità con Stirling,⁷ un uomo gentile, tollerante, con una coscienza sociale, che dedicò il suo tempo con devozione al lavoro. Insieme a questa testimonianza, Girouard delinea il profilo di un ragazzo che parrebbe quasi introverso agli occhi dei tanti, lontano e disinteressato dalle attività collettive, come ad esempio il gruppo scout o le associazioni sportive studentesche, non propriamente capace nelle gare di spelling, "l'ultimo della classe", ma con uno spiccato senso per l'arte e per l'artigianato, manifestando una predisposizione individuale per il disegno e la costruzione, dote che venne supportata dal suo professore di arte Jack Simmonds e dal preside Bailey, che lo aiutarono e indirizzarono alla scelta della Liverpool Art School. Tra le passioni di James, che esulano dalle attività scolastiche, una è molto nota, quella del bird-

⁶ Il gruppo musicale fondato nel 1956 e capitanato da John Lennon insieme ai suoi compagni di scuola, John Lowe, Rod Davis, Len Garry, Colin Hanton e Pete Shotton, pochi mesi prima della nascita dei *Beatles*, avvenuta pochi metri più in là, nella hall della St. Peter's Church nel luglio 1957, dal fatidico incontro tra John Lennon e Paul McCartney.

⁷ Mark Girouard, *Big Jim: The Life and Work of James Stirling*, London, Pimlico, 2000, pp. 6-7. A proposito di Richard Fitzroy Bailey, preside della Quarry Bank High School, Girouard riporta: «But Bailey, who once described himself as 'hating labels, but if pressed, i would say I was as old-fashioned Tory with a social conscience».

watching, da cui prende il soprannome *The Bird-Watcher*, attività che praticava nel tempo libero con il suo amico e compagno di classe Gerry, soprannome di Gerald Kirby Robinson. Un'attività che, al di là del dato biografico, suggerisce una precoce attitudine all'osservazione analitica e alla lettura delle forme nello spazio.

Di queste giornate insieme si trovano diverse testimonianze riprese nelle biografie di Stirling,⁸ ma in quella di Girouard, la più completa tra tutte, viene descritto il particolare giorno del settembre 1939, con l'imminente arrivo della guerra, in cui la scuola fu evacuata e i due ragazzi, Gerry e James, trovarono insieme riparo in casa di una gentile signora, con la quale Stirling però non andò subito d'accordo.⁹ La scuola non venne colpita dai bombardamenti che, al contrario, colpirono considerevolmente la città comportando profonde trasformazioni nel tessuto urbano e, dai 200 iscritti dei primi anni, il corpo docenti e gli studenti

⁸Anthony Vidler, *James Frazer Stirling. Notes from the Archive*, New Haven-London, Canadian Centre for Architecture; Yale Centre for British Art; Yale University Press, 2010, p.31. Stirling pratica bird-watching con l'amico Gerald Kirby Robinson, e i racconti dei due vengono appuntati meticolosamente da Stirling a testimonianza delle loro missioni svolte come membri attivi della Mersey-Side Naturalists' Association, fondata dall'amico Eric Hardy che in seguito pubblicò *The birds of the Liverpool Area*. Il diario è stato compilato dal 1939 al 1942, conservato da Mary Stirling e dalla Stirling Foundation. Come spiega in questo passo Vidler, in questo diario non sono presenti accenni alla carriera architettonica di Stirling, ma vengono annoverati per altre doti che emergono e che profilano il carattere di Stirling. In questi diari si evincono quelle che sono le qualità che poi faranno parte della carriera dell'architetto: estrema meticolosità nell'osservazione, spirito avventuroso, e una quasi ossessività per il collezionismo.

⁹*Ibidem*. Nella biografia di Girouard viene descritto l'episodio che aiuta a comprendere il carattere ribelle, persino nei momenti di difficoltà, che contraddistingue Stirling: «Jim and Gerry Robinson were sent to what the latter described in a postcard to his mother as a 'very nice lady' at Acton Park, on the outskirts of Wrexham. But she turned out not to be so nice, or at any rate did not get on with Jim, who felt frustrated and rebellious, and as a gesture took the light bulbs out of the sockets in their bedroom and threw them onto the road in front of the house, where they exploded. As Gerry Robinson put it, 'The lady didn't like that at all. We had to go'», p.12.

iscritti diminuirono di conseguenza. Nel 1941 Stirling portò a termine gli studi presso la Quarry School senza, però, ottenere alcun titolo di studio. Per ottenere un diploma avrebbe dovuto superare almeno cinque esami nelle materie obbligatorie. Superò unicamente l'esame in arte e artigianato, che allora non rientrava neanche tra le materie obbligatorie. Nonostante la non idoneità, il preside Bailey riconobbe comunque il talento e l'impegno di James nelle materie artistiche, e per questo gli conferì un certificato scolastico per poter proseguire i suoi studi nell'ambito dell'arte o dell'architettura. Grazie all'ottenimento di questo certificato ebbe la possibilità di entrare, nell'ottobre del 1941 nella Liverpool School of Arts. Tuttavia, attribuisce al cugino, Bob Campbell, il merito di avergli consigliato la carriera di architetto, motivandolo a iscriversi presso la Liverpool School of Art. Nello stesso anno, integrò agli studi un periodo di praticantato, presso lo studio di D.A. Beveridge, architetto con base a Liverpool. Di questo periodo si conosce poco, Stirling stesso omette questa esperienza in quanto non particolarmente significativa. Per questa ragione non compare spesso tra le esperienze lavorative di Stirling, che sembrano aver inizio dopo il conseguimento della laurea e dopo il trasferimento a Londra, dove trovò lavoro presso lo studio Lyons, Israel, Ellis.

Il suo percorso presso la Liverpool School of Arts fu interrotto nel 1942, a un anno dall'inizio degli studi, quando Stirling si arruolò volontariamente nell'esercito, nell'University Senior Training Corps. In questo periodo così particolare troviamo gli indizi di alcuni incontri di persone e di luoghi che avrebbero di lì a poco segnato il futuro di Stirling. Collocato a Perth, città della Scozia nei pressi di Dundee e Saint'Andrews — dove costruirà tra il 1960 e il 1968 i dormitori della Saint Andrews University — conobbe nelle Queen's Barracks il suo compagno di stanza, nonché futuro relatore di tesi, Colin Rowe. Nacque un'amicizia che si sarebbe poi

consolidata al rientro a Liverpool nel 1946.¹⁰

L'incontro con Rowe rappresenta uno snodo fondamentale nella formazione intellettuale di Stirling, anticipando un dialogo critico che avrebbe inciso profondamente sulla sua concezione del progetto e sulla sua lettura della tradizione moderna.

Questi anni di guerra furono vissuti da Stirling con estremo orgoglio, per esser parte attiva all'interno di una comunità; con vanto, per esser di sangue scozzese; con felicità, per aver conosciuto Colin Rowe e per aver trascorso momenti sereni, cene conviviali e pasti deliziosi; con curiosità, come nelle sue visite presso la chiesa di Queen's Cross, progettata e costruita da Rennie Mackintosh, per scoprirne ogni meandro e segreto; con coraggio, nell'addestramento come paracadutista e per aver completato le prime missioni; ma anche con paura, come testimoniano le quattro poesie che scrisse in quegli anni; con ferite, come quella al costato e alla mano sinistra; con orrore, per aver quasi ucciso un nemico sul fronte di guerra. *Higher and higher piercing the clouds.*¹¹

Al termine della guerra, Stirling torna a frequentare dal 1946 al 1950 la Liverpool School of Arts e, grazie al *ex-service grant*, può conseguire il titolo in quattro anni anziché cinque. Dopo la laurea, Stirling seguì per un breve periodo anche corsi presso il London University Town Planning Institute, senza tuttavia completare formalmente questo percorso.¹²

Tra le migliori e più antiche scuole di architettura del Regno Unito, la Liverpool School of Arts viene fondata negli ultimi anni dell'Ottocento, nel 1894; le influenze Beaux-Arts della scuola sono

¹⁰ *Ivi.* p.p 18-26.

¹¹ *Ibidem.* La frase è tratta da una poesia composta da Stirling negli anni di arruolamento, intitolata "Climbing for height": «Higher and higher / Piercing the clouds. / We catch a last glimpse / Of green fields where we played, / But we shall play again, / More deadly».

¹² Sudjic, Deyan, and Royal Academy of Arts. *New Architecture, Foster, Rogers, Stirling: Exhibition 30 October-21 December 1986, Royal Academy of Arts, London*, 1986, p.12.

motivo un prestigio ma in via di declino. Era necessaria una nuova direzione, un'apertura verso l'International Style, cui Stirling guardava con profonda fascinazione, ma che in quelle aule appariva ancora come una presenza lontana. Sotto la direzione del preside Charles Reilly, dal 1904 al 1933, si iniziò a percepire un *delicato modernismo*, mentre un'incombente e inaspettata trasformazione culturale stava per cambiare gli equilibri della scuola.¹³

È in questo passaggio tra tradizione Beaux-Arts e apertura al modernismo internazionale che si forma il primo orizzonte critico di Stirling: un contesto in cui la forma non è mai pura espressione, ma risultato di un equilibrio tra metodo, tecnica e immaginario. Come riporta la pubblicazione della celebre mostra — di cui si parlerà più approfonditamente in seguito — *New directions in British Architecture*, Londra 1984, Stirling ricorda il suo primo anno all'interno della scuola sotto la guida del professor Budden. Nel primo anno di insegnamento veniva richiesto agli studenti di disegnare gli ordini classici e oltre questi Stirling descrisse nei dettagli una fontana antica e progettò una casa *alla maniera di Voysey*¹⁴, disegnando i progetti a china e acquerello.¹⁵

Le trasformazioni citate non riguardano esclusivamente l'approccio accademico o stilistico e neanche circoscritte alla successione dei rettori della scuola — da Charles Reilly, preside dal 1904 al 1933, al preside Lionel Budden, in carica dal 1933 al 1952. L'obiettivo era quello di dirigere una scuola altamente qualificante, pronta ad accogliere le influenze oltrematiche e in grado di confrontarsi e competere con le realtà internazionali. A

¹³ Marco Iuliano, "Metodo Stirling/Stirling's Method", in *Casabella*, n. 964, 2024, pp. 30-45.

¹⁴ Deyan Sudjic e Norman Foster, *Richard Rogers, James Stirling: New Directions in British Architecture*, London, Thames and Hudson, 1991 (ed. paperback), p. 13.

¹⁵ Marco Iuliano, "Metodo Stirling/Stirling's Method", in *Casabella*, n. 964, 2024, p. 33.

tal proposito Girouard scrive che Reilly abbia diretto la scuola secondo le impostazioni Beaux-Arts, ma che lo abbia fatto con un *accento americano*.¹⁶ Reilly sfruttò al meglio la sua ampia rete di contatti per garantire un canale aperto tra Liverpool e l'America, tanto che Liverpool veniva definita *la città più Americana d'Inghilterra*¹⁷ o *la porta d'accesso per l'America*,¹⁸ predisposta a esserlo sia per la presenza dei suoi monumentali edifici civici metropolitani sia per il ruolo consolidato del porto nelle rotte transatlantiche, che rendeva Liverpool una destinazione naturale per Stirling.¹⁹ Stirling ebbe inoltre l'occasione di soggiornare per un periodo di cinque mesi, durante gli anni universitari, in America.²⁰

Al termine della direzione di Reilly, Lionel Bailey Budden ereditò l'incarico di dirigere la scuola. Fu preside per diciannove anni, durante i quali, oltre all'arrivo della Seconda Guerra Mondiale, un altro evento segnò la scuola:

«in seguito all'invasione tedesca della Polonia nel 1939, tra il 1942 e il 1945 l'Università di Liverpool “ospita” la Scuola Polacca di Architettura: Rowe, lecturer in quegli anni, ricorda come i Poles fossero più educati all'architettura moderna degli studenti di

¹⁶ Mark Girouard, *Big Jim: The Life and Work of James Stirling*, London, Pimlico, 2000, p.30. «He ran the school on Beaux-Arts lines, but with an America Accent. Liverpool was known in those days as ‘the gateway to America’, and its commercial and cultural links with America were strong: the great banks, company headquarters and insurance buildings built there between the wars were in the same competent and sumptuous classicism as was being practiced in America by the architects who trained at the Beaux-Arts in Paris».

¹⁷Anthony Vidler, *James Frazer Stirling. Notes from the Archive*, New Haven-London, Canadian Centre for Architecture; Yale Centre for British Art; Yale University Press, 2010, p.32.

¹⁸ Mark Girouard, *Big Jim: The Life and Work of James Stirling*, London, Pimlico, 2000, p. 30.

¹⁹ Deyan Sudjic e Norman Foster, *Richard Rogers, James Stirling: New Directions in British Architecture*, London, Thames and Hudson, 1991 (ed. paperback), p. 13.

²⁰ *Ibidem*.

Liverpool, possedessero un sicuro modo di esprimersi e, in particolare quelli provenienti da Varsavia, una sofisticata eleganza. Già nel 1945 l'Università di Liverpool pubblica *The Polish School of Architecture 1942-1945*, che documenta questa esperienza e raccoglie i lavori prodotti dagli studenti in un libro che Stirling possiede». ²¹

Quel triennio portò una fervente boccata d'aria fresca, oltre a centinaia di studenti e al problema di ospitarli in un luogo idoneo e che offriva una ridotta capienza. In questo clima di apertura e conflitto culturale si colloca anche la percezione che Stirling ebbe degli anni immediatamente successivi alla guerra:

«Come li descrive Stirling, gli anni del dopoguerra furono un periodo di turbolenze all'interno della Liverpool School of Architecture: "Ci fu un acceso dibattito sulla validità del movimento moderno, gli animi erano accesi e la discussione era intensa. Alcuni membri del personale si dimisero e alcuni studenti andarono in altre scuole; in ogni caso, mi rimase una profonda convinzione della correttezza morale della nuova architettura" ». ²²

Di quella stagione resta ancora percepibile una continuità di intenti, rintracciabile nelle trasformazioni con cui la scuola ha continuato evolvere. ²³

²¹ Marco Iuliano, "Metodo Stirling/Stirling's Method", in *Casabella*, n. 964, 2024, p. 33.

²² *Ivi*, p.13.

²³ Tra Abercrombie Square e Bedford Street, nell'attuale sede della School of Architecture, è in corso il cantiere per l'ampliamento della scuola, su progetto di John Tuomey, già collaboratore di Stirling, vincitore del concorso internazionale su inviti GA International 2022: *School of Architecture, University of Liverpool*. Il nuovo intervento, progettato da Sheila O'Donnell e John Tuomey, si innesta sul Leverhulme Building di Charles Reilly e sulla Stirling Gallery, configurandosi come dispositivo di continuità spaziale e simbolica attraverso cui è oggi possibile ripercorrere la storia dell'istituzione.



*Fig. 1. Peter Tarleton, Front of Quarry House, part of Calderstones School, Sep 2012.
Geograph.org.uk, licenza CC BY-SA 2.0.*



Fig. 2. James Stirling in primo piano in una fotografia del 1948-49 della Facoltà di Architettura dell'Università di Liverpool (Archivio di Mark Girouard)

Tesi di Laurea, Newtown Aycliffe, 1950

Incontrai James Stirling nell'autunno del 1949, quando stava iniziando a lavorare alla tesi di laurea, la cui stesura lo impegnò per tutto il suo ultimo anno di studi alla School of Architecture di Liverpool. Diventai subito un suo ammiratore e, quando la primavera seguente mi chiese di disegnare le prospettive per la presentazione finale della tesi, accettai lusingato. Iniziò così un'amicizia destinata a durare tutta la vita.²⁴

Con queste parole Robert Maxwell introduce il primo progetto compiuto di Stirling: la tesi di laurea per un Community Centre a Newtown Aycliffe, nuova città costruita nel nord dell'Inghilterra come parte dei programmi di ricostruzione postbellica.

Il lavoro, sviluppato nel corso di un anno, rappresenta non solo l'esordio di Stirling ma anche la prima manifestazione del suo modo di intendere la struttura come fatto architettonico. In un contesto accademico ancora legato alle convenzioni della *Beaux-Arts School*, la tesi rivela un'attenzione inusuale per le questioni costruttive e spaziali. L'edificio, concepito come un parallelepipedo sollevato su pilotis, si affaccia su una piazza civica ribassata per ridurre l'esposizione al vento — una soluzione che dimostra una precoce sensibilità ambientale e, al tempo stesso, un modo per definire un rapporto diretto tra architettura e suolo. Come ricorda Maxwell:

«La tesi di laurea a Liverpool è stata uno studio durato un anno su un argomento scelto da Stirling, in questo caso un centro comunitario per la nuova città di Newton Aycliffe. Stirling realizzò un modello del nuovo centro cittadino e collocò il suo edificio sul

²⁴ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Milford*, Bologna, Zanichelli, 2002, p. 6.

bordo di una piazza civica ribassata per ridurre l'esposizione al vento. L'edificio è un semplice rettangolo, due piani su palafitte, con due lucernari di dimensioni diverse che consentono di sviluppare una pianta profonda, in un periodo precedente all'avvento del paesaggio urbano per uffici e dell'aria condizionata. La struttura regolare è contenuta in profonde fasce orizzontali che conferiscono un certo carattere alla Lubetkin, ma il modo in cui alcuni elementi fuoriescono da questa struttura è molto Stirling. Degno di nota è l'uso di palafitte rastremate verso il basso, che devono molto all'Unité di Marsiglia di Le Corbusier, ma preannunciano il successivo utilizzo da parte di Stirling di forme coniche, i suoi frequenti capitelli a fungo e persino i possenti capitelli della sede centrale della Braun, dove la colonna stessa scompare. Seguendo una tradizione di Liverpool, le prospettive sono state tracciate da un altro studente, in questo caso io stesso.»²⁵

Il riferimento all'Unité d'Habitation è evidente, ma la relazione con Le Corbusier è più dialettica che imitativa. Stirling ne assorbe la logica strutturale per reinterpretarla criticamente: i pilastri rastremati ricordano quelli della costruzione marsigliese, ma qui assumono un ruolo ambiguo, quasi sperimentale. Ogni supporto è concepito come un elemento isolato, eppure privo di stabilità autonoma: la sua capacità statica dipende dall'equilibrio con il

²⁵ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Wilford*, Bologna, Zanichelli, 2002. La traduzione in Italiano è a cura dell'autrice, la citazione in lingua originale è qui riportata: «The thesis at Liverpool was a year-long study of a self-selected subject, in this case a Community Centre for the new town of Newton Aycliffe. Stirling made a model of the new town centre, and set his building on the edge of a civic plaza lowered to reduce the wind exposure. The building is a simple rectangle, two storeys raised up on stilts, with two light wells of different sizes allowing a deep plan to be developed, in the years before office landscape and air-conditioning. The regular frame is contained within deep horizontal bands that give a certain Lubetkin-like quality, but the way in which some of the elements escape from this frame is very Stirling. Most notable is the use of downward tapering stilts, that owe a good deal to Le Corbusier's Marseilles Unité, but presage Stirling's subsequent use of conical forms, his frequent mushroom capitals, and even those powerful capitals at the Braun Headquarters, where the column itself disappears. Following a tradition at Liverpool, the perspectives were drawn by another student, in this case, myself».

pilastro gemello che ne bilancia le spinte. Questa ambiguità, lungi dall'essere un limite, costituisce uno dei tratti più significativi della ricerca iniziale di Stirling.

Questa soluzione, sorprendente in un elaborato accademico — soprattutto in un contesto formativo in cui lo studio della struttura non ricopriva un ruolo centrale — rivela un pensiero già rivolto alla verifica concreta della forma, dove l'immagine architettonica coincide con una riflessione sulla struttura e sull'equilibrio.²⁶

La sezione complessa del pilastro, disegnata con cura ossessiva, mostra un'attenzione ingegneristica rara per uno studente di architettura. In essa si manifesta un interesse autentico per il comportamento della struttura, un'intuizione che anticipa le logiche della costruzione come principio compositivo. Se la *Beaux-Arts* formava alla composizione simmetrica e all'armonia delle proporzioni, Stirling sembra invece voler comprendere come l'edificio si regga, quali siano le condizioni fisiche che ne garantiscono la stabilità. La tesi si colloca così in uno spazio intermedio tra la rappresentazione e la costruzione, dove il disegno serve non solo a descrivere ma a pensare la struttura.

Questo primo progetto non costituisce dunque un episodio isolato, ma l'emergere di una questione destinata a riapparire lungo l'intera opera di Stirling.

Il pilastro doppio della tesi, ancora instabile e dipendente, troverà il suo corrispettivo maturo nel pilastro unico del Braun Headquarters a Melsungen (1978–1983): è proprio da questo indizio che prende forma uno dei sospetti alla base della ricerca, ovvero che la struttura possa costituire una chiave interpretativa capace di attraversare, con una continuità più profonda di quanto

²⁶ Come ricorda Frank Newby in un'intervista raccolta da Mark Girouard, l'insegnamento della struttura alla School of Architecture di Liverpool negli anni Quaranta e Cinquanta non era particolarmente sviluppato; proprio per questo l'attenzione di Stirling a tali aspetti risulta ancor più significativa.

generalmente riconosciuto, l'intera opera di Stirling. Non solo nelle stagioni in cui essa si manifesta con maggiore evidenza — come nella *Red Trilogy* o nella fase high-tech — ma anche in quei momenti in cui il suo ruolo sembra attenuarsi pur senza scomparire dal quadro concettuale del progetto.

Un'ipotesi che le osservazioni di Maxwell contribuiscono a consolidare, delineando un percorso critico coerente e tutt'altro che episodico.²⁷

In Germania e in particolare a Melsungen con il progetto per la Braun, a distanza di oltre trent'anni, la concezione strutturale del pilastro giunge a una definizione pienamente matura: il supporto non ha più bisogno di una controparte simmetrica, ma si regge autonomamente grazie alla distribuzione radiale delle spinte. La pianta stessa dell'edificio — radiale e calibrata — consente di eliminare il rischio di ribaltamento che nella tesi era ancora irrisolto. In questa trasformazione si può leggere, in forma condensata, il passaggio dall'allievo all'architetto maturo.

Nel progetto del 1950, il pilastro è ancora dipendente dal suo gemello, parte di un sistema di forze simmetriche che garantisce l'equilibrio complessivo. A Melsungen il percorso si compie: il pilastro è ora solo, autonomo, liberato dalla necessità di un contrappeso. La pianta radiale dell'edificio consente la distribuzione delle forze evitando i fenomeni di ribaltamento che la sezione del 1950 non poteva ancora risolvere. Ciò che nella tesi era intuizione diventa qui consapevolezza strutturale, un principio di equilibrio che non è più figurativo ma costruttivo.

La distanza tra i due momenti — lo studente di Liverpool e l'architetto maturo — restituisce con precisione il senso del percorso di Stirling. La tesi non è un esercizio scolastico ma una prefigurazione: un laboratorio di idee in cui la logica strutturale si

²⁷ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Wilford*, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 24-25.

trasforma. In essa si può già leggere la direzione verso quella *architectural clarity* che diventerà la cifra costante del suo lavoro: una chiarezza mai didascalica, sempre attraversata dal dubbio, dalla possibilità di rovesciare l'equilibrio stesso su cui si fonda. Riprendendo l'ipotesi formulata in apertura, la struttura emerge qui non come semplice dispositivo tecnico, ma come principio organizzatore del progetto, capace di garantire una continuità concettuale al di là delle trasformazioni linguistiche.

A partire da questo primo progetto, il tema della struttura come forma del pensiero architettonico diventa il filo conduttore di tutta la ricerca di Stirling. Un interesse che affonda le sue radici negli anni di formazione a Liverpool, in un ambiente che, pur legato alle convenzioni accademiche, favorisce un dialogo aperto tra storia e tecnica, tra composizione e costruzione. È proprio qui, nei corridoi e nei laboratori della *Liverpool School of Architecture*, che Stirling inizia a elaborare la sua personale idea di architettura: una disciplina che, per essere moderna, deve tornare a misurarsi con la realtà fisica della struttura.

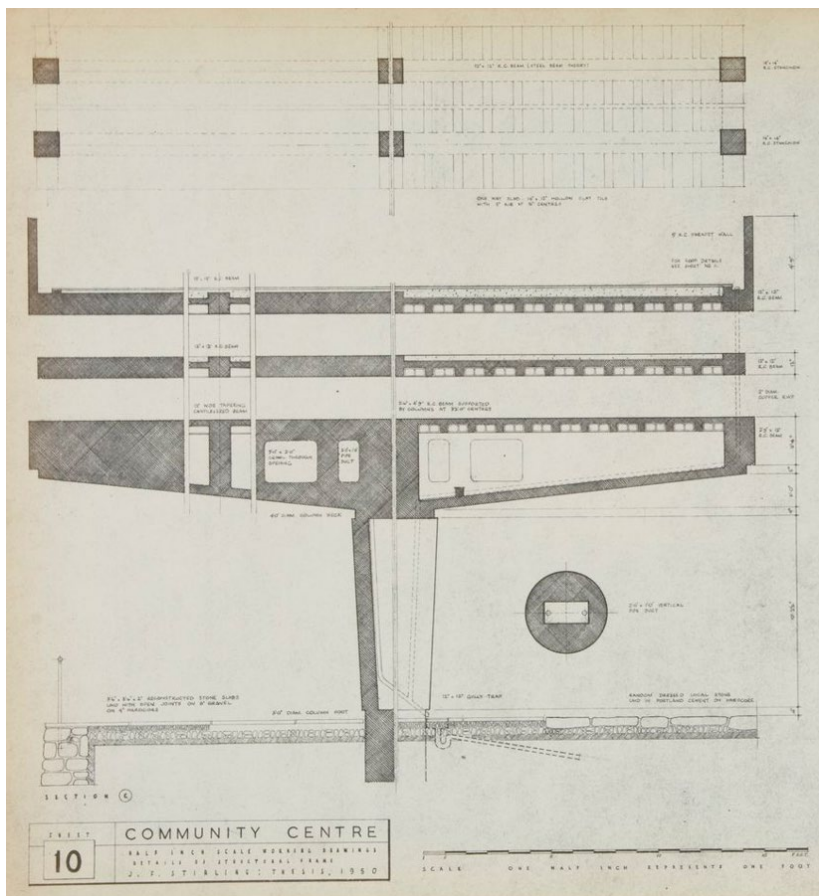


Fig. 5. James Stirling, tesi di laurea, dettaglio strutturale del pilastro del Community Centre. Canadian Centre for Architecture.

Londra postbellica tra Brutalismo e Strutturalismo

*We (the establishment) proceed incrementally.
We have little use for millennialistic fervour.
We are concerned with innovation.
We are without prejudice.
We are without bias.
We are equipped (did you not know it?) with the capacity to make value free and
objective judgement.
In these, and other ways, we are the heirs of all the ages;
and then, as the expositors of 'composition', we are also those who define a situation
against which protest will forever hammer in vain.²⁸*

Questa dichiarazione restituisce con efficacia il clima culturale della Londra postbellica: un contesto in cui l'architettura è chiamata a muoversi tra l'autorità dell'istituzione e la tensione critica delle nuove generazioni.

Tra il 1950 e il 1955, negli anni che seguono la laurea a Liverpool, James Stirling si trova ormai fuori dall'ambiente accademico — dove fa tesoro della lezione di Rowe ed elabora le prime riflessioni critiche sul Movimento Moderno— e intraprende i primi passi verso la realtà professionale in un contesto nuovo, londinese, molto distante da quello di Liverpool.

Londra, come portavoce dell'Inghilterra del dopoguerra, da un lato risponde alla spinta razionalizzatrice delle istituzioni pubbliche, rappresentata dal *London County Council*, impegnate a soddisfare il fabbisogno abitativo con programmi edilizi di massa a basso costo; dall'altro è alla ricerca di un nuovo linguaggio

²⁸ Colin Rowe, "James Stirling: A Highly Personal and Very Disjointed Memoir", in James Stirling, Michael Wilford and Associates, *James Stirling, Building and Projects*, New York, Rizzoli, 1987, p. 11.

architettonico in grado di restituire all'architettura il valore culturale che la produzione seriale e la prefabbricazione sembravano aver messo in secondo piano. Ai giovani architetti inglesi non bastava adottare il vocabolario del Movimento Moderno già largamente diffuso in Europa e America, ma provavano la stringente necessità di costruire una posizione moderna inglese, in grado di allontanarsi dal conservazionismo della scuola Beaux Arts e di rimettersi al pari con l'architettura del Movimento Moderno.

In questi stessi anni Londra è uno dei principali laboratori della “welfare state architecture”. Il London County Council, attraverso il proprio *Architect's Department*, coordina la ricostruzione secondo i piani urbanistici postbellici e gestisce uno degli uffici di progettazione più grandi d'Europa, popolato da una generazione di giovani architetti formati sull'onda lunga del modernismo ma decisi a interrogarlo criticamente. I programmi per scuole, edilizia residenziale e attrezzature collettive trasformano la città in un cantiere permanente: la modernità non è più un'astrazione d'avanguardia, ma un dispositivo amministrativo e tecnico che deve tradursi in planimetrie, capitolati, strutture. In parallelo, l'immaginario pubblico viene investito dalla retorica del progresso del *Festival of Britain* del 1951, con la presenza iconica dello *Skylon* sulla South Bank, progettato da Powell e Moya con l'ingegnere Felix Samuely, figura chiave dell'ingegneria strutturale britannica nel dopoguerra, ma soprattutto figura chiave nella carriera di Stirling, come si vedrà in seguito. Questo clima, a metà tra celebrazione ottimistica e consapevolezza delle rovine ancora visibili in città, costituisce il sottofondo della prima Londra in cui Stirling si inserisce: una città in cui il linguaggio della struttura e quello dell'immagine pubblica iniziano a sovrapporsi, anticipando alcune delle tensioni che attraverseranno la sua opera. Per Stirling, che appartiene a una generazione nata tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta,

la modernità non è più un ideale ma un dato acquisito, un sistema di regole da interrogare e, se necessario, da sovvertire.

La sua attività nei primi anni Cinquanta testimonia questa ambivalenza. La tesi di laurea su *Newtown Aycliffe* (1950) traduce le teorie urbanistiche del periodo in una composizione astratta e rigorosa, ma già percorsa da un'attenzione spaziale che supera la mera pianificazione. I progetti successivi — il *Core and Crosswall House* e lo *Stiff Domino-Housing* (1951), il *Poole Technical College* (1952), il concorso per la *Sheffield University* (1953) — sviluppano un'indagine sulle possibilità distributive e costruttive dell'edilizia modulare, in bilico tra razionalità strutturale e libertà plastica. Persino nelle prove minori, come la *House in North London* (1953), la *Woolton House* (1954) e il *Village Project* (1955), emerge una sensibilità costruttiva che traduce i principi della modernità in un linguaggio tattile e concreto, dove il mattone e il cemento non sono soltanto materiali, ma strumenti di misura e di verità, lezione che impara proprio in quegli anni visitando le architetture di Le Corbusier, di cui scriverà in importanti articoli di rivista, come si vedrà successivamente.

Gli anni immediatamente successivi alla rappresentano ma un banco di prova in cui Stirling mette alla prova, a scala diversa, gli strumenti concettuali ereditati da Liverpool. La composizione, appresa nelle lezioni di Rowe, non è per lui un repertorio di figure, ma un metodo per organizzare relazioni: tra volumi, strutture, percorsi, sequenze di spazi. È questa grammatica relazionale che si trasferisce, con pochi aggiustamenti, dai diagrammi della “*New Town*” ai primi progetti edilizi.

Il trasferimento a Londra, avvenuto nel 1953, segna una svolta decisiva. Entra a far parte dello studio *Lyons, Israel & Ellis*, dove incontra James Gowan, architetto e collaboratore con il quale intraprenderà il progetto degli appartamenti di *Ham Common*, e, poco dopo, la fondazione dello studio *James Stirling & James Gowan*, in un'intesa fondata su un comune interesse per la

chiarezza strutturale e la precisione costruttiva. Lo studio *Lyons, Israel & Ellis* — destinato a diventare *Lyons Israel Ellis Gray* — è uno dei luoghi in cui l'architettura del *welfare state* trova una delle sue espressioni più consapevoli: specializzato in edifici per l'istruzione e altri servizi pubblici, il gruppo si distingue per la capacità di coniugare standardizzazione e qualità progettuale.

In questo contesto il ruolo dell'ingegnere assume un peso centrale: la collaborazione con figure come Felix Samuely, già protagonista dello *Skylon*, e poi con la generazione di ingegneri come Frank Newby, allievo di Samuely, consolida una tradizione di sperimentazione in cui il calcolo strutturale non è solo verifica ma vero strumento di progetto.

Per un giovane architetto come Stirling, lo studio *Lyons, Israel & Ellis* offre quindi una duplice scuola: da un lato l'apprendimento di una disciplina quotidiana fatta di programmi pubblici, schemi distributivi e vincoli tecnici; dall'altro la frequentazione di un ambiente in cui la struttura non è mai semplice infrastruttura invisibile, ma componente figurativa e spaziale dell'architettura. Samuely, impegnato in opere emblematiche come lo *Skylon* e poi in numerosi edifici pubblici, sviluppa una ricerca sulle forme sospese, sulle strutture leggere e sulle combinazioni non convenzionali di acciaio e calcestruzzo, che diventerà un riferimento implicito per molti architetti della generazione di Stirling. L'ambiente londinese del periodo postbellico è attraversato da un fermento inedito: attorno al *London County Council* e alla *Architectural Association* si confrontano diverse generazioni, mentre le figure di Reyner Banham, Eduardo Paolozzi e Alison e Peter Smithson animano un dibattito che fonde arte, architettura e società.²⁹

²⁹L'Independent Group, attivo all'Institute of Contemporary Arts (ICA) di Londra, elabora una nuova sensibilità visiva e critica, culminata in mostre come *Parallel of Life and Art* (1953) e *This is Tomorrow* (1956). A partire dal 1952, artisti, critici e architetti — tra cui Paolozzi, Nigel Henderson, Lawrence Alloway,

Stirling osserva da vicino questo movimento ma se ne tiene ai margini. Frequenta i protagonisti, partecipa ai dibattiti, ma diffida delle semplificazioni ideologiche e delle etichette. Nei suoi scritti e nei suoi primi progetti si avverte una distanza netta dal pathos del “nuovo” e, al tempo stesso, una volontà di riscoprire l’atto progettuale come esercizio critico.

Questa distanza si traduce anche in uno sguardo severo nei confronti della cultura architettonica britannica del dopoguerra. Stirling percepisce la Gran Bretagna della fine degli anni Cinquanta come una nazione in declino, segnata da un diffuso

Banham e, dal secondo ciclo di incontri, gli stessi Smithson — usano le sessioni all’ICA come laboratorio di confronto sulle immagini della cultura di massa, sulle tecnologie e sulla trasformazione della città contemporanea. La proiezione dei collage BUNK! di Paolozzi, nel 1952, è spesso ricordata come uno dei momenti fondativi di questo sguardo nuovo, capace di tenere insieme un approccio artistico e tecnologico, suggerendo un nuovo tipo di estetica che si sarebbe poi sviluppata all’interno del contesto artistico e architettonico dell’Inghilterra di quegli anni.

Nel 1953 la mostra *Parallel of Life and Art* all’ICA, curata da Henderson, Paolozzi e i Smithson, mette in scena per la prima volta, nello spazio espositivo, questo montaggio di immagini eterogenee — fotografie scientifiche, reperti antropologici, frammenti di stampa — aprendo la strada a una concezione dell’architettura come dispositivo aperto di lettura del reale. Pochi anni dopo, nel 1956, *This is Tomorrow* alla Whitechapel Gallery radicalizzerà ulteriormente questa attitudine, coinvolgendo gruppi misti di artisti e architetti, tra cui il celebre *Group 6*, con Alison e Peter Smithson, Paolozzi e Henderson, realizzano l’installazione *Patio and Pavilion*: una struttura minima, quasi povera, che reinterpreta con mezzi elementari l’idea di abitare in un paese ancora segnato dalle rovine della guerra.

Mostre come *This is Tomorrow* (1956) e riviste come *Architectural Review* diventano luoghi di sperimentazione teorica e visiva. È proprio sulle pagine dell’*Architectural Review* che, nel dicembre 1955, Banham pubblica l’articolo *The New Brutalism*, in cui codifica retrospettivamente alcune esperienze di una giovane generazione — a partire dalla scuola di Hunstanton degli Smithson — come manifestazioni di un nuovo atteggiamento architettonico, più che di uno stile. In questo clima, il linguaggio architettonico si carica di nuove urgenze etiche e comunicative: nasce il *New Brutalism*, più come atteggiamento morale che come stile, più come reazione alla neutralità del modernismo che come rottura formale.

provincialismo e da nuove città che, pur animate da buone intenzioni sociali, finivano per negare l'idea stessa di urbanità, rifugiandosi in una bellezza superficiale e in un'estetica addomesticata di ascendenza scandinava.³⁰

In questo contesto, Stirling individua una possibile via d'uscita non nella celebrazione del "contemporaneo", ma in un ritorno critico al patrimonio costruttivo e materiale locale. Come scrive in modo provocatorio:

«Oggi Stonehenge è più significativo di Christopher Wren. Lo sfruttamento di materiali e metodi locali è forse l'unica alternativa al convenzionale o al "contemporaneo" lasciata aperta all'architetto europeo di fronte a un budget minimo».³¹

Di fronte alla difficoltà della Gran Bretagna di costruire con sofisticazione tecnica, Stirling individua nel vernacolo industriale — negli anonimi edifici ottocenteschi di Liverpool, nei magazzini e nelle architetture funzionali — una fonte di ispirazione alternativa, capace di restituire all'architettura una relazione diretta con la funzione, la materia, l'economia e il contesto.

La struttura non è un più soltanto un fatto tecnico o segno di autenticità morale, come tendeva a suggerire il *New Brutalism*, ma diventa per Stirling uno strumento logico, una forma di conoscenza che regola il progetto senza determinarlo.

Scrive Deyan Sudjic:

«James Stirling, Richard Rogers e Norman Foster, tutti nati entro nove anni l'uno dall'altro (Stirling, il più grande, nel 1926), appartengono alla prima generazione di architetti maturata in un simile contesto. Per il giovane James Stirling, negli anni '60, l'"Architettura Moderna" era già separata da lui da un abisso incolmabile. Poteva non essere morta, ma era certamente molto

³⁰Sudjic, Deyan, and Royal Academy of Arts. *New Architecture, Foster, Rogers, Stirling: Exhibition 30 October-21 December 1986*, Royal Academy of Arts, London, 1986, p.15.

³¹*Ibidem*.

diversa dalle attività in cui lui e i suoi contemporanei erano allora impegnati. Scrivendo sull'*Architectural Review* nel 1955, dopo aver visitato due case di Le Corbusier vicino a Parigi, Stirling paragonò il purismo di Les Terrasses, costruite per Michael Stein a Garches nel 1927, con le Maisons Jaoul, allora in costruzione. »³²

In questa distanza — tra il mito della modernità e la realtà del mestiere — prende forma il primo nucleo teorico del suo pensiero. La scrittura, per Stirling, non è un esercizio retorico ma un modo per chiarire la propria posizione all'interno del dibattito.

I testi pubblicati tra il 1955 e il 1959 — da *From Garches to Jaoul a Ronchamp and the Crisis of Rationalism*, da *Packaged Deal and Prefabrication* a *Afterthoughts on Ham Common* — segnano il progressivo emergere di una voce autonoma. Essi non costruiscono un sistema teorico, ma definiscono una postura critica: il progetto come sintesi tra idea e funzione, costruzione e rappresentazione.

È da questa postura, sospesa tra la memoria e la critica, che nasce nel 1955 il primo dei suoi saggi, *From Garches to Jaoul*, pubblicato su *Architectural Review*: un testo in cui Stirling rilegge Le Corbusier non come maestro da imitare, ma come interlocutore attraverso il quale misurare la crisi stessa del moderno.

Se si rilegge retrospettivamente questo quinquennio 1950–1955, la nascita della partnership con Gowan appare come il risultato quasi inevitabile di una serie di convergenze: una comune formazione in un'Inghilterra segnata dalla cultura del *welfare state*; un apprendistato condiviso nello studio Lyons, Israel & Ellis, dove la struttura è insieme disciplina tecnica e risorsa figurativa; una sensibilità affine verso il patrimonio dell'architettura vernacolare e industriale britannica, testimoniata dall'interesse per i castelli scozzesi e gli edifici ottocenteschi documentato nelle

³² Deyan Sudjic e Norman Foster, *Richard Rogers, James Stirling: New Directions in British Architecture*, London, Thames and Hudson, 1991 (ed. paperback), p. 10.

loro foto e nei loro schizzi; e, sullo sfondo, un dibattito critico dominato da Banham e dall'Independent Group, che offre loro al tempo stesso un linguaggio da cui prendere le distanze e un interlocutore necessario.

Quando Banham, pochi anni più tardi, includerà gli appartamenti di Ham Common nella costellazione degli edifici brutalisti, Stirling avrà già maturato gli strumenti per rifiutare quell'etichetta senza rinunciare alla radicalità del proprio lavoro. Proprio perché formatosi in una Londra attraversata da brutalismo e strutturalismo, *welfare state* e cultura di massa, il suo progetto non potrà mai essere ridotto a un nome, a una scuola, a un movimento: è, fin dall'inizio, il prodotto di una scena più ampia, quella che si è costruita tra Liverpool e Londra nel decennio del dopoguerra.



Fig. 6. Foto di Stirling da giovane, probabilmente scattata nei primi anni Cinquanta. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.

1955 - 1959

Gli scritti di James Stirling: il pensiero critico della struttura

*Scrivere in modo intelligente mi richiede più sforzo che progettare.*³³

Ammette James Stirling, in una delle rare occasioni in cui riflette esplicitamente sul proprio rapporto con la scrittura. In effetti, Stirling non è mai stato annoverato tra i critici o i teorici dell'architettura, avendo affidato a pochi ma significativi testi la sedimentazione del proprio pensiero; se, da un lato, i suoi scritti non hanno mai assunto la forma di un apparato teorico sistematico, dall'altro rappresentano una lente privilegiata per comprendere l'evoluzione della sua posizione nei confronti della struttura e del progetto.

Numerosi scritti *su* Stirling, nel tentativo di collocare la sua opera entro categorie stilistiche definite, hanno messo in luce la sua solida cultura storica e la dimestichezza citazionistica — spesso con l'intento di ridurla a un repertorio di prestiti stilistici o analogie circostanziali. Eppure, tra gli anni Ottanta e Novanta, quando la sua voce era ormai consolidata nel panorama internazionale, non mancarono accuse di superficialità o di carenze storico-teoriche, fino a un articolo di John Preston significativamente intitolato *Stirling needs history lesson*.³⁴

³³ Amanda Reeser Lawrence, *James Stirling Revisionary Modernist*, Yale University Press, New Haven & London 2012, p.17.

³⁴ Fonti di Archivio: RMM – *Papers of Robert Millar Maxwell – 1944–2019*, [collocazione: RMM/4/37 – *Public Lectures and Symposium*]. All'interno di questa scatola è conservato un foglio datato 3 giugno 1988, estratto dalla rivista *Building Design*. L'articolo si trova nella sezione "Letters", insieme al contributo di George Hall: *Think again, Big Jim*. Entrambi i testi — il primo, *Stirling needs history lesson* di John Preston (citato nel corpo del testo), e il secondo, di Hall — contengono dure critiche al progetto per No. 1 Poultry. La posizione di Preston è chiara — "*The existing buildings are not great architecture, but they have virtues which the Stirling*

Tra coloro che hanno tentato di restituire il valore degli scritti di Stirling, un ruolo decisivo spetta a Robert Maxwell, il quale ha dedicato un intero volume alla raccolta degli scritti e dei discorsi pubblici, sottolineando quanto questi possano costruire essere strumento utile di riflessione sul progetto e all'analisi dei metodi e dei processi progettuali:

«James Stirling non era un grande scrittore, ma probabilmente è stato un grande architetto ed è per questo che oggi è interessante ripercorrere i suoi scritti. Stirling non è più con noi, ma la qualità della sua architettura ci ha lasciato il desiderio di poterlo ancora interrogare sul suo lavoro e le sue idee: raccogliere i suoi scritti ci offre la possibilità di ascoltare di nuovo la sua voce e di comprendere meglio la sua personalità creativa». ³⁵

In questo capitolo si commenterà una selezione di testi significativi per delineare il rapporto tra Stirling e la questione strutturale.³⁶

Gli scritti degli anni Cinquanta — ultimi redatti direttamente da Stirling, prima che la sua produzione testuale si riducesse a trascrizioni di conferenze e interviste — costituiscono una testimonianza decisiva per comprendere la formazione del suo pensiero progettuale. La necessità di misurarsi per iscritto con l'opera di Le Corbusier, suo punto di riferimento sin dai primi anni universitari, con la condizione generale dell'architettura moderna

design does not possess” — quella di Hall sembra essere più mite (“*Stirling, ripensaci*”), ma si fa più severa nella conclusione: “*I have long been an admirer of some of his earlier work, but I do feel that in the recent years his change of style has not been for the better. This latest offering appears to me to be bulky, heavy, fragmented and insensitive and, yes — more suited to the Third Reich’s ‘West Wall’ than the fine City of London*”.

³⁵ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Wilford*, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 7-8.

³⁶ I testi analizzati riprendono la traduzione italiana degli scritti raccolta in *James Stirling, Scritti di architettura*, integrata dai risultati della mia ricerca presso la University of Liverpool, dove ho potuto consultare gli archivi originali relativi agli scritti e ad altre fonti di archivio ad essi collegate. Si tratta del fondo RMM – *Papers of Robert Millar Maxwell (1944–2019)*, donato alla *Special Collections* della *Sidney Jones Library*, che ringrazio per il meticoloso supporto e la disponibilità.

nasce, come osserva Maxwell, da un'urgenza intellettuale più che accademica:

«Le scuole non avevano ancora adottato l'architettura del movimento moderno come materia di insegnamento: molti professori pensavano ancora che fosse uno sfortunato intermezzo, e che presto sarebbe stato dimenticato. Soltanto a metà degli anni Cinquanta l'interesse degli studenti circa le nuove possibilità offerte dall'architettura moderna cominciò a cambiare le regole. In un'atmosfera del genere, Stirling avrebbe studiato le strutture d'acciaio tanto quanto la storia dell'architettura».³⁷

In questa osservazione Maxwell, che fu compagno di studi, allievo di Rowe e più tardi interlocutore privilegiato di Stirling, emerge con chiarezza come nella sua formazione lo studio delle strutture e quello della storia dell'architettura si ponessero su un medesimo piano di intensità critica. In questi scritti si manifesta una tensione consapevole tra il linguaggio della critica e quello del progetto, tra la difficoltà del discorso e l'urgenza del fare: una dialettica che accompagnerà tutta la sua opera.

«Stirling scrisse questi pensieri poco più che trentenne, come sfondo per gli studi sull'edilizia abitativa a cui stava lavorando per il Team X, il gruppo di giovani turchi dominato da Smithson, organizzato per ravvivare l'ormai in declino Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), la rete internazionale di architetti modernisti che aveva elaborato i principi guida dello stile internazionale. Questi studi riecheggiano l'Independent Group, la coalizione informale di artisti, architetti e scrittori, che spaziava da Reyner Banham a Eduardo Paolozzi, che si riunì attorno all'Institute of Contemporary Arts e che fornì il terreno fertile per l'emergere della pop art negli anni '60».³⁸

³⁷ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Wilford*, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 7-8.

³⁸ Sudjic, Deyan, and Royal Academy of Arts. *New Architecture, Foster, Rogers, Stirling: Exhibition 30 October-21 December 1986*, Royal Academy of Arts, London, 1986, p.15. Nel capitolo viene proposta una traduzione, di cui si riporta in nota il testo originale: «Stirling wrote these thoughts in his early thirties, as a

Si propone di seguito l'elenco delle pubblicazioni di James Stirling, ordinato cronologicamente. Alcuni testi, tra cui *Anti-Structure* (1969, da una conferenza del 1966), saranno richiamati più avanti per evidenziare la continuità del discorso teorico.

1955-1959

- "From Garches to Jaoul", in *Architectural Review*, Settembre 1955.
- "Ronchamp and the crisis of rationalism" in *Architectural Review*, marzo 1956.
- *This is tomorrow*, catalogo, Whitechapel Gallery, Londra, 1956.
- "Regionalism and modern architecture", in *Architects Year Book*, 1957, n. 8.
- "A personal view of the present situation", in *Architectural Review*, giugno 1958.
- "Packaged deal and prefabrication", in *Design Magazine*, marzo 1959.
- "Afterthoughts on Ham Common", in *Architect & Building*, maggio 1959.
- "The functional tradition and expression", in *Perspecta*, 1959, n.6; in «Cuadernos – Suma Nueva Vision», 1970, n.2.

background to housing studies he was working on for Team These studies have echoes of the Independent Group, the informal coalition of artists, architects and writers, spanning from Reyner Banham to Eduardo Paolozzi, that gathered around the Institute of Contemporary Arts, and which provided the seedbed for the emergence of pop art in the 1960s».

1965-1984

- "An Architect's Approach to Architecture", in *RIBA Journal*, maggio 1965; in «Kentiku Bunka», gennaio 1967; in *Zodiac*, 1967, n.16; in «Cuadernos – Suma Nueva Vision», 1970, n.2.
- "Conversations with students", in *Perspecta*, 1967, n.15; in «Cuadernos – Suma Nueva Vision», 1970, n.2.
- "Anti-Structure", in *Zodiac*, 1969, n. 18, in «Cuadernos – Suma Nueva Vision», 1970, n.2.
- "James Stirling in Tokyo", (intervista con Arata Isozaki), in *Architecture and Urbanism*, agosto 1971.
- "Stirling Connexions", in *Architecture and Urbanism*, febbraio 1975; in *Casabella*, marzo 1975; in *Architectural Review*, maggio 1975.
- "Asian Games", in *Architectural Design*, gennaio 1975.
- "Interview with James Stirling", in *Architecture Movement Continuity*, dicembre 1975.
- "Articles by James Stirling", in *School of Architecture*, Zurich University, 1976.
- "Letter from London", in *Oppositions* n. 5, Rizzoli, 1976.
- "RIBA Gold Medal acceptance", in *Architectural Design* 7/8, 1980; in *Architectural Design Profile*, Academy Editions/St Martins Press, 1982.
- "Pritzker Prize acceptance", in *Architectural Design Profile*, Academy Editions/St Martins Press, 1982.
- "Richtfest, Topping-Out Ceremony, Stuttgart", in *Architectural Design Profile*, Academy Editions/St Martins Press, 1982.
- "James Stirling Lecture 81", Collected essays edited by D Lasdun. Heinemann, 1984.

Da Garches a Jaoul

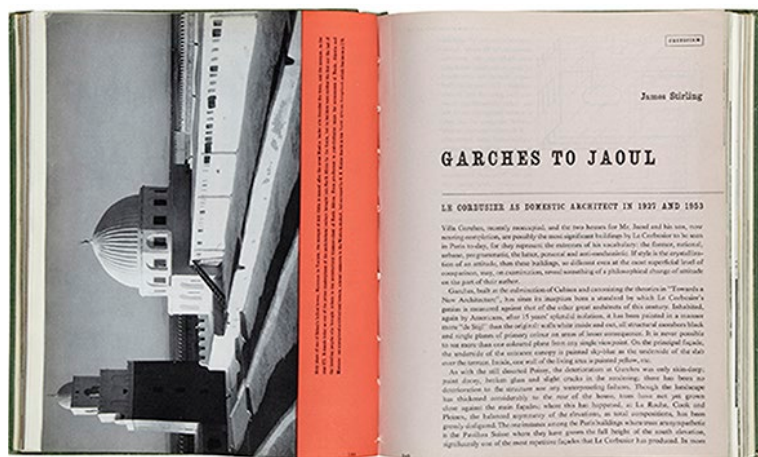


Fig. 7. James Stirling (1956). *Garches to Jaoul. Le Corbusier as Domestic Architect in 1927 and 1953*. *The Architectural Review*, 14, 153–164

Il rapporto con «Ronchamp and the Crisis of Rationalism» (1956) non è menzionato da Stirling, ma viene qui stabilito in chiave interpretativa. L'estetica strutturale, che in questo testo appare come un principio latente e intuitivo, troverà nel saggio successivo la sua prima formulazione consapevole: la struttura come composizione e inganno, come legante tra costruzione e rappresentazione. Si osserva inoltre che l'«estetica strutturale» secondo Stirling non è ancora pienamente consapevole nel progetto di Garches, ma è proprio questa ambiguità a renderla per Stirling un campo di sperimentazione critica.

Pubblicato nel settembre del 1955 su «*Architectural Review*», *From Garches to Jaoul* è il primo scritto conosciuto di James Stirling e, in un certo senso, la matrice di tutto il suo pensiero. Si tratta di un testo di natura critica, animato da un'intensità descrittiva che rivela l'acutezza dell'osservatore più che l'ambizione del teorico.

Stirling vi si confronta con Le Corbusier, leggendo il passaggio dalla Villa a Garches a Maison Jaoul non come un'evoluzione stilistica, ma come una trasformazione radicale del rapporto tra forma e costruzione, tra ordine geometrico e ordine strutturale.

È l'inizio di una riflessione che troverà una traduzione architettonica nel *Leicester Engineering Building* e un'elaborazione teorica in *Anti-Structure* (1966). Se in *Ronchamp and the Crisis of Rationalism* (1956) Stirling metterà in crisi l'eredità del razionalismo, qui la assume ancora come orizzonte operativo, tentandone un superamento dall'interno.

Nel suo scritto, e dopo la visita del 1954 a Maison Jaoul,³⁹ Stirling osserva che chi conosce Le Corbusier solo attraverso le immagini o i libri può restare sorpreso visitando Maison Jaoul, poiché vi scopre una scala sorprendentemente aderente all'immaginario che si è prefigurato:

«Se il visitatore ha studiato l'architettura di Le Corbusier sui libri in carta patinata, allora la prima impressione che avrà arrivando alla Maison Jaoul sarà singolare, perché la troverà alla scala e della dimensione che si era immaginate, probabilmente anche grazie alle travi di bordo dei solai espresse in facciata. Di solito la scala appare più grande o più piccola di quanto ci si aspetti; quella di Garches addirittura sembra sorprendentemente eroica».⁴⁰

Il rilievo non è meramente percettivo. Stirling intuisce che la scala reale di un edificio non è data dalle proporzioni formali, ma dalla sua *verità strutturale*: dalle travi, dai solai, dai carichi visibili. È la struttura, e non l'ornamento, a restituire la misura effettiva dell'architettura. La "scala" diventa un modo di vedere la costruzione, un principio di conoscenza più che di

³⁹ Come documentato nelle fotografie scattate da James Stirling, conservate presso il Canadian Centre for Architecture [riferimenti: AP140.S2.SS7.D1. P1.13 e AP140.S2.SS7.D1. P1.14].

⁴⁰ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 31.

rappresentazione. A differenza della struttura puntuale e della conseguente pianta libera di Garches, Stirling riconosce nella Maison Jaoul una logica strutturale di tipo cellulare: “A differenza della struttura puntuale e della conseguente pianta libera di Garches, la struttura della Jaoul è fatta di muri portanti in mattoni e quindi l’impianto planimetrico è cellulare”.⁴¹ Tuttavia, aggiunge, non bisogna lasciarsi ingannare dalla semplicità apparente del sistema: “Ma sarebbe un errore considerare questo edificio un modello di architettura in mattoni portanti: visivamente ad essere in primo piano sono le solide volte catalane in cemento che troviamo a ogni livello del fabbricato”⁴². La struttura non è un dato tecnico, ma una forza figurativa. Stirling descrive con precisione la composizione dei solai e delle volte, rivelando quella capacità di osservazione che Robert Maxwell riconoscerà come una delle sue qualità più singolari.⁴³ L’edificio viene descritto con una lente che passa dalla lettura dell’esterno per avvicinarsi gradualmente al dettaglio dell’interno: “internamente, le volte sono rivestite in mattonelle e ogni quattro metri e mezzo circa, sono stati messi in opera tiranti d’acciaio dello spessore di un pollice per contrastare la spinta delle volte sui muri in mattoni”⁴⁴. Le proporzioni e i rapporti costruttivi che Stirling rileva in Maison Jaoul sembrano anticipare soluzioni che lui stesso svilupperà in seguito: dai tiranti

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Wilford*, Bologna, Zanichelli, 2002, p. 7. «Certamente Stirling sarebbe diventato famoso anche senza Rowe, ma forse non avrebbe sviluppato così esplicitamente il suo interesse per la forma architettonica, in un’epoca in cui la funzione era considerata l’unica legittima matrice formale — soprattutto in Gran Bretagna, dove il credo funzionalista era rafforzato dalla cultura puritana. Rowe [...] insegnò ai suoi studenti a coltivare l’intelligenza dello sguardo, la capacità di osservare costantemente la realtà — gli edifici veri e propri, non solo quelli in fotografia — come esempio sempre accessibile, sempre sotto i nostri occhi, da studiare con attenzione per scoprirne i segreti. Stirling imparò a guardare».

⁴⁴ *Ibidem*.

di Leicester ai doccioni in cemento che scaricano nei pluviali, una soluzione quest'ultima adottata di lì a poco negli appartamenti di Ham Common (Fig. 8):

«In corrispondenza del punto di congiunzione delle volte in facciata sono state ricavate delle nicchie e, occasionalmente, dalle travi di bordo sporgono doccioni in cemento che scaricano nei pluviali alloggiati all'interno delle murature». ⁴⁵

Si tratta di soluzioni tecniche che Stirling non si limita a registrare, ma che interpreta come idee costruttive, ponendole sullo stesso piano di un tema formale. Non a caso, egli sottolinea che «la muratura in mattoni è trattata come superficie e non come disegno»: ciò che conta non è la trama decorativa, ma il modo in cui la materia costruisce la superficie. E aggiunge, con acutezza quasi strutturale, che quella muratura “potrebbe essere sostituita da muratura in pietra o mista, da setti in cemento”, ⁴⁶ poiché “sarebbero forse più corrispondenti alla tecnologia costruttiva delle volte”. ⁴⁷

Già in questo passaggio si intravede il principio che guiderà la sua poetica futura: la tecnologia come forma e la forma come proiezione della tecnologia. La descrizione continua verso l'interno dell'edificio, dove Stirling individua un nesso tra struttura e spazio.

«All'interno, lo spazio è autonomo rispetto alla struttura: l'esplosione dello spazio, nel senso cubista del termine, è contenuta nei quattro muri perimetrali che ne lasciano trapelare poco al di fuori, eccetto dove sfugge e irrompe all'esterno lungo la direzione della terrazza, per esaurirsi alla fine del paesaggio. Ma lo spazio non è progettato solo in

⁴⁵ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 31.

⁴⁶ *Ivi*, p. 32.

⁴⁷ *Ibidem*.

funzione dell'effetto: ha, al contrario e invariabilmente, un chiaro contesto psicologico e funzionale».⁴⁸

È una descrizione che riecheggia la sua architettura matura: la tensione tra chiusura e apertura, tra contenimento e proiezione spaziale, che troverà esito nel *Florey Building* e nei musei tedeschi. L'analisi di Maison Jaoul è quindi anche un autoritratto indiretto: Stirling vi riconosce la potenza figurativa della struttura, ma anche la necessità che essa si misuri con lo spazio e con l'esperienza percettiva. Coerentemente con la logica costruttiva, scrive ancora: "In coerenza con il sistema strutturale, le stanze tendono a essere piccole scatole, mentre le zone di soggiorno hanno spazi più generosi".⁴⁹ Precisa con la stessa attenzione materiale che ritroveremo nei suoi edifici:

«All'interno di Maison Jaoul il cemento è lasciato a vista, disegnato dalle tavole dei casseri, i muri sono intonacati o in mattoni a vista, i pavimenti sono rivestiti in mattonelle, viene usata una considerevole varietà e quantità di legno e, molto significativamente, il soffitto o l'intradosso delle volte è spesso rifinito in mattonelle scure di terracotta».⁵⁰

Questa descrizione, che anticipa la materialità della *Red Trilogy* — il rivestimento in piastrelle rosso mattone che fascia l'intradosso dei solai di Leicester — mostra come Stirling colga nella costruzione una grammatica visiva. Il cemento non è solo un materiale, ma un disegno; la struttura è già linguaggio. Un passaggio cruciale dello scritto riguarda la dimensione modulare e proporzionale dell'opera di Le Corbusier. Stirling cita Bodiansky, l'ingegnere strutturale dell'Unité d'Habitation di Marsiglia, sottolineando come il Modulor sia strumento di controllo proporzionale e strutturale: "a portata di mano c'è sempre un

⁴⁸ *Ivi*, pp. 34-35.

⁴⁹ *Ivi*, p. 36.

⁵⁰ *Ibidem*.

numero che funziona”.⁵¹ Questa menzione, apparentemente marginale, è invece rivelatrice. Mostra che Stirling non si limita a osservare Le Corbusier da architetto, ma lo studia anche attraverso la lente dell'ingegneria. L'interesse per Bodiansky rivela una curiosità diretta sul funzionamento strutturale, di cui si ha testimonianza attraverso i disegni della sua tesi di laurea, dove la struttura dell'Unité è reinterpretata e trasformata in un modello progettuale, come si è visto nel capitolo precedente.

Questa linea di continuità — dal disegno accademico ai progetti professionali, dagli “appartamenti brutalisti” fino alla “Braun postmoderna” — mostra che in Stirling la struttura non è mai una conseguenza tecnica, ma una preoccupazione continua. Persino nei progetti postmoderni, come il Braun Melsungen, in cui la critica tende a vedere un gioco di linguaggi e citazioni, Stirling non rinuncia mai alla verità strutturale: anche lì, il postmodernismo è ancora struttura. Nella parte finale dell'articolo, Stirling torna su un aspetto di carattere tecnico, ma con implicazioni estetiche decisive:

«Garches è un esempio eccellente della particolare interpretazione di Le Corbusier dell'estetica della macchina. Il corpo dell'edificio, costruito con metodi piuttosto convenzionali per l'epoca, ha i muri di tamponamento in blocchi di cemento intonacati per ottenere un effetto monolitico, come se il cemento fosse stato gettato o spruzzato: non c'è ancora un'estetica del sistema strutturale».⁵²

Questa osservazione mostra che nel 1955 l'“estetica strutturale” non è ancora cosciente, ma già parte del pensiero. Stirling avverte che la struttura deve essere non solo costruita, ma pensata, e chiude il testo con una frase che anticipa di oltre dieci anni i suoi interessi per la prefabbricazione:

⁵¹ *Ivi*, p. 37. Stirling riporta la citazione di Bodiansky, “a portata di mano c'è sempre un numero che funziona”

⁵² *Ivi*, p. 38.

«Le case sono state costruite, per un costo di 30.000 sterline, da muratori algerini, armati solo di scale, chiodi e martelli, e non è stato usato alcun materiale artificiale, a parte il vetro: tecnologicamente è un edificio medievale. Gli elementi delle finestre pareti in legno potrebbero essere prefabbricati, ma, come per la tecnologia, c'è la sensazione che la prefabbricazione debba cominciare prima dalla struttura».⁵³

In questa frase conferma l'idea di una struttura come principio generatore, come matrice di linguaggio e di misura. *From Garches to Jaoul* non è soltanto un saggio su due progetti di Le Corbusier, ma il primo documento di un pensiero architettonico che troverà sviluppo e maturità attraverso il progetto per gli appartamenti di Ham Common, in costruzione proprio in quegli anni (1955/1958), e il prossimo Dipartimento di Ingegneria della Leicester University (1959/1963). La struttura è, sin da questo momento, il luogo in cui logica ed estetica si ricongiungono: un terreno di verità e di invenzione, dove costruire equivale a pensare.

«Ma se l'intelletto di Stirling lo attrasse verso Garches, furono la potenza e la forza di Jaoul - i mattoni grezzi e pronti, le volte catalane curve, la consistenza del cemento grezzo e la manipolazione degli spazi al suo interno - a lasciare l'impressione più forte.»⁵⁴

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Sudjic, Deyan, and Royal Academy of Arts. *New Architecture, Foster, Rogers, Stirling: Exhibition 30 October-21 December 1986, Royal Academy of Arts, London, 1986*, p.11. Nel capitolo viene proposta una traduzione, di cui si riporta in nota il testo originale: «But if Stirling's intellect drew him toward Garches, it was the power and force of Jaoul – the rough and ready brickwork, the curved Catalan vaults, the texture of the raw concrete and the manipulation of the spaces within it – that were to leave the strongest impression».



Fig. 8. Dettaglio Ham Common.

Ronchamp. La cappella di Le Corbusier e la crisi del razionalismo

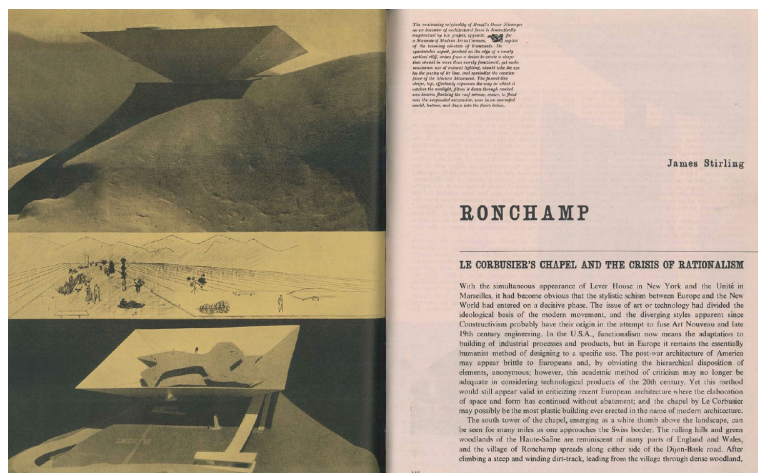


Fig. 9. James Stirling (1956). *Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism*. *The Architectural Review*, 7, 155–161.

Pubblicato nel settembre del 1956 su «The Architectural Review», il saggio *Ronchamp and the Crisis of Rationalism* rappresenta uno dei momenti più intensi della riflessione giovanile di James Stirling. All'epoca trentenne, ancora lontano dai grandi cantieri universitari e dalla fama internazionale, Stirling scrive in un contesto di fervente dibattito post-bellico: l'architettura moderna è ormai consolidata come linguaggio, ma la sua ideologia costruttiva mostra segni di cedimento. Ronchamp, costruita da Le Corbusier tra il 1950 e il 1955, diventa per lui il punto simbolico di questa tensione: un edificio che, pur appartenendo al mito del modernismo, ne incrina i presupposti più radicati — razionalità, chiarezza strutturale, onestà materiale.

Sin dalle prime righe, Stirling imposta la sua analisi come una lettura percettiva, non come una critica stilistica. Egli non parla subito di tecnica, ma di esperienza:

«La collocazione sul crinale, la sagoma contro il cielo, la luce che si riflette sulle pareti curve — tutto contribuisce a un impatto immediato, quasi sensazionale». ⁵⁵

Il suo modo di descrivere l'edificio è cinematografico: lo sguardo si avvicina lentamente, dal paesaggio alla massa, dai muri alla texture, fino all'interno. È un metodo che rivela un'attenzione per la dimensione esperienziale dello spazio e anticipa la sua stessa pratica progettuale. Stirling osserva Ronchamp come un organismo complesso, un corpo architettonico che si offre alla vista e allo stesso tempo la inganna. Dopo questa introduzione percettiva, il testo si piega verso il suo centro teorico: il rapporto tra immagine e struttura. Stirling scrive:

«È significativo che l'impatto sensazionale della cappella sul visitatore non duri molto a lungo e che, una volta affievolitesi le emozioni, rimanga ben poco ad attrarre l'intelletto, niente da analizzare, niente che stimoli la curiosità. Questo fascino interamente visivo, insieme con la mancanza di necessità di un coinvolgimento intellettuale da parte del pubblico, possono in parte spiegare il fatto che l'edificio sia stato accettato così facilmente». ⁵⁶

La frase è tagliente, quasi provocatoria. Stirling individua una sorta di ambiguità nell'opera di Le Corbusier: la sua forza visiva è tale da neutralizzare l'analisi, da impedire la lettura razionale del suo funzionamento. Ma questa "mancanza di curiosità" non è un limite formale, bensì un sintomo di mutazione: il linguaggio dell'architettura moderna, nato dall'alleanza tra ingegneria e astrazione, sta trasformandosi in qualcosa di più fluido, più

⁵⁵ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Wilford*, Bologna, Zanichelli, 2002, pp.41-49.

⁵⁶ *Ibidem*.

ambiguo, più espressivo. È in questo punto che Stirling introduce, con un gesto quasi impercettibile, la questione strutturale.

«La cappella di Ronchamp non è, sostanzialmente, un edificio in cemento armato: anche se ha tutta l'apparenza di un oggetto solidificato, i muri sono realizzati in muratura portante». ⁵⁷

Il passaggio è rivelatore: il momento in cui Stirling parla della struttura è anche quello in cui ne mostra l'illusione. La cappella sembra un oggetto di cemento — compatto, monolitico — ma in realtà non lo è. Il suo carattere “solidificato” è una simulazione, una messa in scena. Stirling prosegue, chiarendo la genesi di questa ambiguità:

«L'idea strutturale iniziale — contornare la forma con una struttura in profili d'acciaio, avvolta da una rete metallica su cui applicare il cemento a spruzzo — per qualche motivo fu abbandonata. Senza cambiare la concezione, il contorno dei muri fu riempito in muratura, che poi fu intonacata e verniciata, in modo che il suo aspetto corrispondesse all'idea iniziale». ⁵⁸

La descrizione, apparentemente tecnica, diventa per Stirling un punto di osservazione concettuale. Ciò che interessa non è la differenza materiale — acciaio o muratura — ma la discrepanza tra la concezione e la realizzazione, tra l'immagine e la verità costruttiva. L'edificio mantiene l'apparenza della struttura originaria, ma la sostanza cambia: ciò che doveva essere una “rete metallica” si solidifica in una parete di pietra. È in questo passaggio che la nozione di “crisi del razionalismo” acquista il suo senso più profondo: non come cedimento morale, ma come scarto epistemologico, come perdita di coincidenza tra l'idea di struttura e la sua realtà. Stirling commenta con una lucidità disarmante:

«Questa trasgressione ai principi dell'uso e all'espressione corretta dei materiali, evidente anche in altre architetture europee del dopoguerra,

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

ha pochi riscontri nel Nuovo Mondo, dove lo sviluppo di nuove tecnologie continua ad allargare il vocabolario del linguaggio architettonico». ⁵⁹

La parola “trasgressione” va letta qui non in senso etico, ma estetico. Non è la denuncia di un errore, ma il riconoscimento di un passaggio di fase: il linguaggio moderno si sposta dall’onestà strutturale alla costruzione di una *verosimiglianza strutturale*. La struttura non è più ciò che sostiene, ma ciò che rappresenta il sostegno; non più fondamento tecnico, ma superficie linguistica.

In questo slittamento Stirling coglie un segnale che va ben oltre il singolo edificio. Ronchamp diventa, per lui, il punto di svolta di un’intera tradizione — quella razionalista — che vede nella coerenza costruttiva il garante della verità architettonica. Lì dove il modernismo classico si fondava sulla coincidenza tra struttura e forma, Ronchamp apre una distanza tra le due: una distanza che non è più un difetto, ma una possibilità critica.

È facile leggere, in queste righe del 1956, l’intuizione embrionale di ciò che diventerà, anni dopo, il cuore del pensiero di Stirling: la struttura come linguaggio autonomo, come narrazione. L’architettura di Le Corbusier a Ronchamp non viene perciò accusata, ma compresa nel suo paradosso: una costruzione che finge di essere costruita diversamente. Stirling non la rifiuta, la osserva. La sua ironia (“un fascino interamente visivo”) non è distacco ma analisi: egli riconosce che la forza dell’opera moderna non sta più nella logica, ma nella capacità di apparire come logica. In questa lettura, la “crisi del razionalismo” non è un lutto ma una soglia. Stirling intuisce che l’architettura moderna, proprio attraverso la perdita della sua innocenza strutturale, apre una nuova stagione di libertà espressiva.

È in questa soglia che si colloca il suo pensiero nascente: la possibilità che la struttura, pur restando vincolo costruttivo, possa

⁵⁹ *Ibidem*.

diventare linguaggio, racconto, rappresentazione.

Questa ambiguità, registrata da Stirling nella cappella di Ronchamp, diventerà nei suoi edifici futuri un vero principio operativo: la struttura come dispositivo figurativo, come strumento di composizione dello spazio. *Ronchamp and the Crisis of Rationalism* non è dunque soltanto un saggio su Le Corbusier, ma un'autobiografia intellettuale anticipata, in cui il giovane Stirling riconosce la direzione del proprio progetto critico.⁶⁰

⁶⁰ L'articolo "Regionalismo e architettura moderna" pubblicato in «Architects' Year Book» n.8, 1957, con il titolo *Regionalism and Modern Architecture*, successivo al testo su Ronchamp non viene commentato in questa sezione ma citato nel capitolo 2.3.

Un punto di vista personale sulla situazione attuale

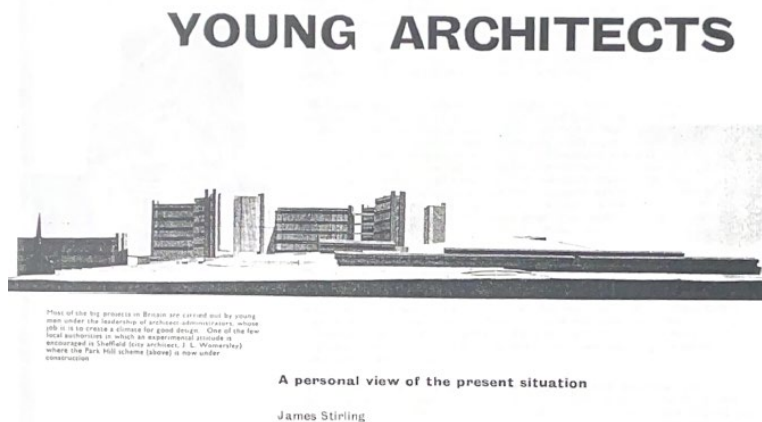


Fig. 10. James Stirling, *A personal view of the present situation*, *Architectural Design*, giugno 1958, pp. 232-233. Special Collections Archive, University of Liverpool.

Nel 1955 James Stirling fonda il suo primo studio in partnership con James Gowan. Insieme portano a termine la costruzione degli appartamenti di Ham Common (1955–1958), avviano il cantiere del centro scolastico polifunzionale nella periferia di Londra (1959–1961) e sviluppano il progetto per le tre case di Basil Mavrolean. Sono gli anni dell'avvio della carriera professionale e, al tempo stesso, di una riflessione critica più consapevole sul ruolo dell'architettura nella società inglese del dopoguerra. Stirling si muove tra due piani: da un lato, la pratica professionale — e la ricerca di un linguaggio consapevole per l'abitazione collettiva —, dall'altro, una scrittura che registra con lucidità la trasformazione del mestiere dell'architetto. È in questo contesto che nasce *A Personal View of the Present Situation*, breve ma densissimo articolo pubblicato su «Architectural Design» nel giugno del 1958. Stirling

interrompe qui il dialogo ideale con Le Corbusier per guardare alla realtà professionale del proprio tempo: una condizione segnata da incertezze economiche, da un'architettura sempre più subordinata alla produzione industriale e da una crescente perdita di autonomia critica.

Il testo si apre con un tono tagliente, quasi disilluso: Stirling osserva che la professione è priva di una direzione comune e di una personalità riconoscibile; "l'architettura contemporanea inglese" soffre di una diffusa mancanza di linguaggio e di coerenza, e l'adozione indiscriminata di stili contraddittori ha portato a una condizione di accettazione de "la bruttezza del carosello stilistico", che si consuma in un continuo oscillare tra nostalgia e avanzamento tecnologico. Stirling denuncia l'assenza di un'autentica voce critica e la progressiva erosione della dimensione personale del progetto, rilevando come la professione si configuri ormai come un coro dissonante, in cui molte voci si sovrappongono senza che alcuna riesca ad articolare una direzione riconoscibile o una posizione realmente distinta. A questo disorientamento culturale si somma, secondo Stirling, la rigidità dei regolamenti edilizi, che invece di orientare hanno come effetto quello di comprimere la capacità progettuale degli architetti: norme che, nel tentativo di evitare il proliferare di periferie amorphe, arrivano paradossalmente a scoraggiare qualsiasi gesto di originalità. La critica si carica qui di un attacco quasi morale: Stirling accetta la "bruttezza" dell'architettura contemporanea, ma ne rifiuta la passività. L'architettura può essere imperfetta, ma non inerte.

Il passaggio più rilevante del saggio — e quello di maggiore rilievo per il tema della struttura — giunge quando Stirling condanna l'utilizzo seriale dei sistemi strutturali:

«L'influenza del cliente è rimpiazzata da quella di un "sistema", spesso strutturale. Dopo la guerra abbiamo assistito alla nascita di molte tecnologie costruttive ingegnose, tra cui il cemento prefabbricato e la facciata continua, che probabilmente avranno un

notevole sviluppo, dal momento che si adattano particolarmente alla linearità dell'architettura inglese. Ma senza l'intervento della personalità dell'architetto, quello che è originariamente razionale può ben presto diventare privo di carattere». ⁶¹

Questo passo concentra in poche righe la posizione teorica che Stirling andrà chiarendo negli anni successivi. La struttura, nella sua visione, non è un *sistema* impersonale né una logica prefabbricata, ma un campo di interpretazione: ciò che deve essere rifondato attraverso la sensibilità dell'architetto. La critica è rivolta non contro la tecnologia in sé — Stirling non è mai ostile al progresso tecnico — ma contro la sua riduzione a meccanismo, la perdita del legame tra struttura e immaginazione. In un contesto in cui la prefabbricazione sta diventando la norma produttiva, egli avverte il rischio di un'architettura priva di autore, “razionale ma senza carattere”.

Il riferimento al “sistema strutturale” è decisivo: segna la distanza tra la struttura come linguaggio — quella che Stirling ha analizzato in Le Corbusier — e la struttura come apparato normativo, come automatismo produttivo. È in questa distinzione che si radica la sua futura idea di *antistruttura*: una posizione critica che non rifiuta la tecnica, ma la piega alla propria volontà espressiva.

Negli ultimi paragrafi del testo, Stirling allarga la riflessione alla questione dello stile e introduce una delle affermazioni più citate della sua produzione teorica:

«Questa è un'epoca di stili “multi-estetici”, per cui ogni problema sembra avere una sua particolare risoluzione estetica, al contrario di quanto succedeva negli anni Venti, quando molta della forza del

⁶¹ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Wilford*, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 61-64.

movimento stava nell'ingenua convinzione che tutti gli edifici potessero essere disegnati in International Style». ⁶²

Con questo giudizio, Stirling smaschera la crisi dell'unità moderna e ne riconosce, allo stesso tempo, la libertà potenziale. L'epoca "multi-estetica" non è solo la fine del Movimento Moderno, ma anche la condizione di possibilità di un linguaggio complesso, aperto alla pluralità dei significati. Tuttavia, la libertà degli stili non coincide con la perdita di rigore: per Stirling va recuperata la tensione tra libertà e costruzione, tra immaginazione e disciplina strutturale.

A Personal View of the Present Situation conclude con una contraddizione: il riconoscimento che la modernità non può più essere "uno stile", ma neppure un caos di stili. Da questa consapevolezza nascerà la sua riflessione più matura: quella che nel progetto di Leicester troverà la sua forma architettonica, traducendo la crisi del linguaggio in un principio di costruzione.

A Leicester, la struttura non sarà più sistema né ornamento, ma gesto critico: l'espressione concreta della personalità dell'architetto in un'epoca dominata dalla prefabbricazione.

L'anno successivo, in *Packaged Deal and Prefabrication*, Stirling riprenderà proprio questa riflessione sul 'sistema strutturale', spostandola dal piano critico a quello operativo: non più denuncia, ma sperimentazione.

⁶² *Ibidem.*

Set di montaggio e prefabbricazione

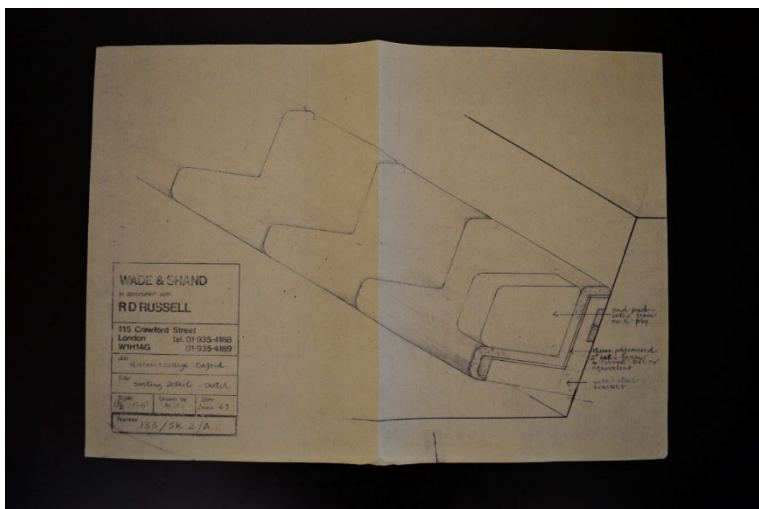


Fig. 11. Dettaglio delle sedute progettate per il Florey Building a Oxford. The Queen's College Archive, University of Oxford.

Nel 1959 James Stirling è impegnato nella costruzione della School Assembly Hall di Brunswick Park, a South London, un edificio in mattoni che rappresenta il punto d'arrivo del suo sodalizio con James Gowan e il preludio alla stagione universitaria. La scelta del mattone non è casuale: è un materiale che appartiene al clima inglese, resistente alla pioggia, duttile nei dettagli, capace di coniugare artigianalità e rigore costruttivo. In parallelo, Stirling lavora ai progetti per il Selwyn College di Cambridge — primo episodio di quella serie definita dei *red bricks*,⁶³ in cui il linguaggio moderno incontra la tradizione materica dei college storici — e avvia la costruzione del Dipartimento di Ingegneria a Leicester. Sono anni di transizione, in cui la riflessione teorica e la pratica

⁶³ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Wilford*, Bologna, Zanichelli, 2002, p. 32.

progettuale procedono insieme. La questione della prefabbricazione, che in Inghilterra aveva assunto una valenza prevalentemente economica e politica, comincia ad apparire anche nel suo orizzonte, seppure con cautela: Stirling la osserva da vicino, ma senza aderirvi completamente. Leicester, per esempio, pur appearing come un edificio industriale, è quasi costruito a mano, con pezzi unici e pannelli disegnati uno per uno. È una prefabbricazione solo apparente, una serialità artigianale che risponde a una logica di progetto e non di produzione.

È in questo contesto che Stirling scrive *Packaged Deal and Prefabrication*, pubblicato su «Design Magazine» nel marzo del 1959. Fin dall'inizio, chiarisce che il titolo non nasce dal lessico tecnico ma da quello della pubblicità americana: “*packaged deal*” — tradotto in italiano come “set di montaggio” — è un termine proveniente dal “linguaggio pubblicitario dell’America del ‘benessere’”,⁶⁴ dal mondo dei consumi più che da quello dell’architettura.⁶⁵ Stirling lo adotta proprio per liberare la parola

⁶⁴ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 63.

⁶⁵ In Sudjic, Deyan, and Royal Academy of Arts. *New Architecture, Foster, Rogers, Stirling: Exhibition 30 October-21 December 1986*, Royal Academy of Arts, London, 1986, p.13. In nota viene riportata la traduzione a cura dell’autrice: «Ma è chiaro che le esperienze di Stirling come studente in scambio, lavorando e viaggiando per cinque mesi in America, si sarebbero rivelate altrettanto formative. In seguito avrebbe scritto con tristezza della divergenza tra l’architettura americana ed europea. Data l’austerità britannica del dopoguerra, solo l’America sembrava in grado di perseguire un modernismo tecnologicamente avanzato, lasciando l’Europa al pragmatismo forzato. Questa combinazione - sperimentare in prima persona il vigore dell’ottimismo americano, pur apprezzando il rigore essenziale del modernismo europeo del periodo prebellico - rese il trionfo della pittoresca stravaganza nella Gran Bretagna degli anni '50 particolarmente difficile da sopportare per Stirling e altri della sua generazione, come Alison e Peter Smithson Colin Rowe ha recentemente riassunto i suoi sentimenti verso il fenomeno del Festival of Britain con la parola “disgusto”. Come avrebbe potuto essere meno? Ecco la tanto

“prefabbricazione” dal suo carico negativo: un termine compromesso dall’esperienza post-bellica, associato alle case temporanee, alla povertà, alla standardizzazione di massa. Il “set” è invece un’immagine più neutra o, meglio, più accattivante: evoca l’idea di un montaggio rapido, di una struttura composta da elementi già pronti, come un prodotto destinato a un pubblico di consumatori. La prefabbricazione non è più un tema ideologico, ma un sintomo culturale: è entrata nell’immaginario della modernità come promessa di efficienza e libertà individuale.

Stirling descrive il funzionamento del sistema di prefabbricazione britannico: strutture in legno progettate per il singolo acquirente e

publicizzata affermazione dell'uscita della Gran Bretagna dalla guerra e dall'austerità, ma, nonostante la presenza di singole opere di qualità sul sito del Festival of Britain, la scuola che il festival ha ispirato si è rivelata nient'altro che una celebrazione del carino e del pittoresco, in forme compromesse e di seconda mano. Sembrava niente meno che un tradimento».

Testo originale: « But it is clear that Stirling's experiences as an exchange student, working and traveling for five months in America, were to prove equally formal. Later he was to write gloomily of the divergence between American and European architecture. Given Britain's post-war austerity, America alone seemed able to pursue technologically advanced modernism, leaving Europe to enforce pragmatism. That combination-experiencing the vigor of American optimism at first hand, while appreciating the essential rigour behind European modernism of the pre-war period -made the triumph of whimsy pictures in the Britain of the 1950s especially hard to bear for Stirling and others of his generation, such as Alison and Peter Smithson. Colin Rowe recently summed up their feelings toward the Festival of Britain phenomenon with the word 'disgust'. How could it have been anything less? Here was the much-advertised assertion of Britain's emergence from war and austerity, but, despite the presence of individual works of quality on the Festival of Britain site, the school from which the festival inspired turned out to be no more than a celebration of the cute and the picturesque, in compromised and second-hand forms. It seemed nothing short of a betrayal».

poi trasformate in muri e solai da un'impresa locale, che installa impianti e accessori "seguendo il gusto personale del proprietario".⁶⁶ È una frase che racchiude, con apparente innocenza, la diagnosi più severa: in questo modello l'architetto scompare, sostituito da un rapporto diretto tra cliente e impresa. Il progetto diventa una questione di scelta, non di concezione. L'illusione di libertà offerta dal "set di montaggio" — la possibilità di selezionare varianti distributive, accessori e finiture — coincide in realtà con la perdita di mediazione critica. Stirling osserva che, quando la personalizzazione aumenta, anche i costi crescono fino a raggiungere quelli di una casa progettata da un architetto: una contraddizione che smaschera la natura commerciale del sistema. Dietro la promessa di efficienza si nasconde una forma di anonimato, un'architettura senza progetto prima ancora che senza autore.

Tuttavia, Stirling non condanna la prefabbricazione in sé. La riconosce come possibile risorsa nel caso di una casa unifamiliare su un lotto periferico, dove una prefabbricazione parziale può risultare vantaggiosa per la flessibilità planimetrica e l'adattabilità alle condizioni del sito. È in questa prospettiva che introduce il caso di Charles Eames, definendolo un esempio "a parte": la sua casa in California, costruita selezionando elementi da cataloghi industriali — provenienti da settori come quello navale o aeronautico — mostra come la prefabbricazione possa diventare strumento di invenzione formale. Non si tratta più di assemblare componenti standard, ma di orchestrare un montaggio consapevole, in cui la cultura del progetto trasforma materiali tecnici in linguaggio architettonico. È probabile che Stirling conosca questa esperienza anche grazie all'amicizia con Frank Newby, appena rientrato dagli Stati Uniti dopo aver lavorato proprio con Eames, e che attraverso di lui colga la lezione di una prefabbricazione intesa come

⁶⁶ *Ivi*, p. 66.

esperimento, non come riduzione.

Stirling ricorda la nascita della prefabbricazione moderna in Inghilterra, con i programmi di ricostruzione post-bellica e i modelli di emergenza come l'*Arcon Mark V*, presentato alla Tate Gallery nel 1944. Quei prefabbricati, tecnicamente sofisticati ma rigidi, mancavano di adattabilità: erano edifici progettati per un problema temporaneo, incapaci di evolvere in un linguaggio stabile. La vera lezione scrive, avrebbe dovuto essere opposta: la casa prefabbricata deve contenere in sé la possibilità di cambiare, di ampliarsi, di orientarsi diversamente a seconda del luogo. Ma quel progresso tecnologico, spinto dall'urgenza della ricostruzione, si è disperso; negli anni Cinquanta restano soltanto "set per bungalow", prodotti di bassa qualità destinati all'esportazione. La parola "prefabbricazione" continua così a evocare una modernità fallita, associata al provvisorio, al non finito. In una delle pagine più dense del testo, Stirling riflette sul significato simbolico della casa:

«Per quanto l'opinione pubblica accetti prodotti di massa come l'automobile, la scuola o il frigorifero, l'utente medio considera la propria casa come l'ultimo baluardo della propria individualità, un'estensione di sé stesso».⁶⁷

È un'affermazione che, oltre a segnare una distanza antropologica tra il prodotto industriale e l'abitazione, riporta la questione sul piano culturale. La prefabbricazione fallisce non per limiti tecnici, ma perché entra in conflitto con l'idea stessa di domesticità come espressione personale. Stirling comprende che l'architettura non può essere completamente assimilata al processo produttivo: esiste una soglia oltre la quale la standardizzazione, per quanto efficiente, viene rifiutata. Eppure, non si rifugia in una nostalgia artigianale. Scrive che, a un certo punto, "la tecnologia raggiunge un livello in cui ogni ulteriore miglioramento richiede un aumento

⁶⁷ Ivi, p. 70.

sproporzionato della complessità”:⁶⁸ è una frase che spiega la sua posizione nei progetti di quegli anni. Stirling non rigetta la prefabbricazione, ma ne denuncia la retorica: preferisce sperimentare attraverso una complessità controllata, fatta di pezzi unici, montaggi specifici, componenti disegnati a mano. Una prefabbricazione concettuale, più che materiale.

La conclusione del saggio riformula il problema in termini di equilibrio. L’architetto, scrive, deve:

«tenere presenti e saper risolvere una serie di esigenze tra loro conflittuali, che vanno dalle implicazioni stilistiche dei modi di produzione alle incerte e talvolta irrazionali preferenze del consumatore e della classe che rappresenta».⁶⁹

L’approccio più realistico è quello di un “set di montaggio per gli interni”: servizi, impianti, pareti, arredi modulari che consentono libertà compositiva e, al contempo, permettono al proprietario “sia di celare il suo modo di vivere sia di esibire la sua personalità attraverso l’immagine della propria casa”.⁷⁰ La soluzione, ancora una volta, non è nel rifiuto della tecnica, ma nella sua modulazione. Stirling propone una forma di prefabbricazione che resta aperta alla personalità dell’architetto e dell’abitante: un dispositivo elastico, in cui la struttura e l’immagine coincidono non per necessità tecnica, ma per scelta critica.

Packaged Deal and Prefabrication si colloca così come prosecuzione diretta di *A Personal View of the Present Situation*. Lì Stirling denunciava la perdita di personalità dell’architettura moderna, assorbita dai “sistemi” strutturali e dai regolamenti edilizi; qui, analizzando il mondo della produzione edilizia, ne mostra le conseguenze culturali. Entrambi i testi partono da una medesima

⁶⁸ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 70.

⁶⁹ *Ivi*, p. 71.

⁷⁰ *Ibidem*.

inquietudine: la paura che l'architettura si riduca a procedura. Ma se nel 1958 la risposta era ancora morale — la necessità di ritrovare una voce —, nel 1959 diventa tecnica: il tentativo di ridefinire la prefabbricazione come linguaggio, di riportare il progetto nel cuore del processo produttivo. È un passaggio decisivo verso Leicester e i progetti della serie dei *red bricks*, in cui la struttura torna a essere, come a Garches e a Ronchamp, il luogo di mediazione tra invenzione e costruzione. Dieci anni più tardi, nel complesso della British Olivetti, Stirling riprenderà queste intuizioni trasformandole in materia costruita: la prefabbricazione non più come vincolo, ma come sceneggiatura spaziale, come montaggio critico del moderno.

Riflessioni sulle abitazioni di Ham Common

Le Riflessioni sulle abitazioni di Ham Common, pubblicate nel maggio 1959 su «Architect and Building News», segnano un passaggio per comprendere l'evoluzione del pensiero di Stirling. Si passa qui dagli scritti su Le Corbusier, alle riflessioni sulla condizione dell'architetto durante gli anni Cinquanta in Inghilterra, fino al primo scritto in cui commenta un suo edificio appena realizzato. Il testo, firmato a quattro mani insieme a Gowan, offre una prospettiva duplice: da una parte la voce degli architetti che osservano criticamente il cantiere appena concluso, dall'altra una riflessione più ampia che prende posizione nel dibattito contemporaneo sull'architettura moderna e sul ruolo dell'architetto, in continuità con i pensieri sinora commentati.

Senza introduzione e senza convenevoli, Stirling e Gowan aprono il testo con una critica diretta all'atteggiamento dell'architettura moderna, ormai giunta alla fine degli anni Cinquanta al proprio limite. Una critica che prosegue le posizioni già espresse negli scritti precedenti e che qui afferma:

«Nel passato era considerato normale che l'architetto tentasse di ottenere un'integrazione fra interno ed esterno e, nel corso dell'evoluzione dell'architettura moderna, questa è diventata una vera e propria ossessione».⁷¹

Questo rapporto si complica quando gli viene affidato da Manousso l'incarico di costruire trenta appartamenti destinati a un utente sconosciuto:

⁷¹ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, pp. 73-78.

«nel disegnare un edificio per abitazioni destinato al libero mercato e a un utente sconosciuto, l'architetto si trova in una situazione ambigua, in cui le discrepanze tra le sue intenzioni e l'uso effettivo dell'abitazione finiscono con il diventare apparenti, una situazione dovuta alla mancanza di una forma condivisa di buongusto e al diverso modo di vedere le cose tra l'addetto ai lavori e il profano». ⁷²

Questa distanza, fra intenzione dell'architetto e personalizzazione dell'utente, introduce il tema dell'impossibilità di un controllo totale del progetto, e quindi la necessità di concepire la struttura come principio regolatore, capace di mantenere coerenza formale e logica costruttiva anche di fronte all'imprevedibilità dell'abitare. Il discorso si lega direttamente alle riflessioni di *Packaged Deal and Prefabrication* pubblicato poche settimane prima:

«gli edifici per appartamenti di Ham Common sono stati disegnati per acquirenti del ceto medio e l'impresario, nel chiederci una soluzione moderna, aveva senza dubbio in mente i recenti successi di vendita dei complessi residenziali disegnati in stile contemporaneo e la crescente propaganda del "benessere" sulle riviste». ⁷³

L'eco del linguaggio americano del "benessere" torna qui come riflesso ironico di quella stessa cultura produttiva da cui Stirling aveva preso le distanze: la prefabbricazione, liberata nel testo precedente dalla sua dimensione industriale, riemerge ora come sfondo sociologico del progetto. L'abitazione moderna è percepita come un prodotto, e il progetto dell'architetto come una mediazione sempre più fragile tra logiche di mercato e coerenza costruttiva.

A partire da questa consapevolezza, Stirling e Gowan descrivono l'esperimento di Ham Common come un tentativo di mediazione. La riflessione teorica cerca riscontro nella testimonianza dei primi residenti, da cui Stirling e Gowan deducono che:

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*

«sembrerebbe che il “moderno” sia accettato per quanto riguarda l’aspetto esteriore del fabbricato, ma che chi abita l’appartamento lo voglia “personalizzare”, senza curarsi di come sia stato progettato l’esterno, né tantomeno l’interno dell’edificio». ⁷⁴

Di fronte a questa condizione, gli autori avanzano due ipotesi:

«per l’architetto potrebbe essere più realistico accettare la situazione e progettare un interno completamente negativo (come si suppone abbia fatto Mies per i Lake Shore Apartments), oppure fornire solo l’involucro esterno e uno spazio interno libero in cui l’utente possa, a suo piacere, aggiungere pareti divisorie, apparecchiature e arredi». ⁷⁵

Il ragionamento, che sembra riguardare la libertà dell’abitare, ha una radice strutturale: il progetto non coincide con la forma costruita, ma con la definizione di un margine entro cui la trasformazione può avvenire. La struttura diventa così lo strumento che consente alla variazione di essere controllata, un dispositivo di adattabilità che non rinuncia alla coerenza del disegno. L’idea di una struttura “flessibile ma regolata” trova un riscontro preciso nelle note tecniche raccolte nel volume *James Stirling. Opere e progetti 1950–1975* a cura di Izzo e Gubitosi. Nella scheda di Ham Common viene spiegato che:

«la struttura dei blocchi minori è largamente diversa da quella del blocco a tre piani. Nei primi, infatti, la struttura si regge sui muri trasversali, mentre nel secondo tutti i muri sono portanti, compresi quelli perimetrali». ⁷⁶

In entrambi i casi, tuttavia, “non si è considerato sostanziale esprimere il sistema strutturale: ugualmente importante è porre in evidenza i due materiali adoperati, mattone e cemento”. ⁷⁷

La scelta di bilanciare visivamente la presenza dei due materiali, introducendo “pannelli in cemento sotto le finestre, dove non

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ibidem.*

essendoci problemi statici la scelta del materiale era più libera”,⁷⁸ risponde a una duplice esigenza: restituire la reale proporzione tra i materiali e, allo stesso tempo, articolare la superficie muraria in modo da stabilizzarla termicamente e strutturalmente. (Fig. 12) I pannelli, “essendo armati e monolitici con il solaio, rendono più stabile la muratura a mattoni”.⁷⁹

In questo modo, la facciata diventa non tanto un’espressione della struttura quanto una sua traduzione, una rappresentazione calibrata tra esattezza statica e chiarezza figurativa.

Anche la questione dell’illuminazione naturale si intreccia con la logica strutturale. “Sui lati est e ovest i muri perimetrali non raggiungono il livello delle travi marcapiano in cemento, così da fornire tutte le stanze di una sottile finestratura a filo del soffitto”,⁸⁰ e i tratti di muratura restanti “hanno la minima larghezza richiesta per sostenere la struttura superiore”. La luce alta non è dunque un effetto scenografico, ma il risultato diretto del calcolo della muratura, spinta fino al limite della sua capacità portante. L’idea di struttura che emerge da Ham Common è quindi duplice: da un lato sistema resistente, dall’altro principio distributivo e figurativo che governa le variazioni dell’alloggio.

La chiarezza con cui Stirling e Gowan descrivono l’uso dei materiali riflette un atteggiamento opposto a quello del brutalismo a cui erano stati associati. Quando scrivono: “Si dice che questi appartamenti siano ‘brutalisti’, qualunque cosa ciò significhi”,⁸¹ l’affermazione non è una presa di distanza ironica, ma una precisazione teorica. Gli autori spiegano che la scelta dei materiali fu dettata da una logica economica e costruttiva:

«I muri sono in mattoni portanti e sono stati calcolati per consentire al massimo l’inserimento delle finestre [...]. Le travi in cemento dei

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Ibidem.*

solai sono a vista, disegnate dai legni dei casseri, poiché l'intonaco o un'altra finitura sarebbero stati più costosi». ⁸²

Seguendo questa linea, dichiarano:

«Non sappiamo se queste specifiche tecniche siano in accordo con le caratteristiche del “neo-brutalismo”. Una volta consideravamo questo termine da un lato come la definizione specifica di un particolare aspetto dell'architettura, e precisamente dell'uso di materiali e di componenti “al naturale”; dall'altro lato lo vedevamo come un tentativo — animato da buone intenzioni, ma troppo patriottico — di dare all'architettura inglese uno status internazionale». ⁸³

La conclusione è netta ed esprime la ferma posizione di Stirling nei confronti delle tanto odiate etichette, da cui — dall'inizio alla fine della sua carriera — prende le distanze, a partire da quella di “New-Brutalism”:

«Ma qualunque cosa volesse dire inizialmente, è chiaro da recenti, ripetute e derisorie divagazioni giornalistiche che questa parola ha ormai creato nell'opinione pubblica una tale immagine di pretenziosità, di false pretese artistiche e di irresponsabilità, che continuare a farne uso non può che danneggiare l'architettura moderna del nostro paese». ⁸⁴

L'argomentazione non riguarda lo stile, ma il metodo. Stirling non contesta l'uso dei materiali “al naturale”, ma l'idea che l'autenticità possa ridursi a un codice linguistico. La struttura, in Ham Common, non è mai un segno da mostrare, ma una condizione da pensare: la verità costruttiva non sta nella sua esibizione, bensì nella sua precisione. Nel volume di Izzo e Gubitosi, la descrizione tecnica del progetto conferma questa oscillazione tra chiarezza e reticenza. Le travi di cemento a vista, le scale gettate in opera con casseforme incernierate, le murature calcolate fino al limite di resistenza, tutto

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

concorre a una logica di costruzione che coincide con una logica di rappresentazione. L'architettura "mostra" la struttura solo nella misura in cui questa è parte del linguaggio del progetto; la differenza fra espressione e costruzione, in Stirling, non è mai risolta per via estetica, ma per via critica. Questo testo conclude la stagione delle riflessioni teoriche e apre quella dell'indagine strutturale che troverà esito compiuto nella *Red Trilogy*. L'attenzione alla composizione muraria, la misurazione degli spessori, la dialettica tra regola e deviazione, prefigurano la complessità del Dipartimento di Ingegneria a Leicester. Lì, come già qui, la struttura non sarà un semplice sistema di sostegno, ma una trama intellettuale che ordina, limita e genera la forma. Come scrive Francesco Dal Co:

«Nella "composizione attraverso le differenze" di Stirling le citazioni finiscono per svanire; trasformandosi in allusioni o evocazioni diventano complicate poiché, in realtà, hanno il compito di spiegare il rapporto, contorto e tormentato fino ai limiti della perversità, che l'architetto intende stabilire tra la sua opera e lo spettatore, tra sé stesso e il pubblico». ⁸⁵

Ham Common incarna esattamente questa condizione: un edificio che si offre come figura di trasparenza e che, al contrario, nasconde nella propria costruzione la chiave del suo significato.

⁸⁵ Francesco Dal Co. "The Melancholy Experience of Contemporaneity." *ANY: Architecture New York*, no. 2, 1993, pp. 26–29. Testo originale: «In Stirling's "composition through differences" quotations end up fading; turning into allusions or evocations they become complicated since, in reality, they are entrusted with the task of explicating the relationship, twisted and tormented to the limits of perversity, that the architect means to establish between his work and the viewer, between self and public».



Fig. 12. Appartamenti di Ham Common. Dettaglio.

La tradizione e l'espressione funzionalista

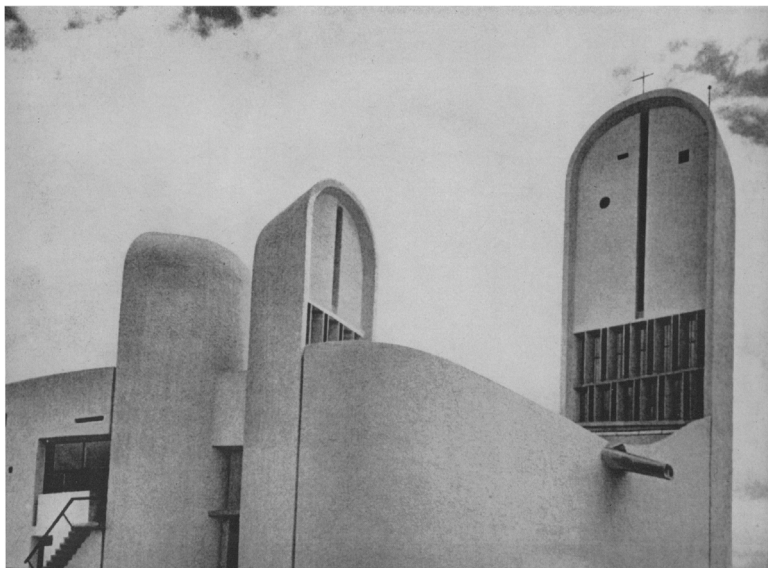


Fig. 13. James Stirling (1960). “The Functional Tradition” and Expression. *Perspecta*, 6, 88–97.

In questo articolo Stirling rilegge la tradizione funzionalista non come repertorio di forme, ma come criterio di organizzazione: una pratica in cui struttura, spazio e destinazione d’uso coincidono senza mediazioni retoriche. Il riferimento al numero 607 dell’*Architectural Review* del luglio 1947 — dedicato alla Cina — diventa l’occasione per precisare la genealogia di un’architettura “senza stile” e, insieme, per correggerne i limiti: la selezione degli esempi, osserva, avrebbe dovuto includere fattorie, fienili, mulini anonimi, fortificazioni, villaggi, i primi edifici per uffici — insomma, i luoghi in cui la costruzione nasce dalla funzione prima che dal disegno. Qui sta il punto che Stirling formula con chiarezza:

«Il merito di questi edifici, visti da un architetto di oggi, è quello di essere costituiti, in genere, da volumi semplici e lineari, sviluppatasi a partire dall'uso dell'edificio e, in particolare, dalle funzioni dei suoi elementi principali. Si adattano a una grande varietà di materiali e di luoghi e la loro struttura portante è derivata, con il buon senso, dall'organizzazione dell'edificio». ⁸⁶

L'obiettivo di una struttura come “buon senso” dell'organizzazione viene raggiunto senza opporre “funzione” a “forma”, ma dimostrando come la forma emerga dalla struttura in quanto ordine d'uso: un criterio verificabile, non un'estetica assunta a priori. Quando Stirling precisa che questi edifici, pur medievali, sono “particolarmente moderni”, distingue tra la *prima idea* di funzionalismo e l'“estetica macchinista”, ridotta a preoccupazione stilistica. In controluce, si intravede già il suo cantiere successivo: un'architettura che accetta e rifonda la logica costruttiva come principio figurativo, senza spettacolarizzarla. In questa chiave rientra il richiamo a Ham Common, appena completato. La risposta implicita alla ricezione “brutalista” dell'opera passa per una genealogia ibrida — De Stijl e *Maison Jaoul*, ma anche il vernacolo in mattoni di Liverpool e la perizia muraria inglese ottocentesca — per ribadire che la scelta dei materiali non è un codice identitario bensì un equilibrio tra resistenza, misura e uso. Stirling lo dichiara con la consueta franchezza, ammettendo *probabili* inflessioni formali, ma riportando il discorso al baricentro operativo:

«Gli appartamenti di Ham Common sono stati influenzati dagli edifici de Stijl e dalla *Maison Jaoul*, ma al contempo dagli edifici vernacolari in mattoni di Liverpool e in generale dal grande virtuosismo della tecnologia della muratura in mattoni dell'Inghilterra del XIX secolo. Su un nostro progetto per una piccola casa in campagna hanno probabilmente inciso le complicate coperture degli edifici rurali tradizionali: il volume piramidale risulta dallo spazio a doppia altezza

⁸⁶ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, pp. 79-88.

e dal soffitto inclinato del soggiorno e dallo studio/camera da letto del livello superiore. Le coperture sono semplici falde gettate tra un muro e l'altro. Su entrambe le sponde dell'Atlantico il dilemma corrente dell'architettura moderna sembra consistere nel fatto che gli architetti più importanti sono occupati a fare esercizi di stile o esibizioni strutturali mentre, come la "tradizione funzionalista" ci insegna, esiste un linguaggio architettonico alternativo sia allo stile che alla struttura». ⁸⁷

Questo passaggio è decisivo. Stirling non posiziona “stile” e “struttura” ai capi opposti per sceglierne uno: contesta l'uso *spettacolare* di entrambi. La sua terza via è un linguaggio in cui la struttura, lungi dall'essere un feticcio o un travestimento, *coincide* con l'organizzazione dell'edificio e ne orienta la figurazione. Non *contro* la forma, ma *prima* della forma: la struttura come racconto implicito al progetto. Da qui la critica alla declinazione “post-Mies” — una coerenza apparente che affida ai margini la gabbia strutturale, separandola dallo spazio reale:

«La recente architettura "dopo-Mies" in effetti può essere interpretata come un'elaborazione in chiave decorativa della soluzione miesiana di portare la struttura ai margini. Il sistema strutturale, che deriva da un'organizzazione planimetrica assiale di origine classica, è spesso scollegato dalla forma dello spazio interno e tende a esistere per diritto di nascita e a essere determinante sull'aspetto dell'edificio. L'idea della pianta libera conteneva l'indipendenza di spazi e pareti e, necessariamente, doveva passare attraverso le costrizioni della gabbia strutturale; ma sui prospetti delle prime case parigine di Le Corbusier si manifestano la forma e lo scopo degli spazi interni, e questo riporta nella città la scala dell'essere umano e del suo spazio». ⁸⁸

La polemica non è anti-miesiana; è anti-decorativa. La struttura “che esiste per diritto di nascita” è quella che ha smarrito la necessità: non organizza più lo spazio, lo *ornamenta*. Stirling riporta l'asticella sul metro che gli interessa: la *leggibilità* del rapporto tra

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem.*

ordine costruttivo e ordine d'uso. In questo quadro, anche lo “stilismo contemporaneo” — spinto dalla stampa, alimentato dal mercato — diventa un problema di *mascheramento* urbano:

«“stile contemporaneo”, che viene spacciato dalla stampa come avanguardia e che presto rappresenterà per gli architetti moderni un problema molto più fastidioso delle moribonde proteste degli accademici conservatori. [...] Lo “stilismo” incoraggia l'ambiguità: nella maggior parte delle nostre case a schiera di epoca vittoriana l'identità individuale è scomparsa. L'uniformità stilistica di quelle quinte stradali è ottenuta per mezzo di muri intonacati, delle finestre tutte uguali e del cornicione orizzontale, mentre la vera organizzazione delle unità abitative rimane leggibile nei retri, dove si può vedere che l'edificio è fatto in mattoni, ha un tetto a falde, le stanze sono a differenti livelli, sono di grandezze diverse e le tettoie contraddistinguono i muri di proprietà». ⁸⁹

Fronti “uniformi” e retro “veritieri”: la distinzione non è pittoresca, è teorica. Ai margini della scena — nei giunti, nelle altezze sfalsate, nei setti minimi — la struttura torna leggibile come ordine degli usi. Da qui il passaggio alla casa nei Chilterns e al tema dello spazio solidificato (Moretti): prima si determina la gerarchia dei volumi, poi la traduzione materiale e il lessico strutturale che la rende necessaria.

«Se uno spazio può essere immaginato come massa solida, determinata nella forma e nelle dimensioni dalla proporzione di un ambiente o dalla funzione di un corridoio, allora si può arrivare alla soluzione architettonica di un progetto attraverso lo studio dei modi alternativi in cui i vari elementi del programma possono essere assemblati plasticamente. [...] è importante che nella composizione finale sia riconoscibile una gerarchia dei volumi. [...] A questo punto [...] deve perdere il suo carattere astratto per materializzarsi come sostanza, e un'efficace transizione dal disegno organizzativo alla struttura e ai materiali dipende dal vocabolario strutturale

⁸⁹ *Ibidem.*

dell'autore. La scelta del sistema strutturale deve supportare il diagramma dell'organizzazione spaziale». ⁹⁰

Qui la tesi generale si condensa: la struttura non precede il progetto come dogma né lo insegue come spettacolo; lo traduce. Il “vocabolario strutturale dell'autore” non è licenza espressiva ma misura di adeguatezza tra diagramma e materia. È anche per questo che la tua lettura della “functional tradition” come presagio di Leicester regge: non per somiglianze medievaleggianti, ma perché quella torre nascerà dalla stessa economia di buon senso — corpi, carichi, trasferimenti — che qui viene messa a fuoco e chiamata linguaggio alternativo “sia allo stile che alla struttura”. Questo testo chiude una stagione. Dopo questa presa di posizione — che sposta definitivamente l'attenzione dalla *struttura esibita* alla *struttura necessaria* — Stirling interrompe le pubblicazioni per alcuni anni; riprenderà a scrivere solo nel 1965.

La prossima sezione si aprirà infatti su quel quinquennio (1965–1969) in cui la riflessione teorica riemerge, ma ora rifratta dal lavoro progettuale.

⁹⁰ *Ibidem.*

1959 – 1971

Red Trilogy: costruzione del pensiero strutturale

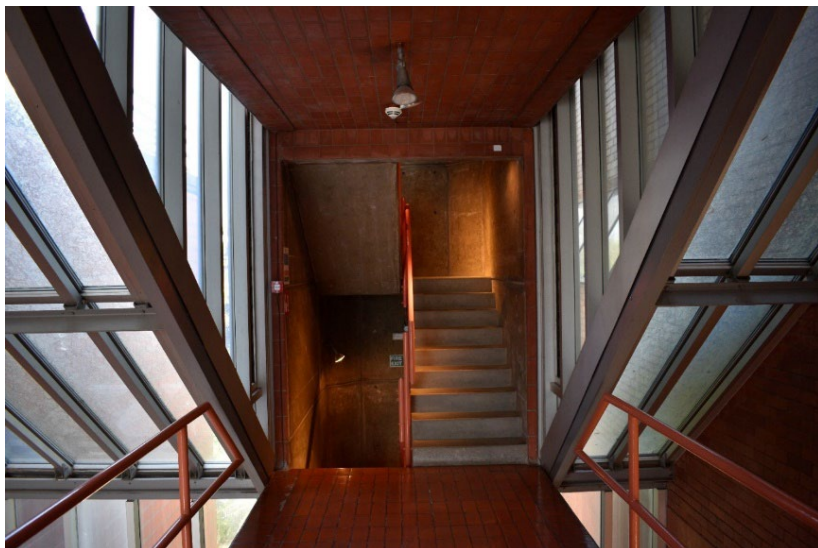


Fig. 14. Interno del Leicester Engineering Building (1959-1963).

Nell'interesse di un cambio di scenario,⁹¹ i tre edifici universitari costruiti in Inghilterra all'inizio della carriera di Stirling — la Red Trilogy: Leicester Engineering Building (1959–1963), History Faculty a Cambridge (1964–1967) e Florey Building a Oxford (1966–1971) — vengono qui letti come la fase di radicamento del suo rapporto con la struttura. L'organizzazione cronologica della ricerca — che finora ha attraversato la formazione e gli scritti giovanili — trova in questi anni una soglia decisiva: la struttura,

⁹¹ Colin Rowe, "James Stirling: A Highly Personal and Visual Architecture," in *James Stirling: Buildings and Projects* (P. Arnell, A. C. Bickford, eds.), Rizzoli, New York, 1987.

fino ad allora ritenuta marginale o addirittura “inadatta”⁹² al suo modo di progettare, diventa materia di sperimentazione e di composizione. In questa fase, la continuità strutturale che costituisce l’ipotesi di fondo della tesi comincia a emergere: la struttura si afferma come principio ordinatore e strumento critico del progetto, non come semplice necessità tecnica. Nel capitolo precedente, il percorso è stato seguito dalle prime prove accademiche – dal progetto di tesi di laurea di “*non propria routine*”,⁹³ noto come *Community Centre and Town for Newtown Aycliffe* (1950), al concorso per *Honan* (1950), quello per il *Poole Technical College* (1952), per la *Sheffield University* (1953) e per le residenze di *Ham Common* (1955/1958), di *Preston* (1957/1959), per i college di *Churchill* (1958) e *Selwyn* (1959).

Per usare le parole di Colin Rowe, questa lettura cronologica costituisce un “percorso ben battuto e del tutto familiare”, che conduce direttamente alla *Red Trilogy*, e con questa al primo degli edifici che preannunciano lo “Stirling maturo”:⁹⁴ l’Engineering Building per l’Università di Leicester, icona del sodalizio con James Gowan.

Il Leicester Engineering Building rappresenta un punto di svolta non solo per la storia dell’architettura inglese, ma per la stessa carriera di Stirling. Nel celebre testo *Antistructure* (1966), Stirling afferma di avere un atteggiamento “utilitaristico, ad hoc”⁹⁵ verso la

⁹² James Stirling, “Antistruttura”, in Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 113-126. Pubblicato in *Zodiac* n.18, 1969, con il titolo “Anti-structure”. Intervento al simposio tenuto all’Università di Bologna (novembre 1966) in occasione del ritiro del professor Giovanni Michelucci dalla Scuola di Architettura.

⁹³ Colin Rowe, “James Stirling: A Highly Personal and Visual Architecture,” in *James Stirling: Buildings and Projects* (P. Arnell, A. C. Bickford, eds.), Rizzoli, New York, 1987.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ James Stirling, “Antistruttura”, in Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 113-126. Pubblicato in *Zodiac* n.18, 1969, con il titolo “Anti-structure”. Intervento al simposio tenuto all’Università di

struttura e di “impedirle di intromettersi nella soluzione architettonica”.

Nega ogni tipo di interesse nei confronti di essa, tuttavia, ciò che emerge dall’analisi di Leicester è un rapporto ben più complesso e profondo, che smentisce l’indifferenza dell’architetto nei confronti della struttura.

La *Red Trilogy*, e in particolare Leicester, diventa così un momento chiave nella dimostrazione della tesi: la struttura non scompare, ma si trasforma in un dispositivo compositivo. Le difficoltà tecniche e le soluzioni ingegneristiche adottate in collaborazione con l’ingegnere, e amico, Frank Newby — come la trave a stella che distribuisce i carichi, i montanti inclinati che sostengono gli sbalzi, o la copertura a shed ruotata di quarantacinque gradi— rivelano una consapevolezza strutturale tutt’altro che marginale e disinteressata.

Si potrebbe tuttavia confutare questa tesi sostenendo che, nel progetto per il Leicester Engineering Building, Stirling mirasse principalmente a dimostrare la propria padronanza compositiva e la capacità di gestire un programma funzionale complesso, delegando la responsabilità strutturale a figure specialistiche, in particolare a Frank Newby.

È un’ipotesi critica ricorrente, ma che, alla luce delle fonti e dei disegni, risulta riduttiva. La collaborazione con Newby, infatti, non si configura come una semplice delega, ma come un terreno di confronto reciproco in cui la struttura diventa parte del linguaggio progettuale.

Secondo le fonti, Stirling e Newby si incontrano per la prima volta nel 1954, durante le riunioni di quello che Gowan definisce il “gruppo NW1”.⁹⁶ Quegli incontri, che si tenevano tra il French Pub

Bologna (novembre 1966) in occasione del ritiro del professor Giovanni Michelucci dalla Scuola di Architettura.

⁹⁶ Joseph McKean (a cura di), *Leicester University Engineering Building. James Stirling and James Gowan*, Londra, Phaidon, 1994, p. 10. «And if Banham was the Sunday

e le riunioni dell'ICA,⁹⁷ riunivano alcune delle figure più attive nella scena architettonica londinese del dopoguerra: Reyner Banham, Alan Colquhoun, Kit Evans, David Gray, James Gowan, John Miller, Frank Newby, Eduardo Paolozzi, James Stirling, Sandy Wilson, e altri ancora. In quegli stessi anni, Newby collabora alla progettazione di alcune scuole nel Lancashire con Tom Ellis, titolare dello studio Lyons Israel and Ellis, dove Stirling lavora insieme a Gowan. Non si trattò, secondo Newby, di un incontro folgorante, ma piuttosto di una conoscenza che si costruì nel tempo, in un contesto intellettuale condiviso. Dalle colazioni al French Pub, alle riunioni dell'ICA, fino agli incontri in studio da Tom Ellis.

La loro collaborazione professionale ha inizio ufficialmente nell'aprile del 1960, quando Stirling affida a Newby l'incarico di ingegnere strutturale per Leicester. In quel momento Newby era appena divenuto *senior partner* di F. J. Samuely & Partners, dopo una lunga esperienza accanto a Samuely, iniziata nel 1949. Quando Stirling gli chiese di collaborare, nel 1959, Samuely era ancora in vita, ma la sua morte avvenuta pochi mesi più tardi, segnò una transizione significativa: Newby avrebbe assunto la direzione, portando avanti lo studio, con un approccio di continuità e allo

scribe and intellectual focus, on Saturday Joseph Rykwert seems to become *éminence grise*, amidst the now recognizable shapes of Colquhoun, Stirling, Wilson, Newby (who first met Stirling here in 1954), Stevens and others, occasionally including Paolozzi, Cedric Price, Douglas Stephen and Theo Crosby. Yet another, equally sharply drawn shape emerges – perhaps really one of those above, moving on – which Gowan calls 'the NW1 group'».

⁹⁷ Intervista inedita a Frank Newby condotta da Mark Girouard (s.d.), precedente alla pubblicazione di *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*. Consultata dall'autrice; non disponibile alla consultazione pubblica. Girouard chiede a Newby del loro primo incontro «[...] Sam Berry was working on projects for flats for the GLC, or LLC as it was — came to such occasions, and I had worked on Eames's films, and there was an evening of Eames's films, and I'm pretty certain that Jim came to that, but Sandy invited me to go to the pub — the French Pub — on a Saturday morning, and then I met Jim there, and slowly kind of got to know him as I got to know Banham and Colquhoun and the whole group [...]».

stesso tempo di apertura alla sperimentazione architettonica. Per questa ragione, i disegni strutturali della *Red Trilogy* riportano ancora nel cartiglio la dicitura “F. J. Samuely & Partners”. In questo contesto, alcune delle scelte strutturali di Leicester — come la configurazione delle officine rialzate — possono essere lette anche come un implicito omaggio alla figura di Samuely, maestro e riferimento tecnico per Newby rafforzando l’idea di una continuità culturale e professionale che lega le due generazioni di ingegneri e, più in profondità, la ricerca di Stirling sul significato stesso di struttura in architettura. Leicester, Cambridge e Oxford delineano così una progressione coerente. A Leicester, la struttura si manifesta come fatto visibile e costruttivo. La struttura diventa un linguaggio autonomo, capace di tradurre in forma un’idea di programma e di ordine più che di funzionamento tecnico. È proprio in questa ambiguità che si riconosce il nucleo dell’ipotesi della tesi: la struttura, in Stirling, non coincide mai con la pura tecnica, ma si afferma come mediazione tra pensiero e costruzione. A Cambridge si verifica una nuova consapevolezza: sciolta la partnership con Gowan, Stirling afferma la propria autonomia progettuale. A Oxford, infine, la struttura assume una valenza quasi simbolica, traducendo la logica costruttiva in linguaggio architettonico. Questa triade definisce non solo l’affermazione di Stirling nel panorama britannico, ma anche la piena maturazione di un pensiero strutturale che evolve senza mai interrompersi, trasformandosi da necessità tecnica a strumento critico del progetto. La verifica di questa ipotesi trova la sua prima manifestazione nel Leicester Engineering Building. Qui la relazione tra architetto e ingegnere, tra forma e struttura, non soltanto traduce un programma funzionale complesso, ma inaugura una nuova sintassi progettuale: in esso la struttura non è semplicemente un problema tecnico da risolvere, ma un principio conoscitivo, un dispositivo critico del progetto che rende visibile il processo stesso del pensare architettonico.

Leicester Engineering Building, 1959–1963

Come ricordato da Frank Newby, quando Stirling gli mostrò per la prima volta i disegni del progetto, “non aveva pensato alla costruzione”.⁹⁸ Un’affermazione che, più che segnalare una mancanza, rivela una distanza iniziale tra l’idea, il progetto architettonico e il calcolo strutturale, insieme alla necessità di una figura tecnica dedicata alle verifiche strutturali.

Tuttavia, se l’assunzione di Newby risponde a una precisa esigenza operativa, resta da chiarire quale fosse, in realtà, la posizione di Stirling nei confronti della struttura. Le sue stesse dichiarazioni — “di non essere interessato alla struttura” o di “non lasciare che governi le logiche compositive” —⁹⁹ impongono cautela: le autodefinizioni, soprattutto in architettura, non sempre coincidono con le vicende effettive del progetto. L’esperienza di Leicester, infatti, contraddice tale auto-definizione e diventa un momento decisivo per la verifica dell’ipotesi di tesi: mostra come la struttura emerga come principio di padronanza progettuale, rivelando un dialogo più complesso e consapevole tra architettura e struttura. Pensare alla costruzione era compito di Newby. Quando Girouard chiese a Newby se Stirling avesse pensato alla struttura, egli rispose negativamente, spiegando che, in generale, gli architetti tendevano ad affidare tale responsabilità agli ingegneri.

⁹⁸ Intervista inedita a Frank Newby condotta da Mark Girouard (s.d.), precedente alla pubblicazione di *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*. Consultata dall’autrice; non disponibile alla consultazione pubblica. Girouard chiede esplicitamente: «Had he thought about its construction?» e Newby risponde: «No, no. I mean, he had a feel for it but he hadn’t thought about it».

⁹⁹ James Stirling, “Antistruttura”, in Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 113-126. Pubblicato in *Zodiac* n.18, 1969, con il titolo “Anti-structure”. Intervento al simposio tenuto all’Università di Bologna (novembre 1966) in occasione del ritiro del professor Giovanni Michelucci dalla Scuola di Architettura.

Persino Tom Ellis — con cui Newby collaborava per le scuole nel Lancashire e che era stato il capo di Stirling — operava nello stesso modo, pur avendo entrambi, come afferma Newby, “un certo fiuto per la struttura”.¹⁰⁰ Il ruolo dell’ingegnere era dunque quello di garantire sicurezza e libertà al processo di progettazione, consentendo all’architetto di concentrarsi sulla progettazione architettonica.

Il progetto dell’Engineering Building rappresentò, tuttavia, un caso di confronto diretto con le questioni strutturali. Newby stesso ammette che “quando abbiamo iniziato ne sapeva sicuramente meno di quando abbiamo finito”,¹⁰¹ sottolineando il carattere di reciproca sperimentazione che contraddistinse quella collaborazione. Stirling, da parte sua, “accettava le soluzioni logiche con entusiasmo”,¹⁰² partecipando attivamente alla definizione di una logica costruttiva. Nella fase di sviluppo del progetto, racconta Newby, lavorarono insieme su una prima bozza: egli propose diverse alternative, ma Stirling:

«continuava a mantenere la sua linea diagonale, e passava da un tetto a traliccio a un tetto a lastre piegate. Quindi... prese quello e sviluppò le estremità in queste forme cristalline, e questo significava davvero prendere l’idea della struttura, e poi rifinire le estremità, e come è nata

¹⁰⁰ Intervista inedita a Frank Newby condotta da Mark Girouard (s.d.), precedente alla pubblicazione di *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*. Consultata dall’autrice; non disponibile alla consultazione pubblica. Continuando il discorso sulla proposta di progetto per Leicester aggiunge: «He had been brought up, as it were, in Lyons Israel and Ellis’s office, and — although Tom Ellis had some feel for structure, basically, in fact, architect relied on their engineers for the structure».

¹⁰¹ *Ibidem*. «He... I think like probably other architects, kind of ... accepted proposal, or looked at the proposal. He wasn’t... in the beginning of Leicester, in fact, he probably knew less about structure than later on, but he was quite happy to accept ideas... ».

¹⁰² *Ibidem*. «He was quite happy to accept that, and we got on very well. He... and... there was never any kind of arguments, and certainly in Leicester, he never said he wanted this or that, but he ... and really, I can think of very few projects ... or when he said ‘that’s what I want’, then you did that, because you were giving a service to an architect».

l'idea di una lastra piegata diagonale che diventa una parete verticale? Il che portò al suo progetto. Avrebbe potuto farlo in modi diversi, ma è così che scelse di farlo, il che andava bene. Quindi accettò le strutture logiche - penso che Leicester fosse un edificio strutturato in modo logico. Man mano che procedevamo, sviluppavamo una struttura per ogni parte, e io gli fornivo diverse alternative per alcuni casi; abbiamo rimosso le colonne dispari sotto l'aula, così che si inclinasse completamente. Oh, lui... 'oh sì, mi piace'...». ¹⁰³

Ne emerge la figura di un architetto che, pur non assumendo un ruolo tecnico, dimostra un acuto interesse per le implicazioni formali della struttura, per l'equilibrio statico dell'edificio, per il peso che bilancia lo sbalzo. Si conferma così la centralità del rapporto tra forma e struttura come campo di mediazione tra logica ingegneristica e intenzione architettonica — lo stesso campo che la tesi identifica come principio di continuità nel pensiero di Stirling. È lo stesso atteggiamento che Stirling descrive, con lucidità teorica, nel testo *Antistructure* (1966):

«C'è tuttavia un aspetto più importante per la struttura di quanto non lo sia la selezione di sistemi costruttivi, aspetto che si riallaccia alla concezione iniziale dell'edificio in blocco. Ogni forma costruita ha peso e proprietà di stabilità o instabilità che dipendono dalla forma ed è necessario raggruppare certe sistemazioni essenzialmente stabili. Nell'Engineering Building il peso delle torri bilancia l'aggetto delle sale per conferenze o, per dirlo altrimenti, la dimensione della trave a

¹⁰³ Intervista inedita a Frank Newby condotta da Mark Girouard (s.d.), precedente alla pubblicazione di *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*. Consultata dall'autrice; non disponibile alla consultazione pubblica. «[...] but still getting his diagonal line, and going to a folded plate roof from the kind of space frame roof that he had. That then ... he took that, and then developed the ends into these crystalline forms, and that was really taking the idea of the structure, and then finishing the end of the structure, and how did a diagonal folded plate come to a vertical wall? Which led to his design. He could have done it in different ways, but that's how he chose to do it, which was fine. So, he accepted logical structures — I think Leicester was a logical structured building. As we went into its part by we developed a structure for each part, and I would give him a number of alternatives on certain cases; we removed the odd columns under the lecture theater, so it canted out completely. Oh, he ... 'oh yes, I like that' ...».

sbalzo è determinata dal peso che le sta sopra; se si togliesse l'ultimo piano, l'edificio crollerebbe. [...]».¹⁰⁴

L'edificio di Leicester appare dunque come una composizione di forze in equilibrio rigorosa e misurata, dove la forma architettonica nasce dalla negoziazione tra logica costruttiva e volontà espressiva. Leicester rappresenta il primo passo nel processo di assimilazione della struttura come strumento critico del progetto, preludio alla continuità che la tesi individua nelle fasi successive. Ogni elemento, dalle torri di circolazione al grande serbatoio d'acqua, dai laboratori con copertura reticolare alle aule sospese, partecipa a un sistema in cui la struttura non è più solo supporto, ma principio compositivo.

«La reazione della critica fu fin dall'inizio estremamente entusiasta, nonostante il dissenso di Pevsner, che vi vedeva una preoccupante indulgenza espressionista. Sull'*Architectural Review*, John Jacobus scrisse dell'edificio come "una soluzione così completa e integrale, che si è consumati da una furia paradossale. Perché siamo stati disposti ad accontentarci di qualcosa di meno? Com'è possibile che questo risultato sia l'eccezione e non la regola?"».¹⁰⁵

Il progetto — affidato dal Comitato Edile e rappresentato dall'ingegner Edward Parkes — imponeva vincoli precisi (posizione e dimensione del lotto, basso costo complessivo,

¹⁰⁴ James Stirling, "Antistruttura", in Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 113-126. Pubblicato in *Zodiac* n.18, 1969, con il titolo "Anti-structure". Intervento al simposio tenuto all'Università di Bologna (novembre 1966) in occasione del ritiro del professor Giovanni Michelucci dalla Scuola di Architettura.

¹⁰⁵ In Sudjic, Deyan, and Royal Academy of Arts. *New Architecture, Foster, Rogers, Stirling: Exhibition 30 October-21 December 1986, Royal Academy of Arts, London*, 1986, p. 15. Testo originale: «Selwyn College, Cambridge (1959). Critical reaction to it was overwhelmingly enthusiastic right from the start, despite some dissent from Pevsner who saw worryingly expressionist indulgence in it. In the *Architectural Review*, John Jacobus wrote of the building as 'so complete and integral a solution, that one is consumed with a paradoxical fury. Why have we been willing to settle for anything less? How is it possible that this achievement is the exception and not the rule?'».

esclusione del cemento a vista) e requisiti funzionali (capacità di ospitare circa duecento studenti, illuminazione costante, flessibilità distributiva), che ne condizionato l'intero sviluppo del programma.

La parte più rigida del programma riguarda la distribuzione delle grandi officine, all'interno delle quali era necessario il posizionamento di macchinari molto pesanti e di grandi dimensioni, di serbatoi idrici integrati nei pavimenti e di serbatoi d'acqua, oltre al requisito di flessibilità per un'eventuale risistemazione degli spazi. L'accesso principale all'edificio, collocato sul lato nord-est al livello della strada, introduce a un ampio spazio fasciato di tegole rosso mattone,¹⁰⁶ un ambiente

¹⁰⁶ Una volta arrivati all'interno dell'atrio si ha la sensazione di portarsi dentro la stessa atmosfera industriale che caratterizza l'esterno, costellato dagli shed lungo il lato dell'edificio: un mondo di vetro, acciaio e ripetizione. Uno sguardo più attento rivela che dietro quell'apparente serialità si nasconde un lavoro di estrema precisione, quasi artigianale, che contraddice l'idea stessa di prefabbricazione. Gli shed, che sembrano prodotti in serie, sono in realtà tutti diversi, calibrati per adattarsi alle tensioni geometriche e strutturali dell'insieme. Lo stesso principio si estende alle superfici interne, dove ogni piano, bordo o soffitto è rivestito in piastrelle di tegole rosse posate con una cura quasi ossessiva, fino a rendere il rivestimento una parte viva della struttura. La scelta delle piastrelle non risponde soltanto al desiderio di uniformare il colore del cemento ai mattoni, ma a una vera esigenza di continuità materiale. Il cliente aveva esplicitamente richiesto che l'edificio non fosse in calcestruzzo a vista, e Stirling trasformò questa costrizione in un'occasione progettuale: rivestire la struttura con un materiale fragile ma preciso, capace di restituire alla superficie la sensibilità del gesto manuale. Ogni piastrella fu fissata direttamente al calcestruzzo, gettato contro un tappetino di gomma dentellato che creava una trama regolare per l'adesione. L'intero sistema — dal dorso a coda di rondine al montaggio verticale, sempre senza legature — fu concepito come una pelle, non come una muratura, e la sua efficacia derivava più dal controllo artigianale che da un principio industriale. La ricerca di questa esattezza si tradusse in una vera sperimentazione materiale. Malcolm Higgs, assistente dello studio, fu inviato in Olanda per selezionare le piastrelle più adatte, e il cantiere divenne un laboratorio di prove e verifiche: lastre di cemento campione, test di adesione, variazioni cromatiche. Si tratta di un episodio emblematico per comprendere la natura del primo Stirling, ancora immerso nel fare del costruire, quasi ossessionato dal dettaglio. È un atteggiamento che, pur trasfigurandosi nelle opere mature, non scompare mai del tutto: resta una qualità di controllo e di rigore, un modo di "pensare con il materiale" che ha la sua origine proprio in questi esercizi giovanili, dove la logica di struttura non è mai solo calcolo, ma gesto, misura, e artigianato. Del viaggio di Higgs e di alcuni dettagli

spoglio, per via delle normative antincendio, dal carattere industriale — che funge da cerniera tra la torre dei laboratori e il grande volume delle officine (Fig. 14). Su questo livello si trovano gli ambienti di servizio: il guardaroba, i servizi per il personale e per gli studenti, una piccola portineria e un magazzino, che costituiscono la fascia di mediazione tra l'ingresso e il grande capannone delle officine. Tali requisiti vengono soddisfatti osservando con precisione il programma: le officine sono organizzate all'interno di un grande ambiente longitudinale a pianta libera, impostato su una struttura di travi e pilastri, che sostiene una passerella e un soppalco interni. L'assenza di setti portanti consente un'organizzazione flessibile delle postazioni di lavoro e l'inserimento di macchinari di diverse dimensioni, mentre la copertura a shed, sorretta da elementi prefabbricati in calcestruzzo, garantisce una luce diffusa e costante, ideale per le attività di laboratorio (Fig. 17).

Sul lato ovest si accede all'interno del grande capannone sormontato dalle "punte di diamante". La pianta del piano terra, un semplice rettangolo di 60 metri di lunghezza per circa 32.5 di larghezza, è organizzata in quattro grandi navate di luce 5x5 metri (Fig. 18), affiancate da una sezione chiusa, larga 1 modulo e mezzo (7.5 metri). Nelle navate aperte si trovano: il laboratorio idraulico, il laboratorio termico, il laboratorio delle strutture. Nella fascia chiusa sono alloggiati gli impianti elettrici e le caldaie. Il blocco chiuso è sopraelevato di due piani, al cui interno si trovano l'officina e i magazzini di verniciatura, il locale caldaie e la caldaia didattica (al primo piano), e al secondo livello la parte superiore del locale caldaie e la parte superiore del laboratorio di strutture.

Questo blocco rialzato, che possiamo identificare come "le officine rialzate" risponde alla necessità di un sistema che facilitasse il sollevamento e il trasporto verticale di attrezzature pesanti, data la loro obsolescenza e la necessità di sostituirle. Queste sono rialzate rispetto ai servizi sottostanti (locale caldaia, elettrico etc.) e sporgono parzialmente, con un oggetto compreso tra i quattro e i cinque metri, su una strada di servizio (Fig. 19). Questa disposizione

tecnici della posa in opera delle piastrelle si legge anche nello scritto di McKean citato in questo capitolo.

permette il sollevamento diretto dei macchinari direttamente dai camion attraverso aperture nel pavimento (Fig. 20).

Una soluzione simile è riscontrabile anche all'interno della torre, in una soluzione tecnologicamente persino più avanzata. La stessa apertura è ripetuta nel solaio dei quattro piani nella torre, in modo da consentire il trasporto dei macchinari anche ai piani superiori della torre (Fig. 21). Lo sbalzo delle officine rialzate è elevato (compreso tra i quattro e i cinque metri di aggetto) e, per garantire la stabilità della torre, Newby suggerisce l'utilizzo di una serie di grandi montanti inclinati, come staffe per mensole, che spuntavano dal primo piano ancorati alla soletta.

Le fonti affermano che: "Stirling lavorò a stretto contatto con Newby su questi montanti inclinati e questo sviluppo colpì la sua immaginazione".¹⁰⁷ McKean aggiunge in nota una testimonianza importante, ammettendo che, questa soluzione fu suggerita da Newby e positivamente accolta da Stirling e Gowan, ma che influenzò e determinò un nuovo approccio di Stirling alla struttura:

«Ascoltando Newby, si ha la sensazione generale che in questo edificio gli architetti abbiano semplicemente preso spunto dall'ingegnere e accettato le forme che questi ha proposto. Nei suoi due o tre progetti successivi Stirling acquisì molta più sicurezza dal punto di vista strutturale, essendo stato coinvolto da vicino nella realizzazione della struttura inclinata a Cambridge (su cui poggiava il tetto in vetro) e poi a Oxford, presentandosi a Newby con la forma strutturale inclinata già pronta». ¹⁰⁸

¹⁰⁷ James Stirling, James Gowan e Joseph McKean (a cura di), *Leicester University Engineering Building*, Londra, Phaidon, 1994, p. 20. «Stirling worked closely with Newby on these raking struts, and this development struck his imagination».

¹⁰⁸ *Ibidem*. «Listening to Newby, there is an overall sense that on this building the architects simply took form to the engineer and accepted the forms the engineers brought back. In his next two or three projects Stirling became much more structurally confident himself, being intimately involved with the raking structure at Cambridge (against which the glass roof leaned), and then at Oxford coming to Newby with the complete raking structural form already in place».

La lettura proposta da McKean, secondo cui Stirling e Gowan avrebbero “semplicemente preso spunto dall’ingegnere e accettato” le soluzioni di Newby, va qui precisata. Riflette solo in parte la natura di quella collaborazione, che non fu unidirezionale né subordinata, ma piuttosto un dialogo sperimentale tra due punti di vista — quello dell’ingegnere e quello dell’architetto — in cerca di un terreno comune. Newby fornisce la risposta tecnica, Stirling elabora la forma architettonica, traducendo il problema strutturale in una questione spaziale e percettiva. È qui che la sua “indifferenza dichiarata” nei confronti della struttura mostra la sua natura retorica: un modo per distanziarsi da un’idea di struttura come vincolo, senza rinunciare a quella come principio generativo. Come conferma lo stesso Newby, a Leicester Stirling tendeva a concepire la struttura in termini più plastici che ingegneristici, come un sistema di tensioni e spinte, di pesi e contrappesi, più vicino alla scultura che all’ingegneria, quasi a voler evocare una *drammaticità*.

L’ipotesi di un interesse strutturale da parte di Stirling non si esaurisce nella testimonianza, per quanto decisiva, di Newby, né nelle successive interpretazioni critiche: essa trova la propria verifica più eloquente nelle scelte progettuali, dove la struttura è assunta come strumento conoscitivo e principio generatore della forma architettonica. Il problema dello sbalzo delle officine rialzate, ad esempio, avrebbe potuto essere risolto più agevolmente mediante un sistema di tiranti ancorati al suolo — una soluzione più convenzionale e priva di ambiguità — ma Stirling rifiuta questa via semplificata, preferendo un dispositivo capace di tradurre visivamente la tensione tra massa e sostegno e, al contempo, di rispondere alle logiche funzionali del complesso: i tiranti, seppur più diretti, avrebbero infatti impedito il transito dei mezzi e delle attrezzature. Il continuo confronto tra ingegnere e architetto genera così non semplici soluzioni strutturali, ma un vero e proprio sistema di corrispondenze formali e tecniche, in cui la logica costruttiva diviene matrice figurativa. I montanti inclinati proposti

da Newby non rispondono soltanto a un'esigenza statica: essi rappresentano la concretizzazione di un'idea, la traduzione materiale di una forza che si oppone alla gravità, e fanno della struttura non più un dispositivo tecnico ma un atto figurativo, una dimostrazione di continuità disciplinare appresa da Felix James Samuely, quasi un silenzioso omaggio alla sua memoria. Non è un caso che lo stesso Newby, nell'intervista con Girouard, evochi il paragone con la Torre Velasca a Milano, dove la tensione tra il fusto e l'aggetto superiore si risolve attraverso una dilatazione strutturale che è anche gesto plastico:

«c'erano state colonne inclinate in quella che era la Torre di Milano, e così via, che negli anni Cinquanta avevo visto molto... quindi le colonne inclinate non erano una novità. Spostare i carichi attraverso i solai... Samuely lo faceva, e quindi io... lo sapevo per esperienza».¹⁰⁹

La logica dei montanti inclinati si configura così come momento di sintesi fra necessità costruttiva e intenzione formale: un principio che Stirling continuerà a interrogare nei progetti successivi, fino a renderlo manifesto nel Florey Building a Oxford. Quest'ultimo, impostato su una pianta ottagonale ma scaricato su quattro soli pilastri, costituisce un ulteriore passo nella traduzione della razionalità strutturale in linguaggio architettonico, dove la costruzione diviene strumento di rappresentazione della propria genesi. Se le officine rialzate chiariscono come l'edificio metta in scena la tensione tra massa sospesa e sostegni inclinati, è nella torre che genera un dispositivo di trasferimento strutturale tanto elegante quanto ingegnoso. La decisione di smussare gli angoli del

¹⁰⁹ Intervista inedita a Frank Newby condotta da Mark Girouard (s.d.), precedente alla pubblicazione di *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*. Consultata dall'autrice; non disponibile alla consultazione pubblica. «There had been raking columns in what ... the tower in Milan, and so on, which in the Fifties I had seen ... so raking columns wasn't new. Moving loads through slabs ... Samuely used to do it, and so I just ... I knew it from experience».

rettangolo di base, trasformandolo progressivamente in un ottagono, nasce da una precisa volontà di Stirling: alleggerire la torre, spezzarne la rigidità, farla apparire come un corpo sfaccettato, in analogia con quanto accade sulla copertura delle officine. La sfida nasce qui: come trasferire i carichi di un volume ottagonale su una base rettangolare, senza compromettere la continuità degli spazi sottostanti? La risposta è elaborata da Frank Newby, che, interpretando la geometria pensata da Stirling, concepisce il sistema delle travi a stella — un gruppo di quattro travi principali disposte a croce diagonale e collegate da un elemento orizzontale a “doppia Y”. Questo piano, gettato in opera in calcestruzzo armato, funziona come un diaframma di trasferimento: raccoglie i carichi provenienti dagli otto pilastri perimetrali della torre e li scarica su quattro punti strutturali coincidenti con i vertici del rettangolo inferiore.

Il sistema è completato da una maglia ottagonale di travi secondarie e da una serie di cunei inclinati a tutta altezza, che convogliano le forze verso la trave a stella, assicurando stabilità torsionale e rigidezza al piano di transizione. Stirling non si limita a “ricevere” la soluzione: la assimila e la trasforma in un principio di composizione, rendendo la trave a stella una sorta di motivo generatore dell’immagine dell’edificio. La logica del trasferimento diventa così anche logica figurativa: la forma superiore, leggera e poligonale, sembra “galleggiare” sopra il volume sottostante, ma ciò che appare fragile è in realtà il risultato di una precisa regia delle forze, in cui anche la scala di cristallo, tra il volume della torre e il podio inferiore, contribuisce a mediare il dialogo tra le parti. Da fuori, la torre manifesta solo la conseguenza visiva di questo processo: la rotazione di quarantacinque gradi, gli smussi, la verticalità apparentemente instabile. Ma è in sezione, e in una delle rare fotografie del solaio tecnico, che si comprende la natura di questo passaggio. Nel soffitto dell’attuale sala riunioni (un tempo livello di servizio), tra le piastrelle rosse e la nervatura centrale in

calcestruzzo, si legge la trama della trave a stella, il punto in cui le forze si raccolgono, si incontrano e si redistribuiscono. È un'immagine tanto rara quanto eloquente: ciò che non si vede nei disegni — poiché Stirling ometterà sistematicamente i dettagli strutturali, scegliendo di pubblicare solo le parti architettoniche — sopravvive qui come traccia materiale di una collaborazione profonda tra architettura e ingegneria. Questa invisibilità non implica subalternità: al contrario, il sistema di Newby interpreta un'intuizione di Stirling e la traduce in equilibrio. La struttura non sostiene solo la forma: la spiega, la giustifica, e nel farlo la rende necessaria. Leicester inaugura così un linguaggio in cui la logica costruttiva e l'invenzione formale non si oppongono ma si rifrangono a vicenda — come le facce di quell'ottagono che, smussando il rettangolo, trasforma un vincolo tecnico in un gesto poetico. In Leicester, la struttura non è né fondamento tecnico né ornamento simbolico, ma la forma stessa del pensiero architettonico. È il punto in cui l'idea di continuità strutturale trova la sua prima, decisiva concretizzazione: non una categoria costruttiva, ma un modo di concepire la forma come equilibrio dinamico tra gravità e invenzione. Questa consapevolezza segna il passaggio da una struttura "esibita" a una struttura "pensata", preludio alle successive esperienze di Cambridge e Oxford, dove il dialogo tra architettura e ingegneria si farà sempre più intellettuale e autonomo.

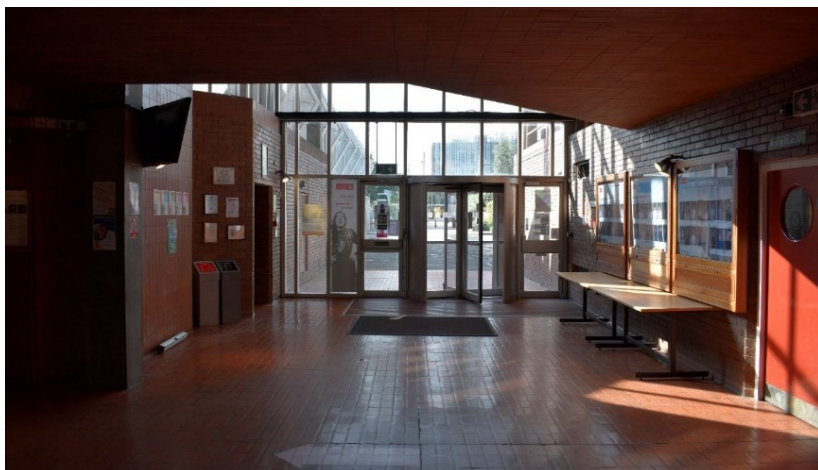


Fig. 15. Ingresso piano terra Leicester Engineering Building, James Stirling & James Gowan, 1963.



Fig. 16. Vista interna dei soppalchi dell'officina. Si riconoscono gli arredi originali — in particolare i tavoli — disegnati da Gowan e Stirling per Leicester, insieme alla pavimentazione originale, recentemente ripristinata in questo ambiente.



Fig. 17. Ingresso alle officine. Leicester Engineering Building, James Stirling & James Gowan, 1963.



Fig. 18. Vista interna sulle "navate" centrali delle officine



Fig. 19. Vista esterna delle officine rialzate



Fig. 20. Particolare raffigurante la botola di apertura per la sostituzione i macchinari.

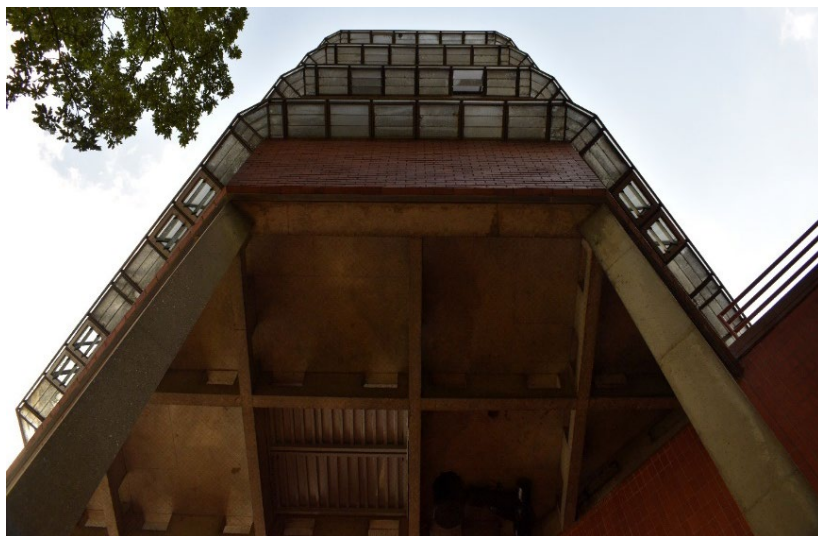


Fig. 21. Vista dal basso della torre. Sono visibili l'apertura della botola nel solaio e gli infissi con persiane orizzontali, progettati per generare una ventilazione trasversale, necessaria all'estrazione dei fumi prodotti dagli esperimenti nei laboratori.



Fig. 22. Fotografia dell'intradosso della trave tra quarto e quinto piano.



Fig. 23. Fotografia dell'estradosso della pianta.

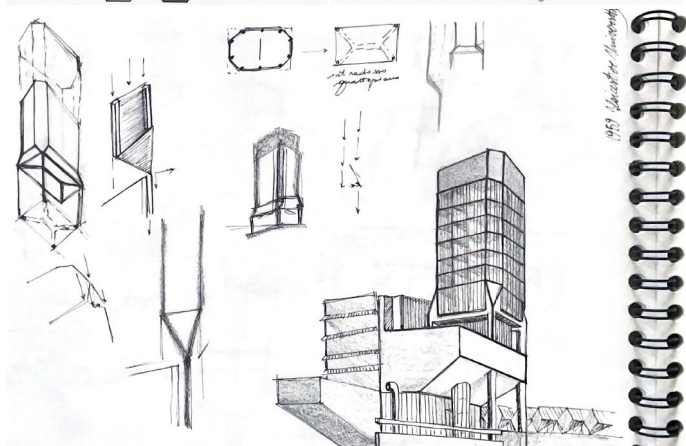
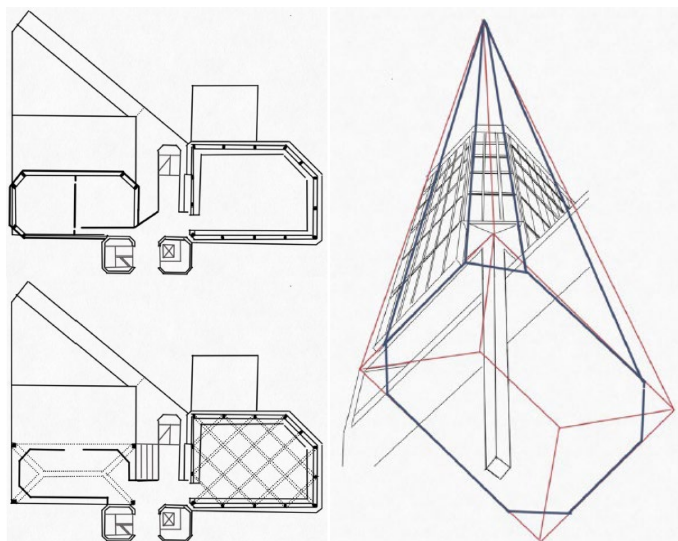


Fig. 24. Disegno a cura dell'autrice, pianta del quinto e del quarto piano della torre.

Fig. 25. Disegno a cura dell'autrice, sovrapposizione delle piante, vista dal basso sull'estradosso della pianta.

Fig. 26. Studi e schizzi di analisi sulla torre dell'Engineering Building, Leicester.



Fig. 27. Interno del Leicester Building con affaccio sugli shed.

History Faculty Building Cambridge University, 1964-1967

Laddove l'architetto sia disposto a fondare l'apparenza sulla struttura, spetta all'ingegnere sviluppare strutture capaci di espressività.¹¹⁰

Leicester inaugura la stagione dei cosiddetti *edifici rossi* e, con essa, il successo pubblico di Stirling.

Il Leicester Engineering Building non è soltanto un progetto ben riuscito: diventa un caso internazionale. È discusso nelle scuole di architettura e sulle principali riviste, diventa oggetto di critica e identifica la partnership Stirling & Gowan come riferimento immediato, tanto quanto l'immagine iconica dell'edificio stesso. Nelle ricostruzioni coeve e successive, Leicester è ricordato come "uno dei principali eventi architettonici del dopoguerra",¹¹¹ mentre il suo impatto viene analizzato da Banham e da Rowe, raggiunge la stampa locale e nazionale. Le reazioni sono dicotomiche: da un lato l'entusiasmo di chi, come David Gray, legge in Leicester la rottura e il superamento di un orizzonte culturale britannico ancorato in principi conservatori; dall'altro le riserve di oppositori, come Gavin Stamp, la cui presa di posizione si accompagna a descrizioni dei materiali e dei cromatismi non sempre puntuali, sintomo, più che di una svista, della superficiale asprezza delle critiche.¹¹²

¹¹⁰ Felix J. Samuely, *Architectural Record*, giugno 1957, p. 227: «Where the architect is willing to base appearance on structure, it is up to the engineer to develop structures that are capable of expression».

¹¹¹ Mark Girouard, *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*, Londra, Pimlico, 2000, p.137.

¹¹² Nikolaus Pevsner, nel suo discorso radiofonico *The Anti-Pioneers* trasmesso dalla BBC alla fine del 1966, prese il Leicester Engineering Building come esempio del "nemico del buon gusto", descrivendolo — con un certo disprezzo — come un

Nel giro di pochi anni l'edificio diventa meta di un vero e proprio pellegrinaggio per architetti, giornalisti e studenti, è l'“opera di cui si parla” nella Gran Bretagna degli anni Sessanta.

Come spesso accade, un tale successo può consolidare oppure frantumare. Nel caso della partnership fra Stirling e Gowan prevalse la seconda dinamica.¹¹³

Nel 1962 lo studio Stirling & Gowan è in pieno regime operativo — si avviano a conclusione i progetti per una casa di riposo a Blackheath e per un asilo a Putney — quando, nel dicembre dello stesso anno, la commissione dell'Università di Cambridge li seleziona per il progetto della Facoltà di Storia. La commissione fu composta su iniziativa del *Town and Country Planning Act* del 1947,

edificio di “aule sporgenti in cemento a vista” rivestito di “mattoni blu da ingegneria”. In realtà, nessuno di questi materiali era presente, e la descrizione rivela più la sua avversione che una reale osservazione dell'opera. Stirling rispose ironicamente affermando che “quando il professor Pevsner si avvicina a un edificio che pensa di non dover apprezzare, chiude gli occhi”, riportato in: James Stirling, James Gowan e Joseph McKean (a cura di), *Leicester University Engineering Building*, Londra, Phaidon, 1994.

¹¹³ Il termine della collaborazione tra *Jim* e *James* non fu del tutto pacifico e causò molta amarezza. Fondarono lo studio nel 1955, con il primo incarico condiviso per gli appartamenti di Ham Common, a Londra. Gli appartamenti furono completati con successo tre anni dopo, nel 1958. In quegli anni realizzarono diverse proposte di progetto — una casa nel Chilterns, tre case per Basil Mavrolean, il Churchill e il Selwyn College tra i più noti — e altri edifici vennero completati — la casa nell'isola di Wight, la ristrutturazione di una casa nel Kensington, gli edifici a Preston, la School Assembly Hall nel sud di Londra, la casa di riposo a Blackheath, l'asilo a Putney — e con l'edificio di ingegneria di Leicester la collaborazione arrivò al termine. Né Jim, né James vollero mai parlare apertamente della questione, che sembrava essere anche a distanza di anni — nelle interviste di dieci, venti anni dopo — una questione spigolosa. Le informazioni arrivano principalmente dai collaboratori. Quando Girouard chiese a Newby cosa pensasse della partnership tra i due, egli rispose dicendo che l'atteggiamento di Stirling era quello di un socio anziano. Durante la progettazione di Leicester i ruoli erano chiari, Stirling si occupava della torre e del risultato del progetto, mentre Gowan era impegnato a progettare il tetto delle officine, ragione per cui nel presente testo non viene esaminato in modo approfondito. Quello che si percepiva è che Stirling avesse voce in capitolo su ogni questione e che, quando Gowan presentò dei disegni notevolmente discordanti da quelli di Stirling per la progettazione di Cambridge, seguì una accesa lite tra i due che decretò la fine della collaborazione.

con l'obiettivo di contrastare la natura frammentaria dei progetti precedenti per gli edifici universitari a Cambridge. Nel 1949 stilarono un elenco delle facoltà che potevano essere risistemate all'interno della zona universitaria e degli architetti che avrebbero potuto realizzare i progetti, come Hugh Casson, ex direttore del Festival of Britain e che inciderà nella storia di questo progetto. Durante il processo di acquisizione dei lotti residenziali su West Road per i nuovi edifici, si presentarono alcune complicazioni che implicarono delle revisioni ai progetti, tra cui quello per la Facoltà di Storia. Nel maggio 1962 Leslie Martin e Hugh Casson furono invitati a suggerire un elenco di architetti a cui commissionare la progettazione e la costruzione degli edifici non ancora assegnati. Nel novembre 1962, pochi mesi dopo, fu decretata la rosa ufficiale dei vincitori. Il progetto di Stirling e Gowan convinse la giuria per la coerenza distributiva e, soprattutto, per la compatibilità con i vincoli economici.¹¹⁴ La questione del budget — già denunciata da Stirling come fattore degenerativo della produzione inglese — costituirà per Cambridge e per altri cantieri degli anni Sessanta, una condizione di fondo.

Nel 1963 lo studio redige i disegni preliminari. Le fonti concordano nel restituire l'immagine di una collaborazione ordinata ma tutt'altro che paritaria: Stirling guida la direzione progettuale, mentre a Gowan spettano gli aspetti economici e contrattuali del lavoro. È all'interno di questo equilibrio, fragile e già teso, che Gowan pone all'attenzione dello studio una versione alternativa per il progetto della Facoltà di Storia, lontana dallo spirito dei disegni di Stirling. Un gesto che, pur nel suo apparente pragmatismo, lascia intravedere una diversa idea di architettura —

¹¹⁴ "History Faculty Building, Non Civil Parish - 1380217 | Historic England." 2019. Historicengland.org.uk. 2019. <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1380217>. [Consultato il 15/10/2025].

e che, secondo la lettura più diffusa, causò la separazione tra i due.¹¹⁵ Da una lettera inviata da Stirling al Consiglio Finanziario dell'Università di Cambridge sappiamo che, il 23 dicembre 1963, la separazione tra i due era ormai un fatto compiuto.¹¹⁶ Lo studio si stava ufficialmente sciogliendo, e la notizia era già nota ai committenti. Poco dopo, Stirling richiama Michael Wilford — che aveva collaborato al cantiere di Leicester — per affiancarlo nella realizzazione della Facoltà di Storia. Da quel momento inizia una collaborazione destinata a consolidarsi negli anni successivi, fino alla fondazione, nel 1971, dello studio James Stirling & Michael Wilford Associates.¹¹⁷

Se fino ad allora il pubblico si era chiesto “cosa si inventeranno ancora”, ora la domanda si fa più radicale: “cosa diventerà l'architettura di Stirling senza Gowan?”. Cambridge offre una prima risposta, ancora trattenuta ma già rivelatrice. Non è un progetto dominato dalla struttura, bensì dalla tecnologia: l'acciaio, il vetro, i dispositivi di controllo climatico definiscono qui una nuova grammatica costruttiva, sobria e analitica, che riflette la volontà di Stirling di governare ogni aspetto del progetto. In questa precisione

¹¹⁵ Mark Girouard, *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*, Londra, Pimlico, 2000, pp. 137-138. Come ricorda Eldred Evans nella biografia di Girouard si pensava che “Stirling fosse fondamentalmente il progettista, e si considerasse sempre il progettista principale, e dopo un po' Gowan si stancò e volle anche progettare. Quando Jim si occupò della Facoltà di Storia, Gowan fece un'alternativa, che mandò Jim su tutte le furie. Mi fu mostrato il progetto di Gowan e potei capire la rabbia, perché cercava di realizzare un'architettura completamente diversa. Non aveva nulla della perfezione di Leicester; aveva una forma più frammentata e corrotta”. Anche Newby nell'intervista con Girouard conferma la stessa teoria, secondo cui Stirling assumesse un atteggiamento da *socio senior*, mentre a Gowan spettava la gestione dei budget e dei contratti.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*. Girouard riporta che, tra gli architetti, “si diceva che chiunque dei due avesse ottenuto Wilford avrebbe avuto successo”. Dopo essere stato licenziato nella fase conclusiva del cantiere di Leicester, Wilford fu richiamato da Stirling pochi mesi dopo la separazione con Gowan per collaborare al progetto della Facoltà di Storia. L'invito fu accolto con entusiasmo, e segnò l'inizio di un nuovo ciclo di lavoro, destinato a durare trent'anni.

quasi ingegneristica si riconosce la ricerca di autonomia dell'architetto — non più condivisa, non più mediata — un rigore che prelude alla libertà del *Floreys Building*, dove la struttura diventerà finalmente materia espressiva.

Quando John Summerson visitò per la prima volta l'edificio di ingegneria di Leicester nel 1968 lo giudicò come il prodotto di un "funzionalismo vecchio stile grossolanamente esagerato": un edificio "arrogante", eccessivo, teatrale.¹¹⁸ Qualche anno più tardi, nel 1972, quando visitò la Facoltà di Storia a Cambridge, ritrattò la sua opinione. Banham aveva già previsto questa possibile inversione di sguardo: nel 1968 scriveva che gli oppositori di Leicester sarebbero rimasti delusi da Cambridge, poiché l'utilizzo della stessa sintassi -mattoni... - ma senza che ciò producesse lo stesso "stile". Summerson confermò, senza forse rendersene pienamente conto, questa lettura.¹¹⁹ Ritrovò in Cambridge la medesima articolazione razionale di Leicester, ma tradotta in un'opera di segno opposto: un "monumento formidabile e imponente", un "forte di cristallo con bastioni di mattoni lucidi", dove l'enfasi non risiedeva più nella struttura ma nella sua trasparenza tecnologica, nel rapporto tra leggerezza e monumentalità. Il suo stupore — come lui stesso ammette — nasceva dall'ambiguità di un edificio che unisce il linguaggio

¹¹⁸ John Summerson, "Vitruvius Ludens" in «Architectural Review», n. 1033, marzo 1983, pp. 19-22. «The Cambridge history library, first seen by me in 1972, made a different impact. Here was the same rational articulation but 'over-play' had been censored and the energy behind it diverted into a redoubtable, daunting monument; enigmatic (which way round is it?); a crystal fort with a shiny brick rampart (a touch of Sant'Elia here); something of a factory, something of a conservatory. The reading room, sheltered under a monster technological awning in the angle of the two wings, whose inner flanks the awning cruelly defaced, I found difficult to take. I still do. I am only partly reconciled by seeing it as a comment on the ungente side of history-the history 'industry, the research production line. But the building as a whole strikes me with something very like awe».

¹¹⁹ Reyner Banham, History Faculty, Cambridge in *The Architectural Review*, vol. 144, novembre 1968, p. 329-332.

dell'industria alla retorica del sapere, una fabbrica che custodisce una biblioteca, una macchina che diventa monumento.

È in questa ambiguità che Summerson riconosce la natura profonda del funzionalismo di Stirling. Non un funzionalismo tecnico, misurato in termini di prestazione o di sistema, ma un funzionalismo “profondo”, come lo definirà più tardi, fondato sulla capacità di un edificio di incarnare simultaneamente le logiche della tecnologia e quelle del significato.

Questione nota è quella della rotazione dell'edificio. Il sito designato per l'edificazione era orientato a ovest, ma poco prima dell'inizio dei lavori si scoprì che circa metà del terreno non era disponibile per l'attuale edificio. Dopo il concorso, l'edificio e il campus furono riposizionati con breve preavviso nella parte più centrale dell'area, in modo tale che non fossero rivolti verso il complesso residenziale di Sidgwick Avenue e non vennero concesse proroghe per la rielaborazione dei progetti.¹²⁰ Nonostante il poco preavviso, che sicuramente generò problemi nel funzionamento tecnico dell'area, dovuto al cambio di esposizione da ovest a nord della Seeley Library,¹²¹ l'edificio non venne modificato nel suo aspetto e composizione, ma venne direttamente ruotato di novanta gradi e poi completato.

L'edificio è composto da tre elementi strutturali indipendenti, collegati da giunti di dilatazione, nel quale ciascun elemento possiede una propria autonomia statica e funzionale, ma partecipa

¹²⁰ “Architect’s Notes” (attribuito a James Stirling), in *Architectural Design*, vol. 38, ottobre 1968, p. 461. «This building was the subject of a limited competition and, apart from changes in siting, is almost the same as the original project. The designated site included land directly west of the present building. After the competition it was found that about half the land was not available and the building had to be re-sited at short notice in a more central location and turned from facing east to north, away from the existing buildings of the Sidgwick Avenue Development».

¹²¹ Seeley Library è il nome con cui viene riconosciuta la sala di lettura della History Faculty.

a un equilibrio complessivo di spinte e contropinte, esattamente come succede a Leicester. Il primo elemento, il blocco a “L”, è costruito in calcestruzzo armato gettato in opera con solette piane e travi di bordo esterne. Ai nodi d'intersezione delle due ali, le colonne sono inclinate, un accorgimento che consente di ridistribuire le reazioni verticali e orizzontali derivanti dai carichi del vento sulle pareti laterali e dalle torri di servizio che sporgono verticalmente dalle loro fondazioni. È una soluzione che resterà significativa anche nei progetti successivi: la stessa logica verrà adottata nella struttura di Dorman Long — progettata un anno dopo, nel 1965 — e poi, con maggiore evidenza formale, nel successivo edificio della *Red Trilogy*, il Florey Building a Oxford, progettato e completato tra il 1966 e il 1971.

Mentre nei progetti successivi le colonne inclinate sono parte dichiarata e volutamente ostentata del progetto, a Cambridge rimangono nascoste dietro il rivestimento in mattoni e vetro: lavorano senza mostrarsi, definendo un equilibrio strutturale preciso ma volutamente celato (Fig. 28). Cambridge anticipa l’“oggetto inquietante” del Florey Building: dove la dicotomia tra struttura e forma, tra tecnica e immaginario, diventerà il motore stesso del progetto.

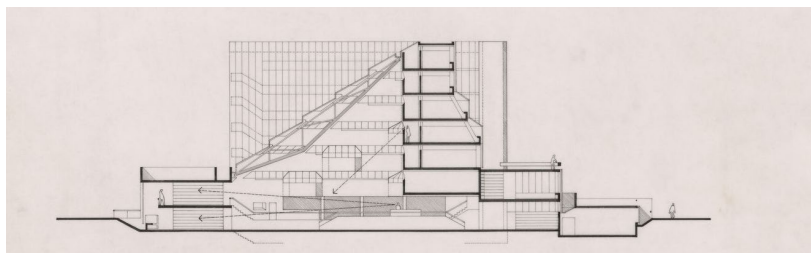


Fig. 28. Sezione del progetto per la History Faculty Library, University of Cambridge.
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA).



Fig. 29. History Faculty Library, University of Cambridge. Vista esterna del lato posteriore.

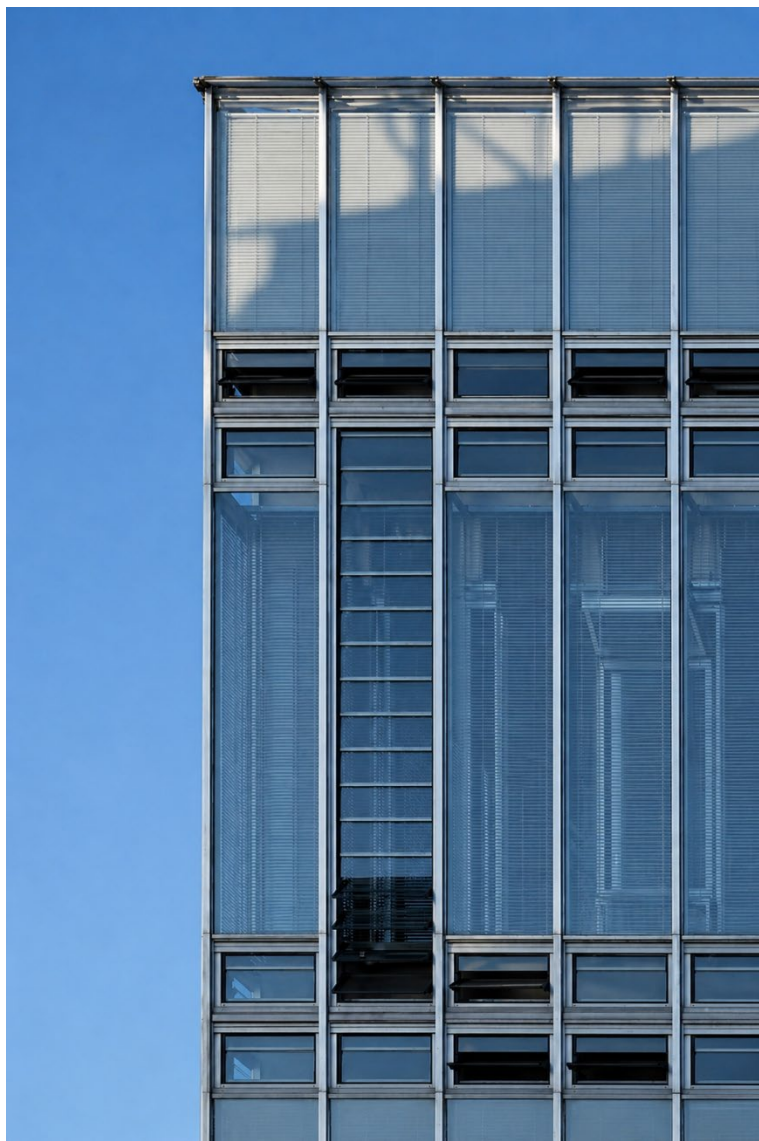
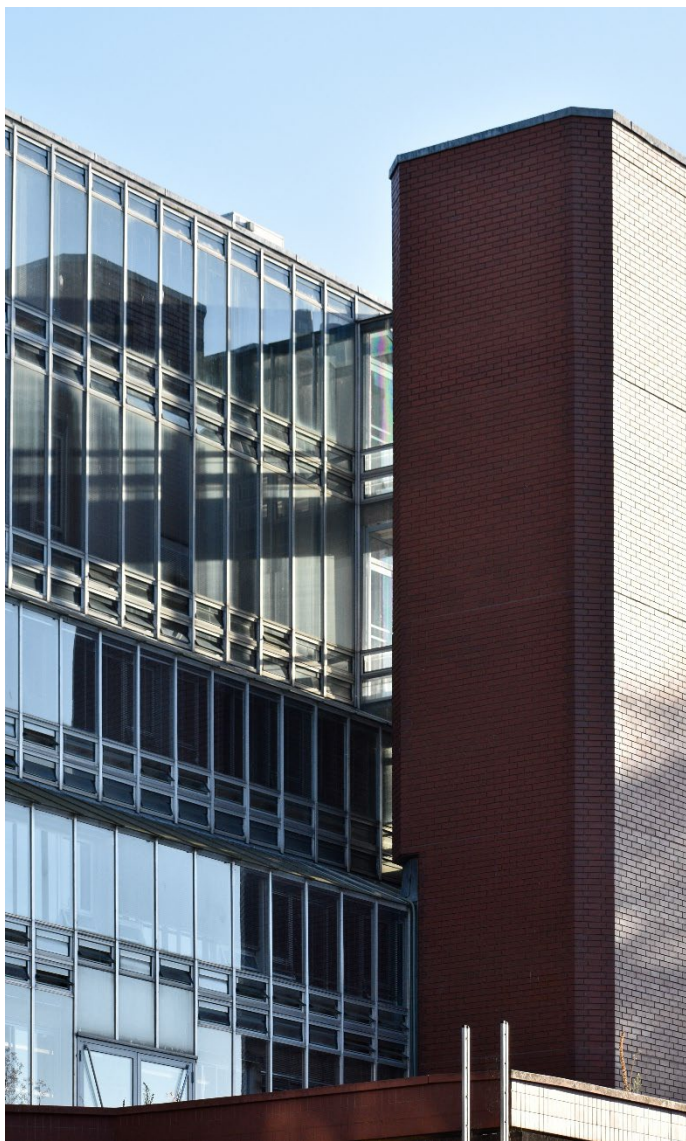


Fig. 30. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio della facciata vetrata e degli infissi metallici.



*Fig. 31. History Faculty Library, University of Cambridge.
Dettaglio dell'innesco tra la torre in mattoni e la facciata vetrata.*



Fig. 32. History Faculty Library, University of Cambridge. Ingresso laterale con scala esterna e pensilina in mattoni, la cui geometria anticipa soluzioni sperimentate da Stirling in progetti successivi, come la copertura della Music School a Stoccarda.

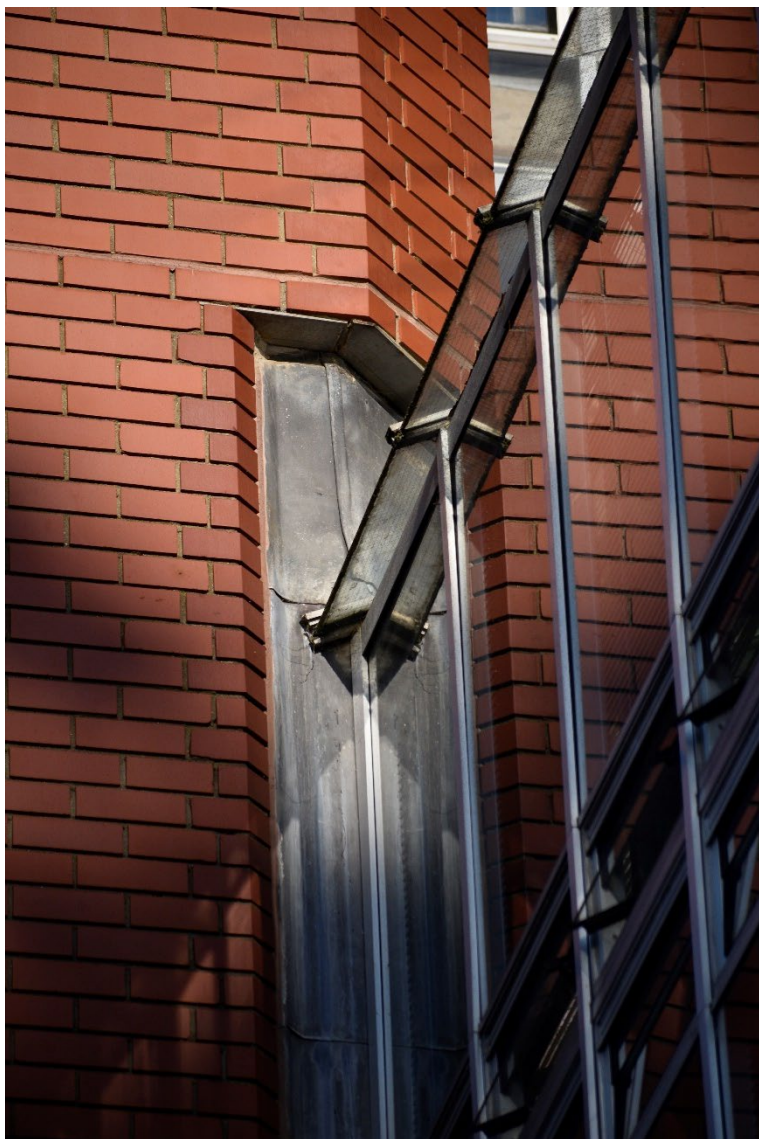


Fig. 33. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio dell'innesto tra la facciata vetrata e il volume in mattoni.



Fig. 34. History Faculty Library, University of Cambridge. Ingresso laterale con evidenza dell'inclinazione della facciata vetrata.



Fig. 35. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio della facciata vetrata della Seeley Library, in corrispondenza della sala di lettura.



*Fig. 36. History Faculty Library, University of Cambridge.
Area attualmente soggetta a interventi di ristrutturazione.*



Fig. 37. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio della base della facciata vetrata della Seeley Library. Area attualmente soggetta a interventi di ristrutturazione.



Fig. 38. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio dell'innesto tra la torre in mattoni e la facciata vetrata.



Fig. 39. History Faculty Library, University of Cambridge. Operazioni di rilievo e misurazione della facciata vetrata nell'ambito degli interventi di restauro in corso (agosto 2024).



Fig. 40. History Faculty Library, University of Cambridge. Scala di servizio sul tetto della Seeley Library.



Fig. 41. History Faculty Library, University of Cambridge. Interno della struttura di copertura della Seeley Library.

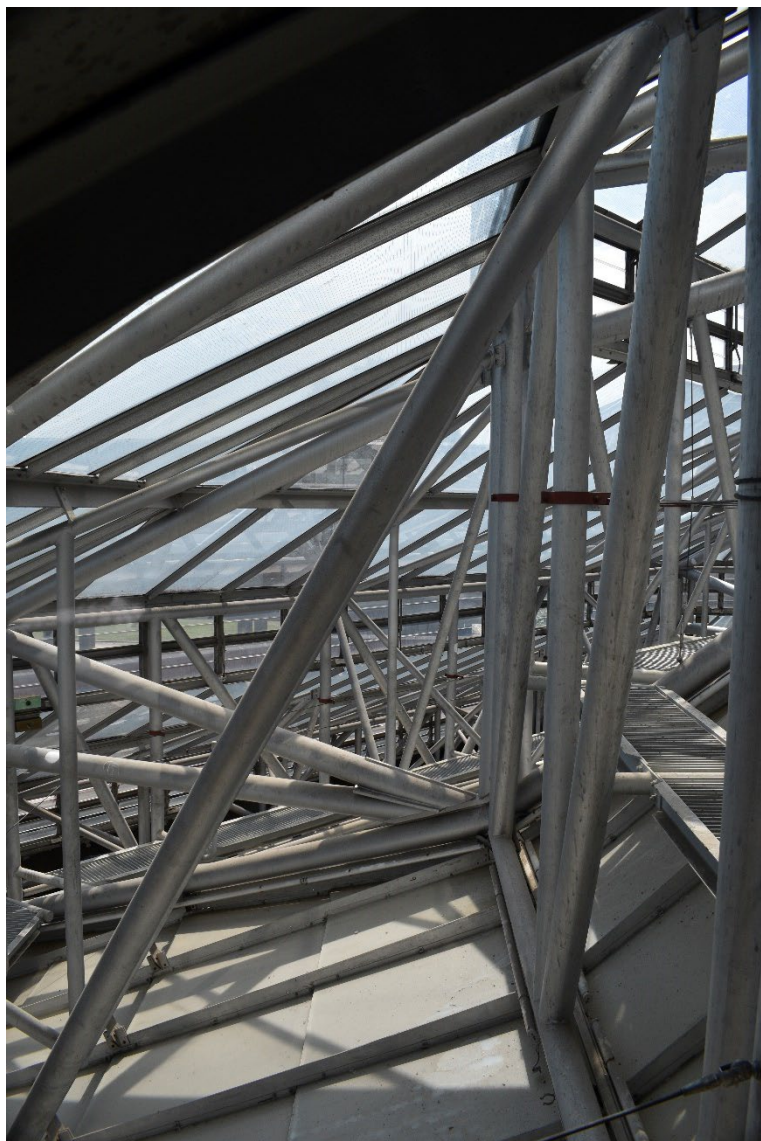


Fig. 42. History Faculty Library, University of Cambridge. Interno della struttura di copertura della Seeley Library.



Fig. 43. History Faculty Library, University of Cambridge. Corridoio dell'ultimo piano del blocco a "L", in corrispondenza degli uffici.

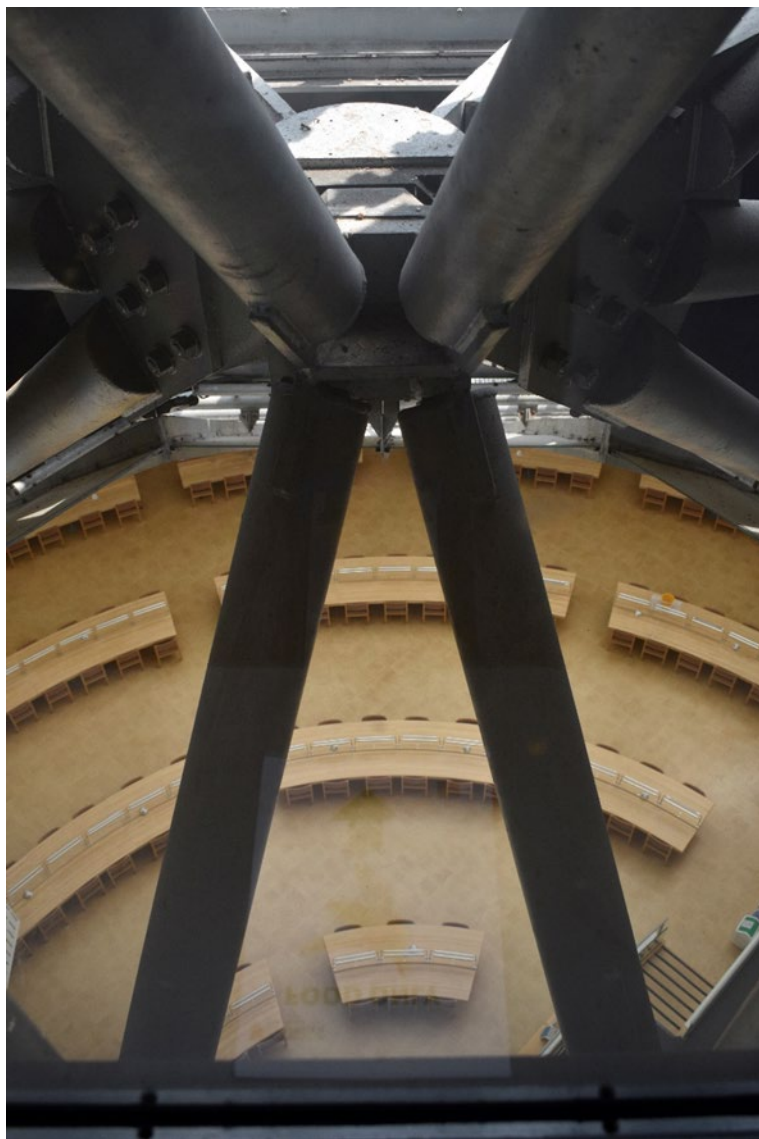


Fig. 44. History Faculty Library, University of Cambridge. Nodo strutturale della copertura della Seeley Library, con vista sulla sala di lettura sottostante.

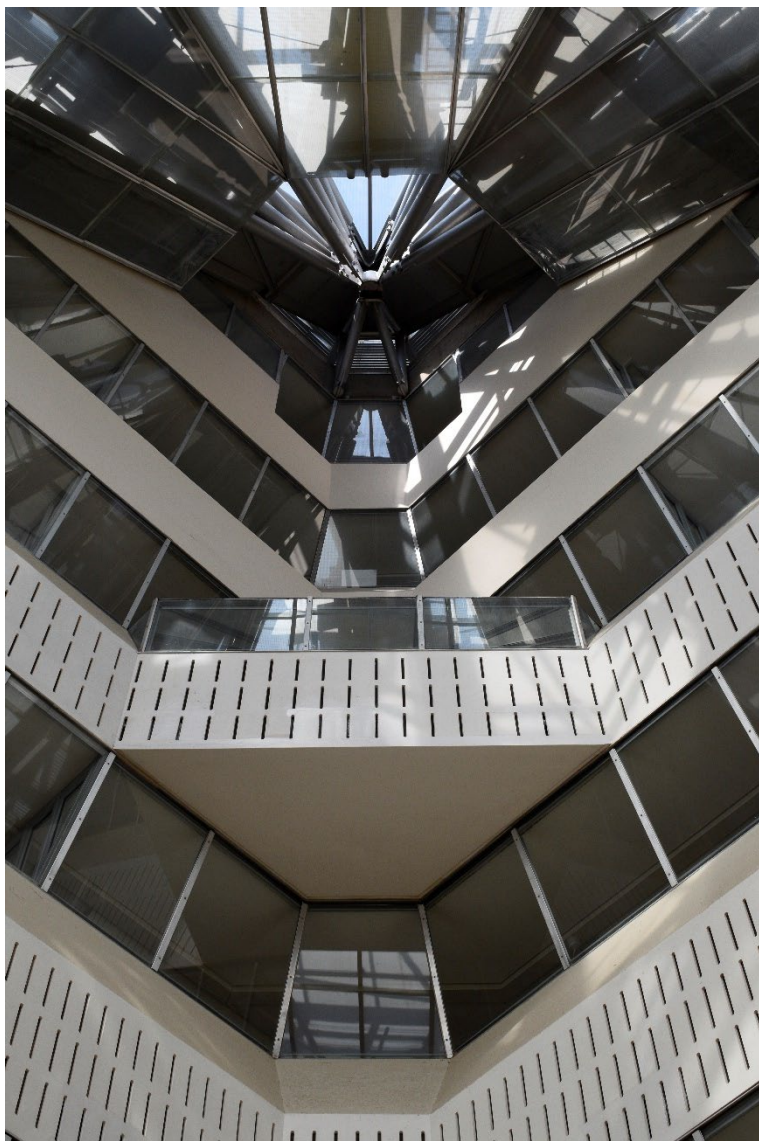


Fig. 45. History Faculty Library, University of Cambridge. Vista dalla sala di lettura del blocco a "L" con il nodo strutturale della copertura.



Fig. 46. History Faculty Library, University of Cambridge. Sala di lettura della Seeley Library.

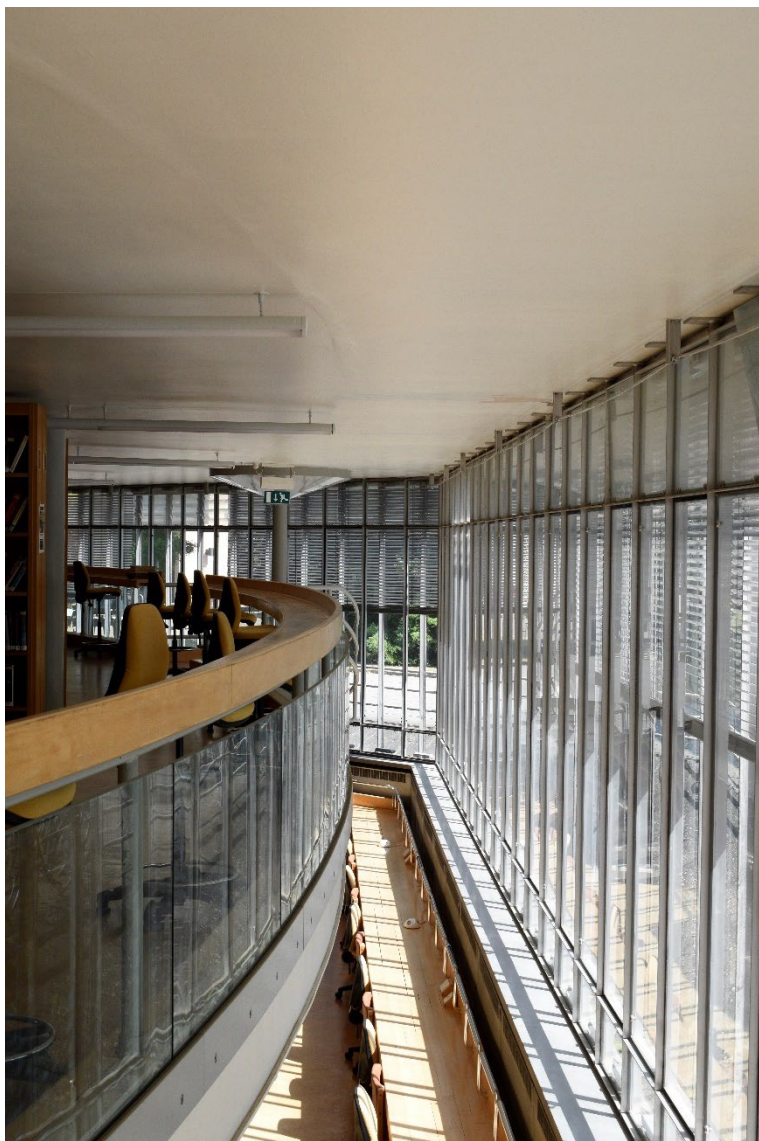


Fig. 47. History Faculty Library, University of Cambridge. Sala di lettura perimetrale della Seeley Library, con affaccio sulla strada.



Fig. 48. History Faculty Library, University of Cambridge. Scala a chiocciola con pilastro conico, soluzione ripresa in opere successive di Stirling (Wissenschaftszentrum, Olivetti).

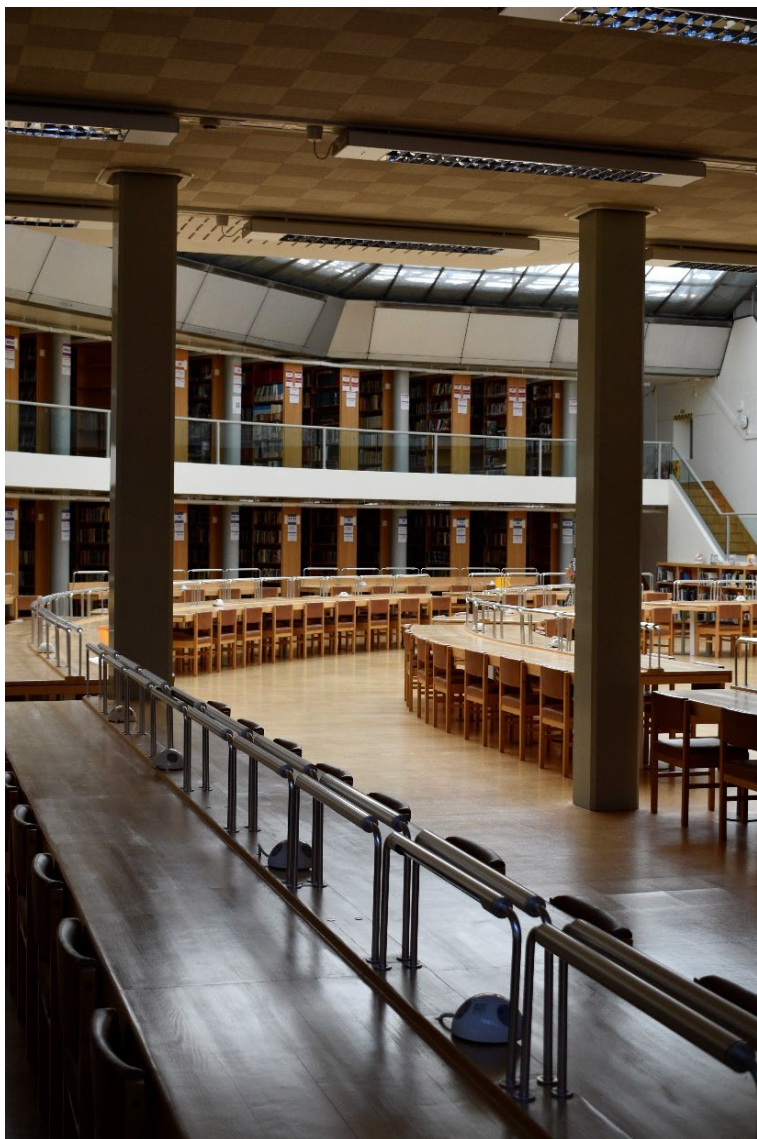


Fig. 49. History Faculty Library, University of Cambridge. Spazio di lettura intermedio tra il perimetro e la sala centrale, con dettaglio dell'illuminazione naturale proveniente dal tetto vetrato.



Fig. 50. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio della sala di lettura con recipiente provvisorio per la raccolta di infiltrazioni dalla copertura.



Fig. 51. History Faculty Library, University of Cambridge. Vista del pilastro conico sovradimensionato che sostiene il blocco a "L".

Florey Building, Queen's College, Oxford, 1966-1971

Quando, nel 1966, James Stirling riceve l'incarico per il nuovo edificio residenziale del Queen's College a Oxford, ha già consolidato il proprio riconoscimento a livello internazionale. Sono anni centrali per la maturazione strutturale del giovane James.

Leicester pone le basi di quella grammatica propria della trilogia, costituita di tensioni e di masse in equilibrio e chiarisce come la struttura, anziché rappresentare un vincolo, assuma in Stirling il ruolo di matrice compositiva, capace di organizzare forma, spazio e programma. Cambridge ha trasformato quella grammatica in disciplina — spostando l'attenzione dall'espressione plastica alla precisione tecnologica, dalla retorica della struttura alla sua invisibilità operativa. Oxford si colloca esattamente nel mezzo di questa traiettoria, ma per comprenderla più a fondo non basta considerarla esclusivamente come terzo tassello della *Red Trilogy*: il Florey Building è il progetto in cui Stirling mette alla prova, per la prima volta con piena autonomia, la possibilità che la struttura non sia più soltanto un problema da risolvere o un potenziale linguaggio da dichiarare, ma un vero e proprio principio su cui fondare il progetto, come suggerisce la testimonianza dell'ingegnere strutturale Frank Newby, il quale riconosce nel passaggio al terzo edificio l'acquisizione, da parte di Stirling, di una piena consapevolezza progettuale fondata sulla struttura.¹²²

¹²² Intervista inedita a Frank Newby condotta da Mark Girouard (s.d.), precedente alla pubblicazione di *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*. Consultata dall'autrice; non disponibile alla consultazione pubblica. «Leicester was a very good collaboration, because there were lots of different problems ... or lots of different areas which were quite different, whereas ... Cambridge had a few different areas ... and then the Florey Building in Oxford, we had raking columns coming out of the building: he came with those. He came with a scheme which had

L'iter della sua costruzione rende immediatamente evidente la complessità del caso. Il progetto nasce come commissione da parte di Howard Florey — lo scienziato insignito del premio Nobel per la penicillina — che desiderava realizzare un nuovo edificio residenziale per il suo college. È un incarico prestigioso, ma carico di tensioni interne: Florey muore nel 1968, a cantiere appena avviato, e la responsabilità del progetto passa al Queen's College, che eredita un edificio già concepito, già discusso, già contestato, e tuttavia ancora lontano dall'essere realizzato.

Il percorso amministrativo è tortuoso, rallentato da questioni economiche e da resistenze interne al College, rappresentate dal "Bursar", uno dei principali oppositori, intermediario tra la dirigenza di Oxford e lo studio Stirling, dichiaratamente ostile a un linguaggio architettonico tanto distante dal contesto degli edifici universitari di Oxford. Ciò che ne deriva è un processo di costruzione lungo e accidentato, che accompagna l'edificio fino alla sua inaugurazione nel 1971.

Ma non è un finale rassicurante: a partire dal 2017, il Florey Building viene chiuso per ragioni di sicurezza e lasciato in uno stato di abbandono che oggi dovrebbe sollevare interrogativi profondi. È l'unico edificio della *Red Trilogy* non accessibile, non visitabile, progressivamente degradato, mentre Leicester e Cambridge restano ancora oggi pienamente operativi.¹²³

raking columns, and there were some slight structural problems in the way the building canted from floor to floor, and had openings through cross walls, but they didn't influence the architecture at all. They just influenced internal planning, and one sorted it all out, which is what an engineer would normally do, but... no, he by then had ... he had just got a great feeling for structure».

¹²³ L'edificio che ospita la Seeley Library e nella sede della Facoltà di Storia di Cambridge, è attualmente oggetto di un intervento di restauro complessivo. A partire da gennaio 2025 la Seeley Library è infatti stata trasferita temporaneamente alla University Library di West Road, per consentire lavori rivolti a problemi strutturali e alla ristrutturazione del tetto, segnalati già come gravi a causa di infiltrazioni e vulnerabilità in caso di maltempo.

Secondo il piano di conservazione — curato dal team di progettazione BDP in collaborazione con gli ingegneri di Arup — il restauro include riparazioni

Questo destino, tuttavia, non è soltanto una nota finale: l'isolamento del Florey Building — geografico, istituzionale e oggi anche fisico — rivela la radicalità di un'opera che, fin dal principio, aveva faticato a trovare una collocazione all'interno della tradizione costruttiva della città.

A differenza di Leicester, dove il terreno era programmaticamente neutro, e di Cambridge, dove la rotazione forzata del progetto aveva generato una sorta di spaesamento funzionale, Oxford si fa carico di una sfida differente: quella di un sito altamente connotato dal punto di vista storico e paesaggistico, affacciato sul fiume Cherwell, in un'area protetta da vincoli ambientali. Stirling sfrutta da questa condizione che avrebbe costituito un potenziale limite come occasione per sperimentare un rapporto più complesso tra il tessuto urbano di Oxford e una natura quasi dimenticata, per stabilire un rapporto con quel fiume di cui si trascura la presenza passeggiando per Oxford.

La pianta poligonale — appare agli occhi degli oppositori come un gesto formale e arbitrario, ma in realtà conseguenza di una serie di rotazioni e smussature che rispondono alla conformazione del sito — si configura come l'esito di una riflessione più ampia sulle modalità con cui un edificio universitario può articolarsi nel paesaggio. Non si tratta di un oggetto con un forte contatto con il suolo — come può apparire Cambridge, un asteroide caduto nel quartiere universitario — né di un impianto perimetrale chiuso: l'edificio si apre verso il fiume con un'ampia curva concava, quasi

dell'involucro edilizio, il rifacimento degli impianti per garantire comfort termico e efficienza energetica, interventi per aumentare l'accessibilità e l'aggiunta di due nuovi padiglioni destinati a nuovi spazi di studio e lettura, al fine di adeguare l'edificio alle esigenze contemporanee. L'inizio dei lavori strutturali è previsto per il 2025, con un orizzonte stimato di circa 3–4 anni. Durante questo periodo l'edificio — per motivi di sicurezza e logistica — sarà in gran parte inaccessibile, e gli attuali utenti continueranno ad utilizzare la sede temporanea della University Library.

un anfiteatro abitato: verso l'interno definisce una parete compatta e controllata, mentre volge volutamente le spalle città. Questa duplicità è già significativa, ma assume un senso ulteriore se interpretata attraverso una prospettiva strutturale.

Il Florey Building nasce infatti come un esercizio di trasferimento dei carichi tanto complesso quanto ambizioso: un volume articolato, composto da una sequenza di camere disposte su livelli sfalsati, alcuni dei quali a doppia altezza, poggiato a terra su un numero limitato di scarichi strutturali. È qui che la lezione di Leicester e Cambridge trova la sua configurazione più radicale. Se a Leicester la struttura era esibita come un principio plastico e figurativo — si pensi alle officine rialzate, ai montanti inclinati, alle travi a stella — a Cambridge la stessa logica veniva assorbita e nascosta dietro la pelle di vetro e mattoni, trasformandosi in un ordine rigoroso che si ritroverà nei grandi interventi di Tokyo e Singapore nei primi anni Novanta. A Oxford, Stirling concilia le due tendenze: assume la razionalità di Cambridge, ma la porta in superficie con una nuova energia, un gesto che unisce forma e forza, visione e necessità.

La testimonianza di Newby è illuminante. Racconta che, per il progetto di Oxford, Stirling si presentò con una struttura “già fatta”.¹²⁴ Un'affermazione che non va letta come atto di autosufficienza, bensì come prova della maturazione di un processo iniziato a Leicester: Stirling aveva sviluppato una sensibilità strutturale autonoma, capace di generare forme che trovavano nella struttura non una risposta successiva, ma un presupposto.

Newby chiarisce che, mentre Leicester aveva richiesto un confronto continuo perché “c'erano molti problemi diversi”, e Cambridge presentava ancora aree eterogenee su cui intervenire, con il Florey Building la situazione era mutata radicalmente: Stirling arrivò con

¹²⁴ Intervista inedita a Frank Newby condotta da Mark Girouard (s.d.), precedente alla pubblicazione di *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*. Consultata dall'autrice; non disponibile alla consultazione pubblica.

un impianto strutturale già definito, con colonne inclinate che emergevano dal volume e una chiara idea del modo in cui l'edificio dovesse aggettare da un livello all'altro. Le criticità — aperture nei setti trasversali, discontinuità tra i piani — riguardavano più l'organizzazione interna che la forma complessiva, e rientravano per Newby nell'ordinario compito dell'ingegnere; tuttavia, in questo caso, furono risolte direttamente da Stirling attraverso un aggiustamento distributivo che non alterò l'impianto strutturale originario. La "struttura già fatta" non è il gesto di un architetto che ignora l'ingegnere, ma al contrario dimostrativa dell'interesse strutturale tanto negato: per Newby, è proprio in quel momento che Stirling "aveva ormai acquisito un grande senso della struttura", una capacità di concepire l'edificio come un organismo la cui forma anticipa e contiene le proprie condizioni di sostegno.

È l'elaborazione preliminare di un'idea di forma che contiene in sé la sua logica di sostegno, esattamente come avverrà, pochi anni dopo, nella stagione delle infrastrutture, dove i progetti di Dorman Long, Siemens e St Andrews riprenderanno alcuni principi qui sperimentati.

Se Leicester era la palestra della collaborazione, e Cambridge il laboratorio della precisione, Oxford è il luogo in cui Stirling utilizza la struttura per generare effetti spaziali e percettivi.

La struttura a Oxford supera la logica delle geometrie inclinate: le travi a ginocchio — evoluzione delle travi inclinate già testate a Cambridge, nascoste dietro il paramento in mattoni — stabiliscono per la prima volta un rapporto esplicito fra costruzione e immagine architettonica. In parte si mostrano, in parte lasciano leggere attraverso superfici vetrate, come accadrà negli edifici degli anni Novanta, quasi che Stirling volesse dichiararne la presenza senza trasformarle in protagoniste assolute del progetto. Non siamo più davanti alla drammaticità esibita di Leicester, né all'astrazione tecnica di Cambridge: Oxford inaugura una terza via, in cui la costruzione partecipa attivamente alla configurazione dell'edificio

pur senza rivendicare un ruolo scenografico autonomo.

La distribuzione interna del Florey Building rivela questa azione con grande chiarezza. L'impianto è basato su una sequenza di livelli sfalsati, ottenuta attraverso un sistema di ballatoi che si sviluppano lungo la parete poligonale rivolta verso il fiume. Le camere degli studenti, disposte lungo questa curva, partecipano a un disegno spaziale che pone al centro la corte e il fiume, come se fosse un anfiteatro: ogni ambiente tende verso la luce, verso il paesaggio, mentre la distribuzione interna si sviluppa come una passeggiata architettonica continua, quasi un percorso di gradoni. È un sistema che anticipa esplicitamente la logica dello "sviluppo a gradoni" che Stirling adotterà nei progetti successivi — dallo stesso Dorman Long, dove la struttura inclinata governa la geometria dell'intero edificio, fino a St. Andrews, dove la sezione a terrazze diventa parte di un linguaggio più radicalmente infrastrutturale.

Il rapporto tra questa sequenza di livelli sfalsati e la struttura è determinante. Non c'è distinzione tra la spinta formale e la spinta costruttiva: l'una deriva dall'altra. La rotazione dei piani genera una traslazione dei carichi verso punti precisi, costringendo la struttura a lavorare come una sorta di scheletro obliquo che indirizza le forze lungo traiettorie diagonali. Il risultato è un edificio che si comporta strutturalmente come un unico corpo, ma che si percepisce come una successione di parti autonome, un insieme di stanze che si affacciano verso il paesaggio come fossero elementi di una città in miniatura.

Un ulteriore elemento di continuità con la *Red Trilogy* è costituito dalle facciate continue. A Leicester il vetro era parte di un sistema di copertura, un dispositivo che modulava la luce e manifestava la logica della trave reticolare. A Cambridge, la facciata in vetro e mattoni era soprattutto un involucro tecnologico, pensato per assolvere a una funzione di controllo ambientale. A Oxford, la facciata evolve ulteriormente: non è più né superficie tecnica né dispositivo illuminante, ma un vero e proprio diaframma tra

interno ed esterno, una membrana sottile che restituisce la complessità dello spazio interno e, allo stesso tempo, la sua unità. L'ampia parete vetrata che guarda il fiume — una delle più lunghe superfici continue realizzate da Stirling in questi anni — segue la curva dell'edificio, ne riproduce il ritmo interno.

Il sistema di scarico strutturale è però l'aspetto che più potentemente collega il Florey Building alle future esplorazioni di Stirling. Le undici travi a ginocchio su cui si poggia l'intero edificio lavorano come punti di condensazione delle forze: ricevono i carichi distribuiti lungo la parete curva, li convogliano attraverso le travi inclinate e li trasferiscono verso il terreno. Questo dispositivo, che appartiene più alla logica delle infrastrutture che a quella degli edifici residenziali, anticipa la stagione successiva: Dorman Long, dove l'intero edificio è concepito come massa sollevata; St. Andrews, dove la sezione a terrazze ribadisce l'idea di un corpo costruito per strati. In ognuno di questi casi, come a Oxford, la struttura diventa un gesto che organizza non solo le forze ma anche il movimento e la percezione.

Il Florey Building è dunque l'epilogo della *Red Trilogy* non perché ne rappresenti la conclusione cronologica, ma perché ne porta a compimento la traiettoria concettuale: da Leicester eredita la potenza figurativa della struttura; da Cambridge l'autonomia logica della costruzione; da Oxford nasce l'idea che architettura e ingegneria possano essere tenute insieme in un'unica operazione intellettuale, senza subalternità né gerarchie. La struttura, qui, diventa un modo di concepire il progetto: un pensiero che dà forma, un linguaggio che media tra intenzione e necessità.

È anche per questo che il destino attuale dell'edificio — chiuso, abbandonato, degradato — non può essere letto semplicemente come una sfortunata parentesi della storia del college. È il segno della fragilità di un'opera che aveva anticipato una stagione diversa, più europea che britannica, più radicale che domestica. Un'opera che aveva già posto le basi per la stagione infrastrutturale,

e che forse, proprio per questo, non ha trovato un terreno fertile nel contesto conservatore di Oxford. La sua chiusura è la conseguenza di un'incomprensione: quella tra un edificio che guarda avanti e un'istituzione che continua a guardare indietro. Paradossalmente, però, questa incomprensione restituisce al Florey Building la sua natura più profonda: quella di un oggetto inquieto, sospeso, che trova luogo tra stabilità e cambiamento, tradizione e sperimentazione, caratteristica che caratterizza tutto il percorso di Stirling negli anni Sessanta.

La *Red Trilogy* si chiude qui, ma Oxford non conclude un ciclo. È il punto in cui la struttura smette di essere linguaggio dell'edificio e diventa linguaggio del progetto; una logica che guiderà Stirling nelle esperienze successive, dalle infrastrutture industriali ai complessi universitari, fino alla stagione matura dello studio James Stirling, Michael Wilford & Associates.

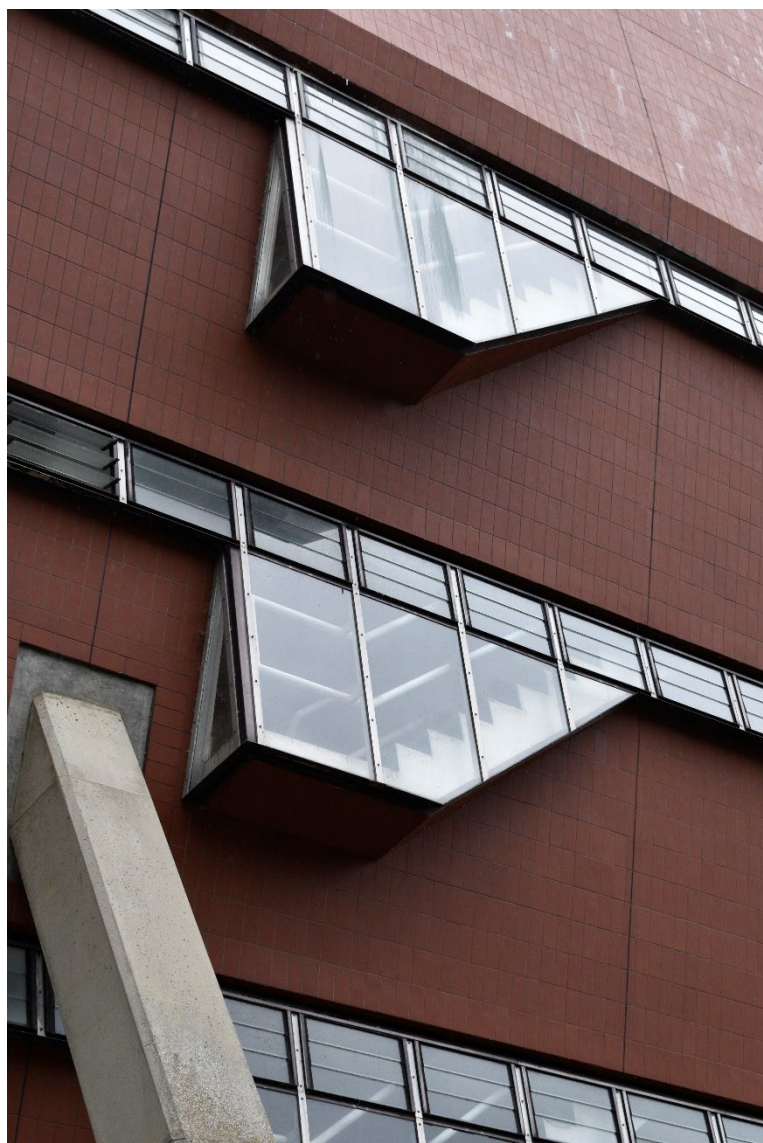


Fig. 52. Florey Building, Oxford. Dettaglio delle scale sulla parete inclinata.



Fig. 53.. Florey Building, Oxford. Innesto delle travi a ginocchio.



Fig. 54. Florey Building, Oxford. Dettaglio della trave.

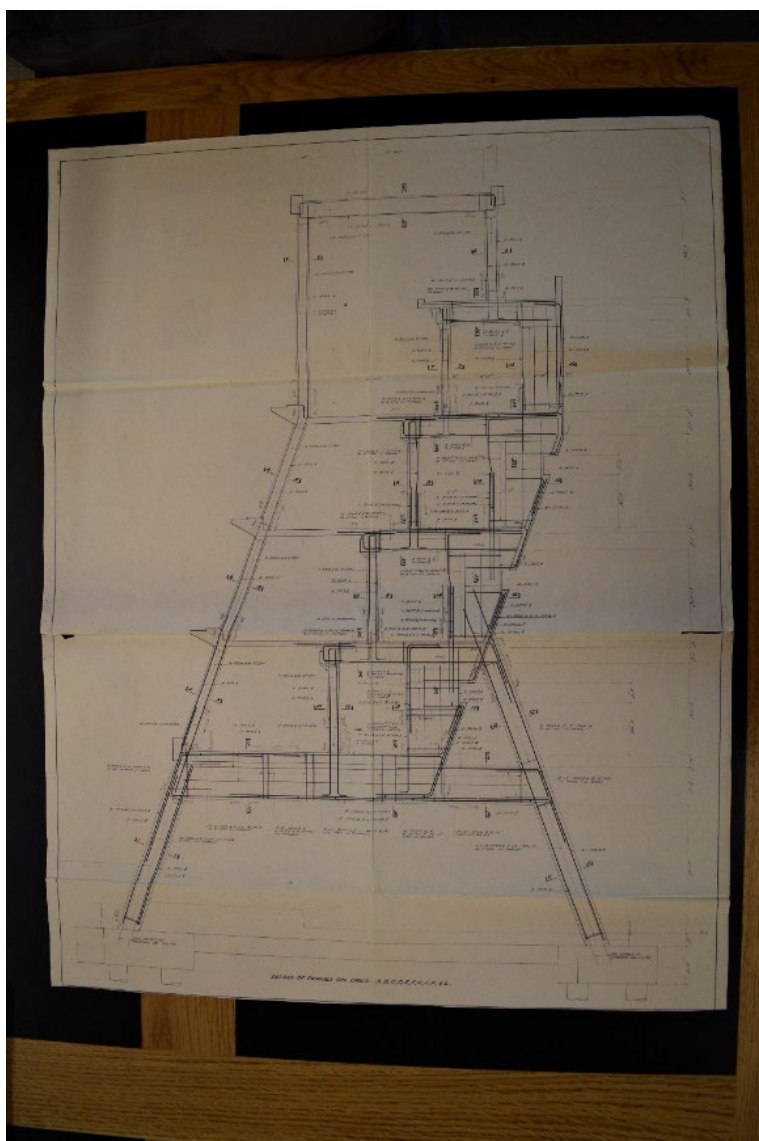


Fig. 55. Tavola strutturale. Queen's College Archive, Oxford.



Fig. 56. Florey Building, Oxford. Vista dal fiume sulla corte centrale.

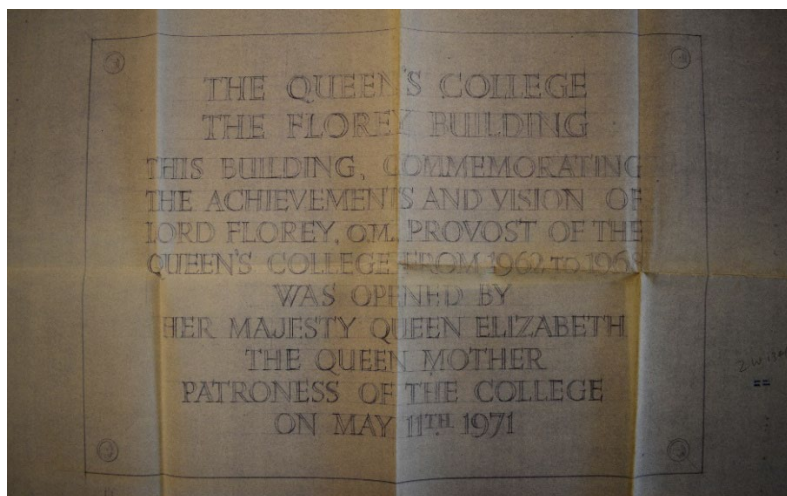


Fig. 57. Incisione della targa di inaugurazione, datata 11 maggio 1971. Queen's College Archive, Oxford.

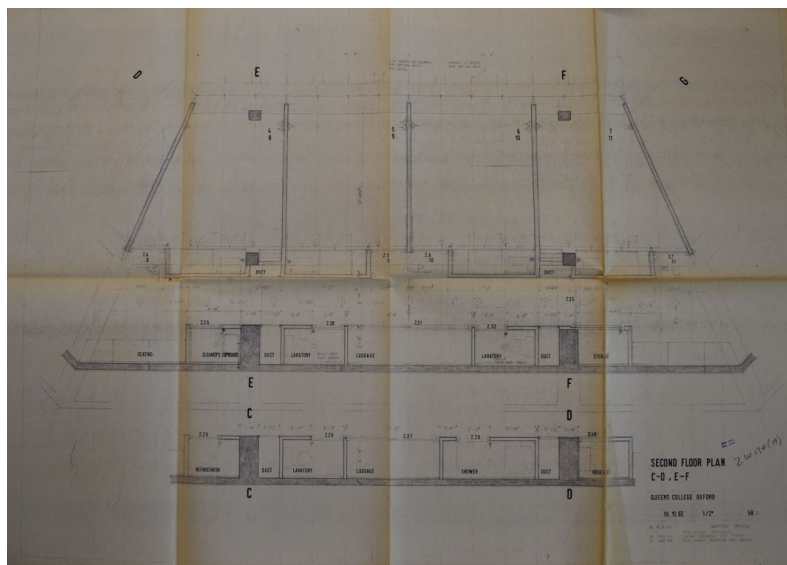


Fig. 58. Pianta del secondo piano. Queen's College Archive, Oxford.



Fig. 59. Foto del modello. Queen's College Archive, Oxford.

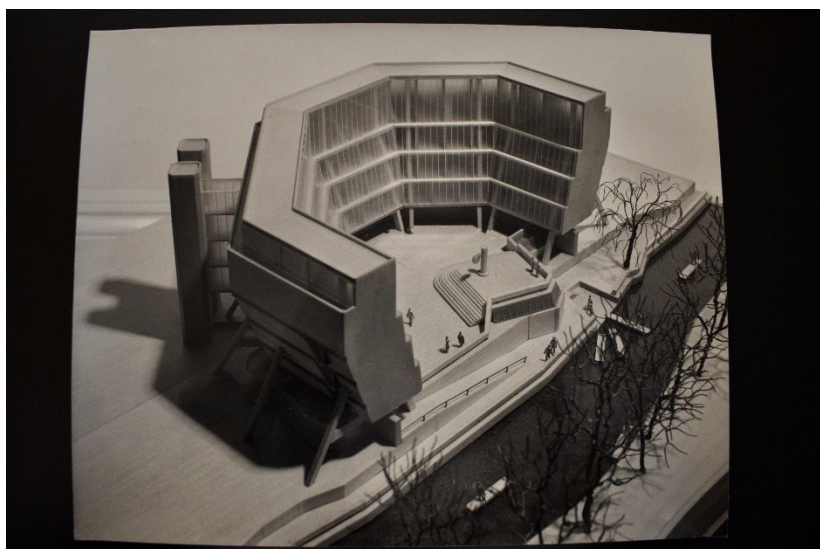


Fig. 60. Foto del modello. Queen's College Archive, Oxford.

1959 - 1972

Infrastruttura, prefabbricazione e incrementi

In parallelo alla *Red Trilogy*, all'espressione costruttiva del mattone e all'elaborazione di un processo progettuale sempre più consapevole, si sviluppa una seconda linea di lavoro, cronologicamente sovrapposta e tuttavia solo apparentemente distante nella sua direzione: una ricerca in cui la struttura diventa infrastruttura predisposta alla variazione, alla crescita incrementale, all'efficienza operativa. La differenza tra queste due linee — quella della costruzione del linguaggio strutturale relativo alla *Red Trilogy* e quella che emerge negli stessi anni nel lavoro sulla prefabbricazione — non deve essere letta come opposizione, ma come risposta interna al medesimo problema. Come già osservato nel capitolo dedicato alla History Faculty of Cambridge, la critica contemporanea aveva intuito l'ambiguità di questa trasformazione: Banham, nel suo articolo sulla Facoltà di Storia, notava che chi si aspettava che l'uso degli stessi materiali producesse uno stile coerente e riconoscibile sarebbe rimasto ampiamente deluso osservando Cambridge; Summerson, descrivendo l'edificio come “un forte di cristallo con bastioni di mattoni lucidi”, riconosceva — pur senza tematizzarla — l'inversione apparente rispetto a Leicester, confermando indirettamente come Stirling stesse già allora esplorando possibilità divergenti a partire dallo stesso nucleo progettuale.

Questa seconda linea, che si definisce entro lo stesso arco temporale compreso tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Settanta, costituisce un ulteriore banco di prova dell'ipotesi avanzata nel capitolo precedente: la continuità strutturale nel pensiero di Stirling non è un esito lineare, né una progressione monotematica, ma una

costellazione di traiettorie che si articolano simultaneamente, generando una pluralità di esiti formali e progettuali che vanno compresi all'interno del loro contesto operativo, economico, territoriale e tecnologico. La scelta di mantenere invariato l'orizzonte temporale rispetto al quarto capitolo non risponde dunque a un criterio di mera simmetria formale nell'organizzazione della tesi, ma alla necessità metodologica di mostrare come, negli stessi anni in cui Stirling consolida il proprio rapporto con la struttura attraverso Leicester, Cambridge e Oxford, egli avvii in parallelo un percorso che orienta la struttura verso altri obiettivi: efficienza produttiva, ottimizzazione della messa in opera, riduzione del fabbisogno di manodopera locale, prefigurazione di una crescita progressiva nel tempo. In questo contesto, la nozione di prefabbricazione non può essere ridotta a semplice tecnica costruttiva standardizzata, né letta come scorciatoia produttiva: essa va compresa come condizione che genera un diverso modo di pensare il progetto, non più come oggetto concluso e definito, ma come sistema aperto e potenzialmente espandibile. La prefabbricazione, come Stirling descrive in vari passaggi dei suoi scritti,¹²⁵ non è uno strumento da utilizzare senza controllo, ma anzi, assume una dimensione quasi procedurale, che influenza il modo di concepire l'architettura: l'elemento prefabbricato non più un semplice oggetto isolato nel tessuto urbano, ma diventa cellula replicabile in grado di crescere, trasformarsi e integrare componenti aggiuntive nel tempo, secondo una logica incrementale. Si pensi al progetto residenziale di Runcorn che, pur non rientrando nel perimetro cronologico di questo capitolo, conferma la trasversalità di questi principi su scale e destinazioni d'uso differenti.¹²⁶ Tale

¹²⁵ Si rimanda alla lettura del capitolo 3, in particolare del testo "Set di montaggio e prefabbricazione". cfr. J. Stirling, "Packaged Deal and Prefabrication", *Design Magazine*, 1959.

¹²⁶ Runcorn (Southgate Estate) è il progetto di edilizia residenziale pubblica per la New Town omonima, a sud-est di Liverpool, elaborato da Stirling & partner tra il 1967 e il

prospettiva non va interpretata come rottura rispetto alla *Red Trilogy*, ma come suo ampliamento: la centralità della struttura non è negata, ma sperimentata attraverso l'infrastruttura.

Il tema dell'incrementalità lineare, in particolare, costituisce un punto importante di questa lettura. Alcuni dei progetti elaborati da Stirling in questo stesso arco temporale sono esplicitamente concepiti come organismi suscettibili di ampliamento, come dimostrano le ipotesi di crescita di British Olivetti o le diverse varianti progettuali sviluppate per l'università di St. Andrews. In queste opere, l'architettura non rappresenta più una forma finita, ma una piattaforma idonea a ospitare trasformazioni future, e la struttura – lungi dall'essere negata – diventa proprio la condizione che rende tali trasformazioni possibili e controllate. Si tratta di un passaggio teorico di particolare rilievo, perché anticipa, già in questa fase intermedia della sua carriera, quella capacità di controllo tra apertura, variazione e controllo che diventerà centrale nelle ricerche successive. L'infrastruttura costituisce un'ulteriore forma di continuità strutturale: la struttura non agisce più come immagine o tecnica costruttiva, ma come matrice logica che fonda la possibilità stessa del progetto nel tempo.

La simultaneità di queste due traiettorie dimostra come Stirling non operi mai attraverso fasi chiuse e sequenziali, ma attraverso un sistema

1976 e realizzato per fasi all'inizio degli anni Settanta. Il caso, letto da Robert Maxwell dentro la congiuntura storico-culturale inglese a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, esplicita le caratteristiche principali del progetto: il contenimento dei costi mediante produzione in serie di grandi pannelli prefabbricati e la risposta al tema dell'alienazione sociale attraverso la riformulazione di una planimetria a corte che un po' ricorda l'impianto planimetrico, seppur diverso, progettato per la Siemens, di cui si discute nel presente capitolo. Come scrive Maxwell: «[...] Stirling cerca di risolvere il problema dei costi utilizzando il metodo della produzione in serie di grandi pannelli prefabbricati e affronta il problema dell'alienazione sociale adottando la forma dello *square* e delle case a schiera, che hanno avuto tanto successo nel passato». Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Wilford*, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 51-53.

di stratificazioni, prove parallele, deviazioni, innesti e ritorni. E sebbene sia possibile — ed anzi talvolta utile, sul piano euristico — individuare serie coerenti e famiglie progettuali (come le serie di progetti proposti da Stirling stesso: le logge, i musei tedeschi, gli edifici universitari), tale tassonomia non esaurisce la complessità del suo metodo: pur cogliendone i pattern. È in questa dinamica più profonda che la continuità strutturale si manifesta: non come omogeneità linguistica, ma come principio critico che attraversa variazioni, inversioni e apparenti divergenze, mantenendo saldo il nucleo speculativo del progetto. E questo è esattamente ciò che il confronto parallelo di questi due percorsi — *Red Trilogy* da un lato, prefabbricazione/infrastruttura dall'altro — permette di rendere visibile.

Se la *Red Trilogy* mostra il consolidamento della struttura come dispositivo critico della composizione e del programma funzionale, i progetti affrontati in questo capitolo testimoniano invece il suo impiego come sostegno infrastrutturale, come sistema predisposto alla variazione. È in questa coesistenza di linguaggi che si riconosce la complessità reale del suo metodo progettuale: Stirling non cambia stile, ma mette continuamente alla prova, nello stesso tempo, possibili traduzioni operative dello stesso pensiero. La continuità strutturale non è una linea dritta: è un campo dinamico che consente allo stesso problema di generare risposte differenti.

L'analisi che segue prende in esame quattro progetti, sviluppati nello stesso arco cronologico già analizzato nel capitolo precedente: la Malville Hall della St. Andrews University, il complesso per Dorman Long, il progetto per la Siemens a Monaco e, infine, il British Olivetti Headquarters nel sud dell'Inghilterra, due progetti realizzati e due progetti non realizzati. Attraverso questi casi studio, è possibile osservare come la prefabbricazione, l'infrastruttura e l'incremento costituiscano tre modalità distinte, ma interdipendenti, attraverso cui Stirling esplora le possibilità progettuali e in cui è possibile leggere la

continuità strutturale come logica generativa del progetto. Il percorso prende avvio da St. Andrews, dove la scelta della prefabbricazione nasce non solo da una strategia di ottimizzazione produttiva, ma anche da specifiche condizioni territoriali e logistiche, per poi estendersi ai casi successivi, nei quali la struttura diventa progressivamente sistema, piattaforma e dispositivo operativo capace di assorbire complessità crescenti.

St. Andrews University, 1959–1964

Quando Stirling progetta a St. Andrews il contesto era diverso. Non è il Midlands industriale, non è Cambridge con la tradizione dei college, non è il cantiere fortemente ingegnerizzato di Leicester: è la Scozia del Nord, luogo di nascita di Stirling, ma anche di clima rigido, di isolamento logistico e di lontananza dai poli produttivi del sud. Mancano i materiali, manca perfino una produzione locale di mattoni capace di sostenere un cantiere tradizionale. Lo stesso Stirling lo ribadisce in *Anti-Structure*, chiarendo il passaggio tra Cambridge e St. Andrews:

«I progetti successivi sono significativamente diversi, poiché hanno una primaria evidenza esterna dei sistemi costruttivi. Questo non implica affatto un rifiuto del nostro lavoro precedente; semplicemente, per questi edifici si erano verificate circostanze straordinarie che ponevano le considerazioni di struttura al primo posto nella gerarchia delle importanze». ¹²⁷

È un dato che sposta immediatamente la questione sul piano operativo: prima della teoria, prima dell'immagine, qui la struttura deve essere pensata come meccanismo che rende possibile il cantiere.

Per questo St. Andrews non nasce unicamente come tesi sul prefabbricato, ma come soluzione ad un problema territoriale: come costruire una grande residenza universitaria in condizioni di scarsa manodopera per un arco temporale lungo, diluito, per fasi? Non si tratta di “industrializzare” l’edilizia universitaria: si tratta di renderla fattibile. In questo scenario, la prefabbricazione non nasce come adesione a un modello industriale, ma come risposta diretta alle

¹²⁷ James Stirling, “Antistruttura”, in Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 113-126. Pubblicato in *Zodiac* n.18, 1969, con il titolo “Anti-structure”.

condizioni del luogo. Stirling scrive che:

«il solo metodo che parve possibile fu quello di disegnare una serie di elementi in cemento armato, prefabbricati altrove e trasportati sul sito, dove vengono sollevati direttamente dagli autocarri con gru mobili e posati sull'edificio senza toccare terra».¹²⁸

Ogni residenza è formata da un sistema di pareti e solai prefabbricati, circa trentadue stampi diversi riutilizzabili, assemblati come parti di un insieme progressivo. Il primo edificio risulta più costoso — ammette Stirling — ma il metodo garantisce una continuità produttiva nel tempo, permettendo una costruzione “come processo continuo lungo un periodo di sei o sette anni”.¹²⁹

È in questa condizione che si produce uno slittamento decisivo: St. Andrews non è un edificio singolo, è un cantiere per cui è prevista la costruzione per fasi. Per questo Stirling parla di “serie di elementi” piuttosto che di edificio, anticipando la logica dei sistemi lineari che attraverseranno i progetti successivi. La scala dell'intervento si dilata, e con essa si trasforma il significato stesso di struttura: da dispositivo statico a matrice espandibile, da costruzione a infrastruttura (Fig. 62).

Se a Leicester la continuità strutturale si manifestava nella coerenza tra forma e principio costruttivo, qui essa assume una dimensione temporale: la struttura non solo tiene in piedi l'edificio, ma ne governa la possibilità di sviluppo. Non c'è alcuna retorica tecnologica, ma il sistema è chiaramente mostrato, come l'esigenza di far funzionare l'architettura come un organismo in crescita, capace di adattarsi e replicarsi nel tempo. St. Andrews rappresenta una nuova fase in questa ipotesi di continuità: non solo la struttura non è più semplicemente un

¹²⁸ James Stirling, “Antistruttura”, in Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 113-126. Pubblicato in *Zodiac* n.18, 1969, con il titolo “Anti-structure”.

¹²⁹ *Ibidem*.

atto di costruzione, ma il dispositivo che regola la durata del progetto, ma anche si instaura un modello, un processo progettuale che sarà ripreso — in modo affine, mai ripetitivo — in successivi progetti.

Nelle rappresentazioni più note — fra cui il celebre collage conservato al Canadian Centre for Architecture, in cui la fotoincisione del sito è completata da un montaggio prospettico dei blocchi in acquerello — emerge chiaramente l'ipotesi originaria di quattro blocchi disposti a coppie, leggermente sfalsati e orientati secondo direttrici diverse per rispondere sia alla topografia sia alla vista verso il mare (Fig. 62). In questa configurazione, i blocchi si distribuiscono sul pendio come “quattro dita”, secondo una metafora ricorrente nella letteratura critica.

La ricerca condotta nell'archivio della St Andrews University ha tuttavia rivelato una variante finora poco documentata: una tavola d'impianto generale, non datata ma coerente con gli studi di orientamento del 1964–65, mostra un ampliamento fino a sei blocchi complessivi, con due ulteriori corpi collocati oltre la strada d'accesso e ruotati leggermente rispetto agli altri per massimizzare l'apertura visuale sul paesaggio costiero (Fig. 63). Questa tavola conferma che l'estensione a più blocchi era parte integrante di una riflessione sulla capacità del sistema prefabbricato di aggregarsi nel tempo secondo logiche incrementalì. Se i masterplan usualmente pubblicati mostrano una sequenza di quattro blocchi, questa variante esplicita un secondo scenario: un complesso più ampio, forse più ambizioso, in cui l'intero pendio si configura come un sistema ramificato di bracci lineari.

Di tale sistema fu realizzato soltanto il primo blocco — costruito tra il 1964 e il 1968 — mentre gli altri rimasero sulla carta. La tavola rinvenuta in archivio (Fig. 63) rappresenta quindi un tassello prezioso per comprendere la scala originale dell'intervento e la logica di crescita che Stirling aveva immaginato.

Le tavole di progetto mostrano con chiarezza l'impostazione complessiva delle residenze: una sequenza di corpi paralleli, interrotti da spazi aperti e collegati da percorsi coperti, concepiti come un piccolo campus lineare affacciato sul mare. In particolare, le piante conservate all'archivio di St. Andrews rendono esplicito come la *promenade* e il nodo centrale dei servizi vengano concepiti come una vera infrastruttura distributiva, suscettibile di successive modifiche senza alterare la maglia strutturale di base (Fig. 64). Dai disegni si intuisce l'intenzione di orientare la *promenade* principale e la grande hall centrale verso il paesaggio costiero, costruendo un vero cono visivo che avrebbe incorniciato la linea dell'orizzonte. Le sezioni attraverso la *refectory* e il corpo d'ingresso mostrano la stessa operazione in alzato: il profilo del terreno viene intercettato da una sequenza di piattaforme, rampe e muri di contenimento che trasformano il pendio in un sistema di soglie e di affacci graduati verso il mare (Fig. 65).

Oggi, tuttavia, questa relazione con il mare è perduta: davanti alla hall, proprio in asse con quella prospettiva originaria, è sorto un parcheggio, e la cortina di alberi cresciuta negli anni occlude completamente la vista. Rimane soltanto la traccia dell'intenzione, percepibile nella direzione dello sguardo e nella geometria del complesso, come un'inclinazione ancora leggibile nel modo in cui l'edificio si orienta, anche se il paesaggio è cambiato (Fig. 66).

L'organizzazione interna del complesso riflette con coerenza questa logica insediativa. Ogni blocco è composto da due ali parallele che ospitano le camere degli studenti, leggermente orientate per catturare la luce e — nelle intenzioni di Stirling — il panorama sul Mare del Nord. Le camere sono disposte su più livelli secondo una progressione verticale che ricalca, in forma residenziale, il principio già sperimentato a Cambridge e Oxford: ambienti più piccoli e ripetitivi ai piani superiori, spazi più grandi e collettivi ai livelli inferiori. La differenza, qui, è che tale gerarchia non produce una figura

monumentale, ma un organismo lineare in cui le variazioni delle facciate registrano lo spostamento dei moduli e l'inclinazione delle finestre. Il cuore distributivo del complesso è la *promenade*, un livello pedonale coperto che attraversa longitudinalmente l'edificio e al quale si innestano le cinque scale principali scandite da grandi oblò vetrati (Fig. 67, Fig. 68). Stirling la immagina come l'arteria sociale della residenza, uno spazio di transito obbligato ma anche un luogo di incontro. Nei suoi scritti si legge: “servendosi della Promenade per rientrare nella propria stanza, ogni studente viene necessariamente in contatto con gli altri”.¹³⁰

Durante una visita svolta nella primavera del 2025, diversi studenti residenti hanno confermato quanto quello spazio sia ancora oggi vissuto e percepito come centrale: aule studio ricavate nelle punte delle ali, piccole zone di sosta, stanze di svago affacciate sulla *promenade* contribuiscono a mantenere attiva una socialità quotidiana. Ciò che i disegni suggerivano — una residenza pensata come piccola comunità — continua a funzionare a distanza di quasi sessant'anni (Fig. 69). La scelta della prefabbricazione incide anche sull'espressione materica del complesso. I pannelli prodotti a Edimburgo presentano una texture caratterizzata da leggere nervature, studiate da Stirling in collaborazione con Frank Newby (Fig. 70).

La texture del calcestruzzo, con le sue nervature diagonali, era interamente disegnata da Jim, conferma Newby, un'idea nata dall'esperienza di Leicester.¹³¹ Sebbene Leicester sia ricordata per le

¹³⁰ James Stirling, “Antistruttura”, in Robert Maxwell (a cura di), James Stirling, Scritti di architettura, Milano, Skira, 1998, p. 113-126. Pubblicato in Zodiac n.18, 1969, con il titolo “Anti-structure”.

¹³¹ Intervista inedita a Frank Newby condotta da Mark Girouard (s.d.), precedente alla pubblicazione di *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*. Consultata dall'autrice; non disponibile alla consultazione pubblica. «[...] he came with again, his kind of fort block going down the hill, and he wanted ... or we were going into precast concrete, because this was Scotland and it seemed appropriate, and we had discussions about concrete cladding and ... one should really be ... kind of ribbing the concrete for weathering, and so forth... and he said ‘well, can’t I rib them diagonally?’, and I said

scintillanti piastrelle rosse, queste costituiscono il rivestimento finale della facciata, ma la struttura è stata interamente costruita in calcestruzzo armato. Anche in quel caso il calcestruzzo è stato nervato, ma le nervature sono verticali, a cui poi hanno applicato uno strato di malta per consentire l'adesione delle piastrelle. Quel tipo di soluzione non ha comportato problemi nel funzionamento dell'edificio, ma Stirling, sperimentando a Leicester, aveva intuito che la nervatura verticale poteva causare problemi di infiltrazione dell'acqua e per questo propone la nervatura diagonale per gli elementi prefabbricati di St. Andrews.

È un dettaglio non secondario: se ad Ham Common lo stampo di legno del cassero era lasciato volutamente leggibile, contribuendo alla definizione di quel carattere "brutalista" spesso attribuito al materiale, a St. Andrews, non si tratta più di una finitura ma è prova di un'evoluzione e di un apprendimento dato da sperimentazioni continue. La superficie è più controllata, più nitida, più regolare—non meno materica, ma certamente più calibrata. La prefabbricazione non genera necessariamente quindi un'estetica industriale, né una neutralità anonima; piuttosto, introduce un grado diverso di precisione e regolarità, una continuità di segno che unifica ali e spazi comuni.

Le tavole strutturali — fitte di griglie, numerazioni e riferimenti ai singoli pannelli — rendono evidente come la texture non sia un semplice effetto superficiale, ma la traduzione diretta in facciata di una logica di casseri ripetibili, disegnati in pianta e in sezione con estrema

'yes; it'll drain down ...', so that all the... kind of texture of the cladding was Jim, talking about what could do and couldn't do, and what were the problems with kind of problems with exposed concrete. So that in fact he ... no, he never kind of presented me with kind of a problem I couldn't solve, or any very difficult problem. He ... no, we worked... we were very close ... I think, had kind of great respect for each other and ... we always worked... we were friends anyway, and there wasn't this ... 'you're the engineer and I'm the architect; you're going to do what I want', although we ... I think...appreciated each other's kind of responsibility».

precisione.

Dal punto di vista spaziale, il complesso è oggi percepito come un grande blocco compatto, incastonato tra le colline e protetto dalla vegetazione. L'impressione differisce da quella suggerita dai disegni di progetto, in cui l'insieme — articolato in quattro blocchi — avrebbe generato un vero sistema di pieni e vuoti, un campus lineare segnato da sequenze di corti aperte verso il paesaggio. La mancata realizzazione degli altri tre blocchi ha modificato la percezione complessiva, rendendola più massiva e più unitaria. L'orientamento verso il mare, così chiaro nelle tavole, è oggi quasi impercettibile: la vista è interrotta da un parcheggio e da una cortina di alberi, sostituendo il paesaggio costiero con un fronte infrastrutturale che attenua l'intenzione originaria. Tuttavia, la geometria del complesso, l'orientamento delle finestre, la disposizione della *promenade* testimoniano ancora quella volontà: la struttura mantiene un'eco della direzione verso cui il progetto era stato orientato. Le planimetrie di livello con curve di livello puntuali e quote altimetriche — in cui i blocchi prefabbricati si sovrappongono a un reticolo di sentieri, alberature e gradonate nel verde — restituiscono con chiarezza l'immagine di un sistema di corpi lineari che “accompagnano” il pendio, lasciando intuire quale sarebbe stata la percezione complessiva se l'intero masterplan fosse stato realizzato.

Infine, l'articolazione interna tra spazi di vita privata e spazi collettivi conferma una delle intuizioni più significative di Stirling: la residenza non è una somma di camere, ma un sistema di relazioni. Gli elementi non ripetuti — sale da pranzo, sale giochi, stanze comuni — sono collocati nella zona di raccordo tra le due ali, quella “membrana” che Stirling descrive come il luogo dell'incontro tra i flussi. La *promenade*, le scale, gli spazi di sosta: tutto concorre a costruire una macchina distributiva che detta il ritmo della vita quotidiana. Le sezioni attraverso la sala da pranzo e il blocco di ingresso mostrano questa membrana come un vero “diaframma abitato”: un volume che assorbe

dislivelli, distribuisce luce zenitale, accoglie percorsi diagonali e rampe che mettono in risonanza la quota della *promenade* con i livelli inferiori della sala da pranzo (Fig. 72). Anche gli spazi aperti — corti, terrapieni, piccoli giardini — risultano oggi vissuti.

In questo insieme di scelte — materiali, distributive, insediative — si riconosce il significato più profondo di St. Andrews all'interno del percorso di Stirling: non un episodio isolato, né un mero esercizio tecnico, ma una svolta nel modo di intendere la continuità.

St. Andrews è un edificio progettato per durare e per trasformarsi, anche quando le condizioni reali — economiche, politiche, logistiche — hanno reso impossibile completarne l'evoluzione prevista. Le tavole strutturali prodotte dallo studio F. Samuely and Partners, supervisionate da Frank Newby, offrono forse la testimonianza più concreta di questo carattere processuale. Nelle copie d'archivio si leggono chiaramente le revisioni a penna rossa — il colore con cui Stirling interveniva sulle tavole — che correggono quote, ridisegnano muri di contenimento, modificano drenaggi, spessori, livelli di sbancamento e rapporti altimetrici fra *promenade* e terreno (Fig. 71).

Questi segni rivelano il funzionamento quotidiano del progetto, un dialogo serrato e reciproco tra architetto e ingegnere. La trama delle annotazioni si sovrappone alla griglia strutturale come una vera e propria partitura del processo decisionale: Stirling propone, Newby verifica, Stirling rilancia. La collaborazione descritta da Newby nell'intervista inedita — un rapporto fondato su rispetto professionale, scambio continuo e responsabilità condivisa — trova in queste correzioni il suo riscontro più tangibile. È qui che si materializza ciò che l'ingegnere ricorda, quando racconta delle discussioni sulla texture del calcestruzzo, sul modo in cui la nervatura diagonale avrebbe favorito il deflusso dell'acqua e sulle soluzioni “possibili” e “non possibili”: le tavole d'archivio mostrano la traccia fisica di quel confronto, e documentano come ogni scelta — dalla modulazione del pannello alla

pendenza del terreno – sia stata negoziata e calibrata in diretta tra i due. Le revisioni non solo confermano il racconto dell'ingegnere, ma rendono evidente che il progetto non nasce da una rigida opposizione tra architettura e struttura: al contrario, come suggeriscono le stesse parole di Newby, il limite strutturale diventa lo spazio in cui la forma si precisa, si adatta, evolve. È in queste micro-decisioni, inscritte nelle note rosse, che si coglie l'essenza più profonda del metodo: un'architettura che non pretende di imporre la propria figura, ma che si costruisce nella relazione, quasi nella frizione, con la logica strutturale (Fig. 71). Altro aspetto rilevante ai fini dell'argomentazione di questa tesi in merito a St. Andrews riguarda la sua natura incrementale, un rigoroso sistema progettato per crescere attraverso la ripetizione controllata di un'unità minima, secondo logiche di coerenza, interfaccia e compatibilità. È un tema che attraversa gli scritti degli anni Sessanta, dai testi sulla prefabbricazione fino alle note di lavoro con Newby: l'idea che un edificio possa nascere non come forma compiuta, ma come sequenza programmata, come struttura destinata ad accogliere nel tempo aggiunte progressive. Proprio questa idea affiora con forza nei piani strutturali di Samuely and Partners: i numeri progressivi assegnati ai pannelli, le griglie di riferimento, le annotazioni sui giunti e sui masterplan testimoniano un progetto pensato per aggiunte e sottrazioni controllate, più che per un compimento immediato.

Il complesso di St. Andrews costituisce la prima sperimentazione su larga scala di questa logica. I disegni preliminari conservati in parte negli archivi di St. Andrews — piante, schemi di orientamento, studi sugli allineamenti e sulla ripetizione dei pannelli — mostrano un impianto che non si esaurisce nel blocco oggi costruito. Il masterplan originario prevedeva, infatti, quattro blocchi distinti, organizzati a coppie e disposti secondo una geometria che alternava vuoti e pieni, con la *promenade* come elemento costante e modulare. La successiva variante a sei blocchi, emersa nella tavola di impianto generale,

accentua ulteriormente questa dimensione “programmata”: l'impianto non cambia natura, ma si estende lungo il pendio come una serie di iterazioni compatibili. Ognuno di questi blocchi era concepito come un organismo autonomo ma compatibile con gli altri: stessa maglia strutturale, stessi moduli di pannelli, stessa sequenza di ali parallele. La logica è di un incremento programmato.

La documentazione d'archivio suggerisce che le eventuali varianti — per esempio nella disposizione dei locali comuni — avrebbero interessato soprattutto la zona centrale di ciascun blocco, lasciando inalterata la struttura seriale delle ali e la sintassi costruttiva dei pannelli: una strategia che permette all'edificio di accogliere modifiche d'uso senza perdere coerenza costruttiva. Le tavole mostrano questa intenzione: i pannelli prefabbricati hanno dimensioni costanti per permettere il riuso dei casseri; le travi principali definiscono una luce ripetibile; i giunti tra i moduli sono posizionati in punti che consentono l'accostamento lineare senza modificare la sezione strutturale. La *promenade* stessa è concepita come elemento di interfaccia: può prolungarsi, piegarsi, innestarsi ad altri blocchi, mantenendo continuità distributiva. Questo approccio definisce St. Andrews come un sistema prima che come edificio: un insieme di regole che produce forma — e non il contrario. Le correzioni manoscritte sui disegni strutturali — dove Stirling interviene sull'andamento dei muri di contenimento, sull'altezza dei cordoli, sulla posizione delle scale esterne — vanno lette in questa chiave: non sono eccezioni alla regola, ma micro-aggiustamenti che garantiscono la compatibilità tra la regola generica del sistema prefabbricato e la specificità del sito.

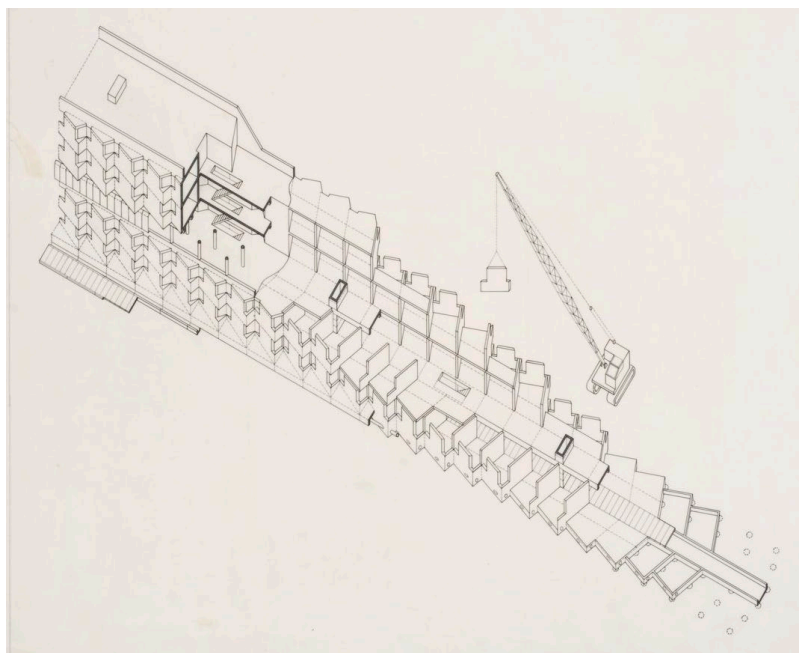
Un aspetto significativo è che Stirling non idealizza mai questa apertura. Non parla di crescita indefinita né di scenari visionari; non disegna modelli che mostrano la residenza occupare tutto il pendio. Il progetto resta sempre legato alla possibilità concreta che nuove generazioni di studenti possano essere accolte replicando il primo

blocco. È un'incrementalità "modesta", legata alla realtà del luogo, ai vincoli economici, alle esigenze operative della committenza. Eppure, proprio in questa misura controllata, si riconosce un passaggio cruciale del metodo di Stirling: la forma non è un dogma, ma un percorso.

St Andrews anticipa, in scala residenziale, alcune questioni che riemergeranno nei grandi complessi successivi: la possibilità di concepire la struttura come supporto neutro di trasformazioni future, più che come figura conclusa.

La ragione per cui i blocchi successivi non vennero mai costruiti non riguarda il progetto, ma la storia istituzionale dell'università. La committenza modificò progressivamente il proprio piano di sviluppo e, negli anni successivi, orientò gli investimenti verso altre tipologie di alloggio. Il complesso rimase quindi allo stadio della prima fase, congelando un sistema che era stato pensato per essere duplicato. Questo non indebolisce l'idea originaria; al contrario, la rende più leggibile: l'edificio attuale è la matrice di un insediamento che non ha mai avuto luogo, ma che i disegni rendono perfettamente intelligibile. Un confronto tra il progetto e la condizione attuale del sito permette di cogliere un ulteriore scarto. La vista verso il mare, fulcro percettivo nelle tavole, oggi non esiste più: un parcheggio e una cortina di alberi interrompono l'apertura visiva immaginata da Stirling. È un dettaglio che non altera l'impianto del progetto, ma rivela quanto fosse calibrata l'idea originale: l'edificio era orientato non soltanto per ragioni di luce, ma per costruire una relazione forte con il paesaggio. L'incremento, se realizzato, avrebbe probabilmente rafforzato questa direzione, producendo una sequenza di corpi lineari che accompagnavano il pendio con un ritmo costante.

Ogni soluzione per la disposizione degli spazi comuni mantiene costante la logica strutturale, modificando solo gli aspetti secondari: segno ulteriore che la continuità è un principio non estetico, ma operativo. La lezione di St. Andrews, dunque, non riguarda soltanto la prefabbricazione. Riguarda la possibilità di pensare l'architettura come



sequenza, come progetto nel tempo. Qui Stirling sperimenta un'idea che ritornerà, sotto altre forme, nel progetto Dorman Long: il passaggio da un edificio come oggetto isolato a un edificio come struttura che può essere estesa, aumentata, attraversata da forze esterne (logistiche, produttive, infrastrutturali). La struttura non è solo ciò che regge, ma ciò che permette al progetto di avere un futuro.

Fig. 61. CCA Foto di archivio del Canadian Centre for Architecture, dettaglio assonometrico di una delle ali, con disegnata la gru che posiziona gli elementi prefabbricati.

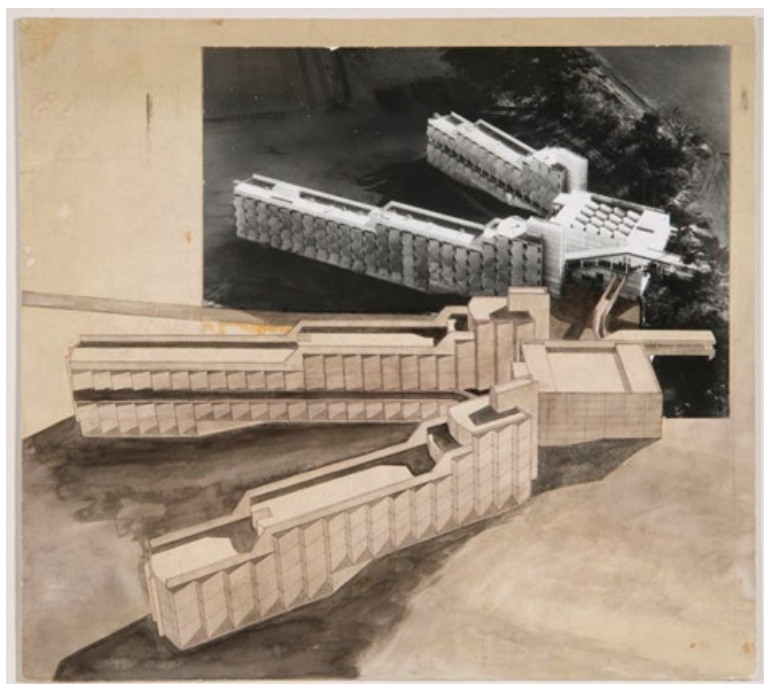


Fig. 62. Foto di archivio Canadian Centre for Architecture. Collage di due blocchi specchiati.



Fig. 63. Foto di archivio, St. Andrews University. Masterplan originale in cui sono previsti sei blocchi insediativi.

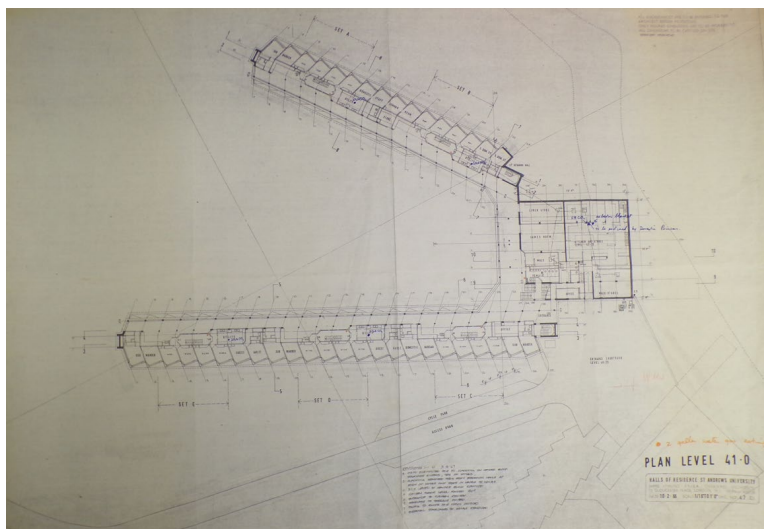


Fig. 64. Foto di archivio, St. Andrews University. Pianta del piano tipo.

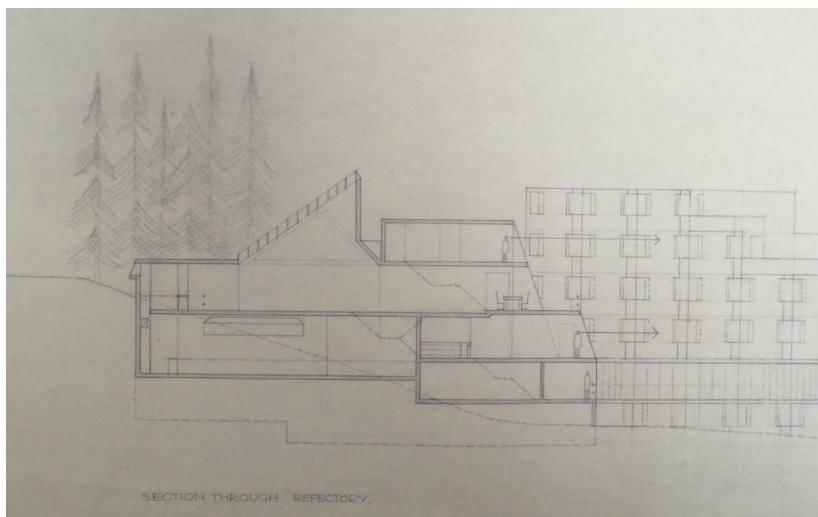


Fig. 65. Foto di archivio, St. Andrews University. Sezione del blocco centrale e sala da pranzo.



Fig. 66. Fotografia della vista attuale del paesaggio dal blocco centrale, St. Andrews.



Fig. 67. Fotografia della promenade, St. Andrews.



Fig. 68. Fotografia della promenade, St. Andrews.



Fig. 69. Fotografia di una delle sale comuni, St. Andrews.

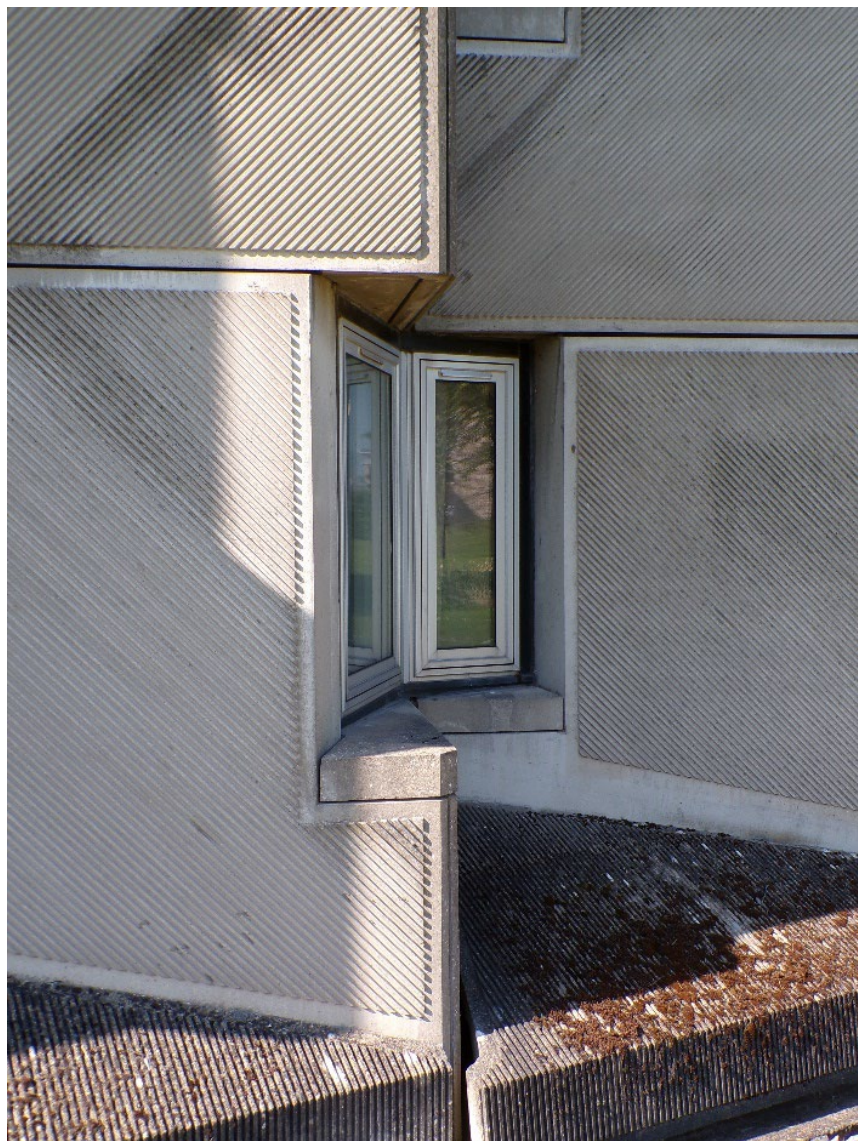


Fig. 70. Fotografia dei pannelli prefabbricati, St. Andrews.

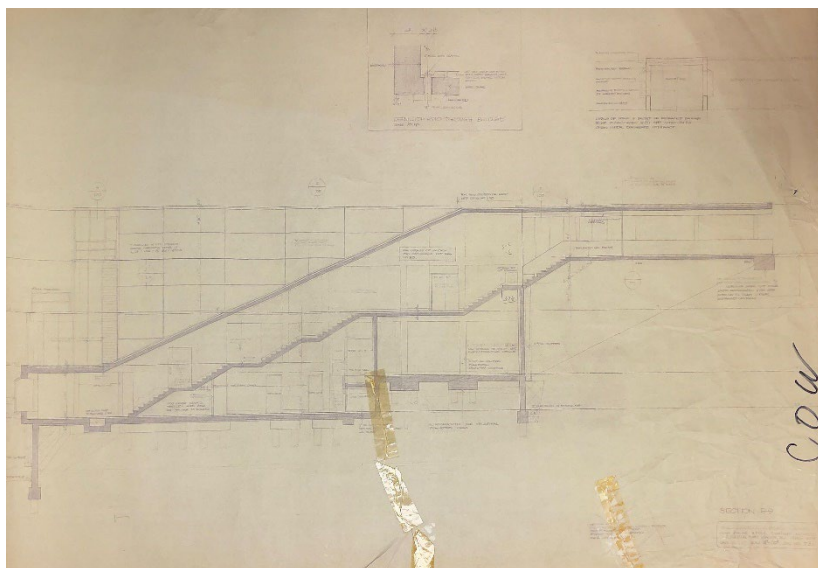


Fig. 72. Foto di archivio. Sezione sul blocco centrale.

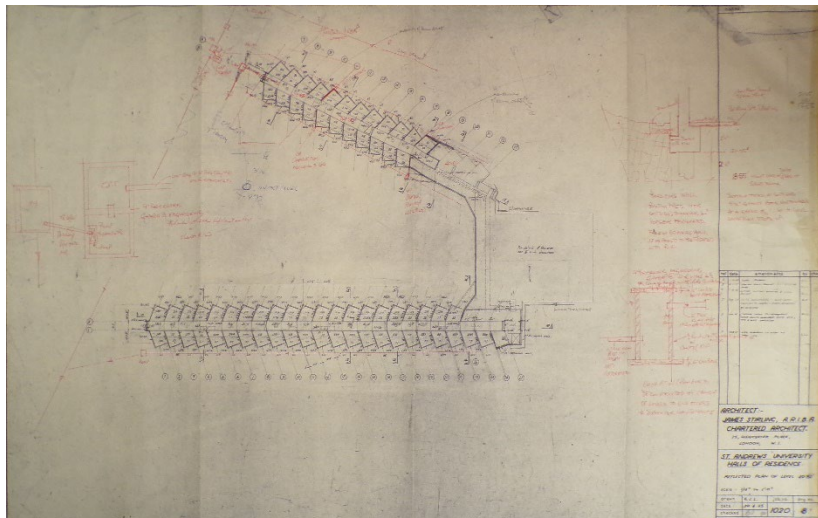


Fig. 71. Foto d'archivio, St. Andrews University. Pianta strutturale di Samuely & Parnters (Frank Newby) corretto probabilmente da Stirling (tratto rosso).



Fig. 73. Andrew Melville Hall, St. Andrews. Vista della facciata est.



Fig. 74. Andrew Melville Hall, St. Andrews. Dettaglio della distribuzione interna della facciata est.



Fig. 75. Andrew Melville Hall, St. Andrews. Vista della facciata est.

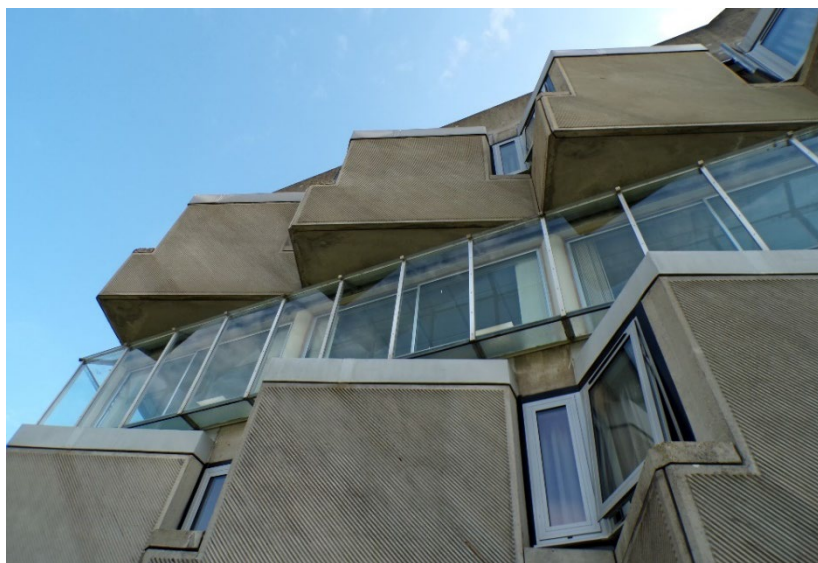


Fig. 76. Andrew Melville Hall, St. Andrews. Vista dal basso della facciata ovest.

Dorman Long Headquarters, 1965

Il progetto per la sede direzionale della Dorman Long — sviluppato nel 1965 e mai realizzato — si colloca in un momento significativo nel percorso di Stirling, immediatamente successivo alle sperimentazioni sul prefabbricato di St. Andrews e parallelo ai primi studi per Siemens e Olivetti. È un progetto che non si iscrive nella “*Red Trilogy*”, né appartiene alla fase high-tech degli anni Ottanta; occupa invece una zona intermedia, in cui le questioni strutturali non costituiscono uno sfondo tecnico, ma diventano un terreno di ricerca implicito. È in questa soglia, nella transizione tra il lavoro universitario e i primi grandi incarichi industriali, che Dorman Long assume un ruolo particolare per l’argomentazione della tesi: un progetto non costruito che rende leggibile, nonostante la natura della commissione, il modo in cui Stirling interpreta la struttura come dispositivo incrementale, adattabile, aperto a trasformazioni future (Fig. 78).

Il contesto è quello delle acciaierie di Middlesbrough, una città nel nord-est dell’Inghilterra — a pochi km da Newtown Aycliffe, sito per cui ha sviluppato il progetto di tesi di laurea — in un paesaggio dominato dalla produzione siderurgica pesante. Stirling lo descrive, in *Anti-Structure*, come un sito *diabolico*, colmo di simboli dell’industria pesante: cumuli di scorie incandescenti, torri di raffreddamento, ciminiere attive, nastri trasportatori, montagne di detriti metallici (Fig. 79). Lontano dall’ambiente accademico di Cambridge e dall’ordine costruttivo di Leicester, qui l’architettura si confronta con un sistema infrastrutturale già funzionante, in cui l’edificio direzionale deve trovare il proprio posto senza poter imporre una forma autonoma. È in questo scenario che la committenza — la Dorman Long era negli anni Sessanta una delle acciaierie più importanti dell’Inghilterra, con una lunga storia di ingegneria civile alle spalle — formula la richiesta

principale: che l'edificio sia costruito in acciaio e che "si veda" chiaramente che è costruito in acciaio, in modo da esporre i profilati standard prodotti dall'azienda.

Stirling interpreta questa richiesta non come una limitazione, ma come una "condizione commerciale ragionevole",¹³² utile per sperimentare e per condurre ricerca sui metodi d'assemblaggio dell'acciaio, che si sarebbero ampiamente diffusi in quegli anni e impiegati anche negli stessi anni a St. Andrews: la struttura metallica diventa quindi una premessa, non solo immagine, ma una matrice organizzativa da cui discendono saperi tecnici da riutilizzare in progetti contemporanei e futuri, forma, sezione, distribuzione interna e potenzialità di crescita

Fig. 80). Il programma funzionale prevede un edificio alto quattordici piani e lungo quasi trenta metri, che comprenda uffici direzionali, numerose stanze di piccola dimensione per gli uffici amministrativi e per il personale, ma anche grandi aree destinate agli uffici dei disegnatori, bar, biblioteca e un centro calcolatori — producendo una gerarchia spaziale che incide direttamente sulla sezione dell'edificio. Gli ambienti più ampi sono collocati ai piani inferiori, mentre verso l'alto gli spazi si restringono e si moltiplicano, dando origine a una forma che si assottiglia progressivamente e che genera, come conseguenza, un'ampia superficie inclinata sul prospetto principale, esattamente come accade a Leicester, a Cambridge, a Oxford, ma sotto altro aspetto. Questa inclinazione, che Stirling collega esplicitamente alla composizione interna, introduce una serie di questioni strutturali non secondarie: "inevitabilmente la loro richiesta significava che

¹³² James Stirling, "Antistruttura", in Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 113-126. Pubblicato in *Zodiac* n.18, 1969, con il titolo "Anti-structure". Intervento al simposio tenuto all'Università di Bologna (novembre 1966) in occasione del ritiro del professor Giovanni Michelucci dalla Scuola di Architettura.

l'evidenza del sistema strutturale dominasse la soluzione architettonica".¹³³

La spinta orizzontale generata dalla facciata richiede controbilanciamenti puntuali, affidati alle torri di circolazione verticale che emergono dalla griglia e a una sequenza di contrafforti che irrigidiscono la parte inferiore dell'edificio (Fig. 81).

Nelle sezioni pubblicate compaiono inoltre, ai livelli più bassi, aree destinate alla sosta delle automobili: non semplici parcheggi di servizio, ma il primo indizio di un possibile innesto tra l'edificio e la rete di accessi veicolari allo stabilimento, un'interfaccia diretta tra corpo costruito e sistema infrastrutturale delle acciaierie.

Nella stessa pagina di *Anti-Structure* Stirling precisa che il destino del progetto è incerto, a causa della nazionalizzazione imminente dell'industria siderurgica inglese. Aggiunge però un'ipotesi che sposta il ragionamento su un piano chiaramente incrementale: l'edificio, scrive, potrebbe "diventare tre volte più lungo" se la sede di Middlesbrough dovesse trasformarsi nel quartier generale di un gruppo di acciaierie del Nord-Est (Fig. 79). In quel caso, l'eventuale tracciato di una nuova autostrada — che le autorità esitavano a spostare — attraverserebbe esattamente la posizione prevista per l'ampliamento. Stirling non esclude questa collisione, anzi la assume come opportunità: la strada potrebbe passare sotto o attraverso l'edificio, che "diventerebbe allora anche un ponte" (Fig. 77).¹³⁴

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ James Stirling, "Antistruttura", in Robert Maxwell (a cura di), James Stirling, Scritti di architettura, Milano, Skira, 1998, p. 113-126. Pubblicato in *Zodiac* n.18, 1969, con il titolo "Anti-structure". Intervento al simposio tenuto all'Università di Bologna (novembre 1966) in occasione del ritiro del professor Giovanni Michelucci dalla Scuola di Architettura.

In filigrana si riconosce una concezione dell'edificio direzionale non come oggetto isolato, ma come corpo lineare predisposto a intercettare, inglobare e addirittura cavalcare un'infrastruttura futura. L'ipotesi che l'edificio possa trasformarsi in ponte restituisce, in forma quasi schematica, la stessa logica che informa St. Andrews e il successivo progetto Siemens: una struttura pensata per potersi prolungare, ispessire, connettere ad altre reti, più che per chiudersi in una figura conclusa.

Proprio nelle pagine di *Anti-Structure* Stirling ricorda anche il modo in cui i consulenti strutturali affrontano il disegno della griglia esterna in acciaio. Per quella stessa maglia, osserva, erano possibili "circa sei alternative", tutte pressoché equivalenti in termini di peso d'acciaio e di costo: un sistema interamente controventato diagonalmente, una serie continua di travi a ogni livello, combinazioni miste di travi e controventi, leggere variazioni di passo (Fig. 82, Fig. 83). Questi fotomontaggi rendono immediatamente percepibile ciò che Stirling intendeva: la facciata avrebbe potuto assumere configurazioni molto diverse senza compromettere il comportamento globale dell'edificio.

Il fatto che soluzioni così diverse in facciata risultino, dal punto di vista strettamente strutturale, quasi intercambiabili, lo conduce a una considerazione critica: se il progetto si basa solo sull'"espressione" del sistema resistente, rischia di ridursi a una scelta arbitraria di pattern, di trasformare la struttura in pura immagine.

La decisione che Stirling assume insieme agli ingegneri — mantenere travi orizzontali continue nella parte alta e introdurre controventi diagonali alternati sul fronte inclinato — nasce precisamente dentro questo margine di libertà. Questa scelta non mira a dimostrare un principio strutturale, ma a restituire una gerarchia visiva coerente con la sezione: la griglia si infittisce dove gli ambienti sono più compressi e si dirada dove la sezione si apre, creando una relazione diretta tra spazio interno e immagine esterna. È qui che si gioca il nodo, apparentemente contraddittorio, della sua posizione: da un lato

Stirling diffida di un'architettura che si limiti a “mostrare” la struttura; dall'altro, come questa tesi cerca di argomentare, considera la struttura stessa come uno degli strumenti principali di progetto, capace di organizzare il tempo e la crescita dell'edificio tanto quanto gli aspetti funzionali o umanistici. La critica non è rivolta alla struttura in quanto tale, ma a quel tipo di strutturalismo ridotto a gesto grafico, che ignora il carattere processuale, incrementale e critico che la struttura può assumere quando viene trattata come parte integrante della logica del progetto — e non come elemento separato, neutro o puramente decorativo. Dorman Long, pur restando sulla carta, diventa un laboratorio in cui questa ambivalenza è esplicita: la struttura è al tempo stesso immagine e infrastruttura, figura esposta e supporto potenziale di un futuro allungamento, fino a trasformarsi — almeno nelle intenzioni — in un ponte.

Un ulteriore elemento utile per inquadrare la posizione di Dorman Long nel percorso di Stirling proviene dall'osservazione del progetto a distanza di quasi vent'anni. Nelle note dedicate ai materiali, Stirling pone Dorman Long in continuità con la sua esplorazione dell'acciaio, già avviata a Leicester e poi declinata secondo logiche differenti a Cambridge e Oxford: in tutti questi casi, la struttura metallica non è un motivo figurativo, ma un linguaggio civile, mutuato dall'ingegneria dei ponti e delle grandi coperture. L'esternalizzazione del reticolo in acciaio del progetto di Middlesbrough — costituito da pilastri e travi “da catalogo”, deliberatamente privi di ricercatezze — risponde a questa stessa logica: non mira a un effetto tecnologico, ma a rendere leggibile un principio costruttivo reale, ancorato alle condizioni produttive del luogo.

Questa posizione emerge con maggiore chiarezza nell'intervista del 1987 con Sunand Prasad e Satish Grover, in un momento in cui il dibattito internazionale tendeva a definire “hi-tech” tutto ciò che mostrava struttura e impianti. Stirling, interrogato proprio su Dorman

Long, prende esplicitamente le distanze da questa etichetta. Sottolinea che un edificio può mostrare struttura senza appartenere al dominio dell’“hi-tech”; ciò che distingue un progetto architettonico da un semplice oggetto tecnico è la sua capacità di organizzare relazioni spaziali, percorsi, riconoscibilità, e non l’esibizione dei sistemi costruttivi. Il riferimento è diretto: la struttura che appartiene al mondo dei ponti, delle infrastrutture, dei sistemi produttivi può entrare nell’architettura solo se è in grado di sostenere un’organizzazione dello spazio, non quando diventa una superficie autonoma, un gesto autocelebrativo. È la stessa riserva che Stirling aveva espresso in *Anti-Structure* a proposito della “scelta arbitraria” del reticolo: la critica non riguarda la struttura in sé, ma la sua possibile riduzione a immagine.

I due testi — quello del 1969 e l’intervista del 1987 — permettono di chiarire in che modo Dorman Long si iscriva nell’ipotesi di continuità della tesi. Se a Leicester il rapporto tra figura e struttura derivava da un programma universitario complesso; se a St. Andrews la struttura governava un processo di crescita modulare; a Middlesbrough la struttura diventa il luogo di un conflitto aperto tra esigenze produttive, condizioni del sito e possibilità di trasformazione futura. La menzione, in *Anti-Structure*, della possibilità che l’edificio potesse “diventare tre volte più lungo” e, se necessario, addirittura “funzionare come ponte”, rende evidente come Stirling stesse lavorando su un principio infrastrutturale, non su una forma compiuta. L’edificio contiene in sé la potenzialità di oltrepassare il proprio perimetro, di assorbire una futura espansione industriale e di entrare in rapporto con la nuova autostrada prevista in quegli anni. È qui che si coglie il passaggio verso una concezione più ampia della struttura: non più soltanto telaio esposto, ma dispositivo in grado di accogliere forze esterne (logistiche, infrastrutturali, di flusso) e di trasformarsi di conseguenza.

Questa condizione anticipa direttamente la logica del progetto Siemens, dove l’edificio si innesta su un sito attraversato da reti,

impianti e linee produttive, e dove la struttura diventa un sistema che articola e media tali complessità. Dorman Long si rivela così non un episodio isolato, né un esercizio di esposizione strutturale, ma un passaggio di soglia: un progetto che rende leggibile la sperimentazione tra espressione e sistema, forma e crescita potenziale, e che permette di comprendere come, negli anni successivi, Stirling affronti la questione strutturale non come icona tecnica ma come elemento critico del progetto, esattamente nella direzione sostenuta da questa tesi.

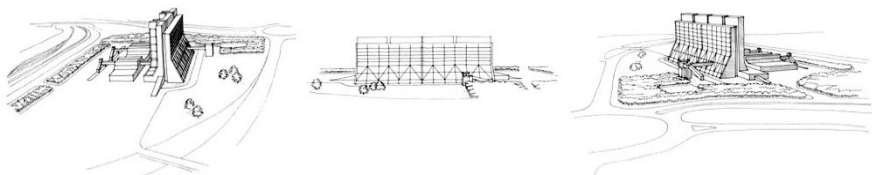


Fig. 77. Tavola con tre viste prospettiche del progetto: vista laterale, frontale e obliqua. CCA, James Stirling / Michael Wilford Collection.



Fig. 78. Modello di studio del progetto per la sede direzionale Dorman Long, Middlesbrough (1965–67). Plastico in materiale composito con base lignea. Canadian Centre for Architecture (CCA), James Stirling / Michael Wilford Collection.



Fig. 79. Inserimento del volume direzionale nel paesaggio produttivo di Middlesbrough. Fotomontaggio di progetto. CCA, James Stirling / Michael Wilford Collection.

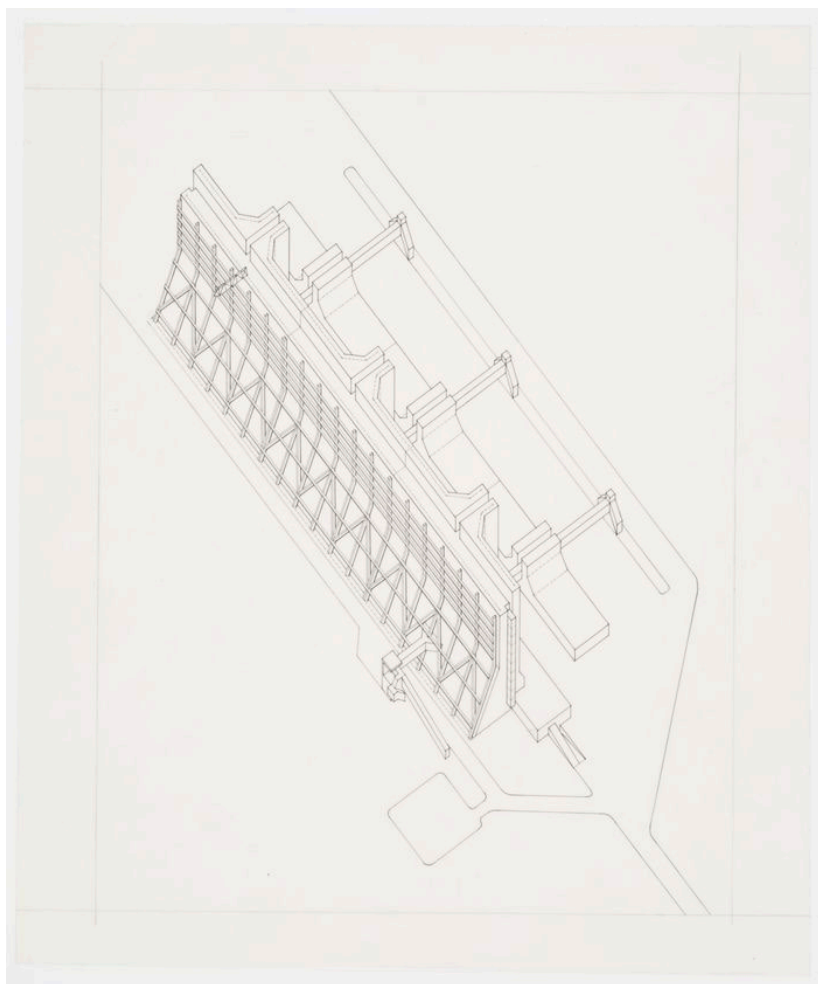


Fig. 80. Assonometria della facciata inclinata e del reticolo esterno in acciaio. Proiezione assonometrica su carta. CCA, James Stirling / Michael Wilford Collection.

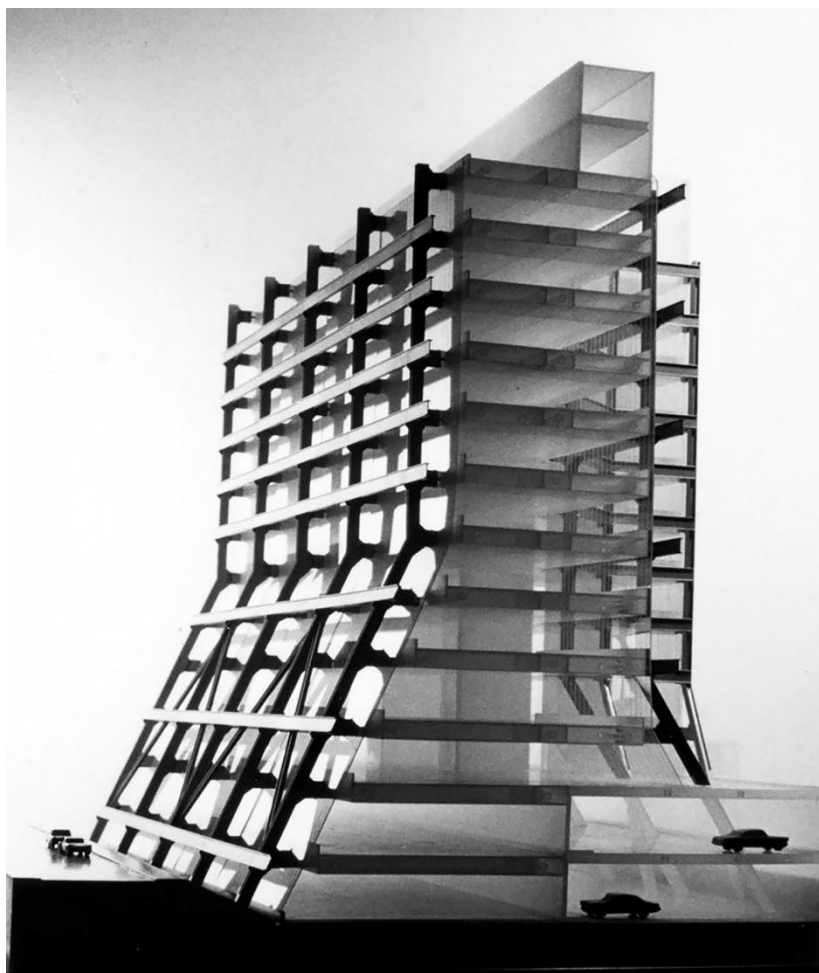


Fig. 81. Dettaglio del modello fisico che mostra l'inclinazione della facciata e la relazione tra piani interni e reticolo esterno. CCA, James Stirling / Michael Wilford Collection.



Fig. 82. Elaborazione grafica contemporanea che simula la facciata priva delle travi orizzontali continue, per rendere leggibile la variabilità delle soluzioni possibili. Marianna Giannini, 2023.



Fig. 83. Elaborazione grafica contemporanea che mostra la facciata con la sola trama verticale, senza controventi diagonali. Marianna Giannini, 2023.

Siemens AG Headquarters Competition, 1969

Il progetto per il Siemens Research Centre del 1969 costituisce uno degli episodi più articolati della produzione non realizzata di Stirling e rappresenta un tentativo di definire un grande complesso industriale a partire da una chiara impostazione distributiva e urbana. Pensato per un sito infrastrutturale complesso, attraversato da reti produttive e da linee di servizio, il progetto prevede una sequenza di volumi cilindrici lungo un asse pedonale centrale, affiancati da una piattaforma continua destinata alle funzioni collettive e ai percorsi di distribuzione. La documentazione d'archivio del Canadian Centre for Architecture — prospettive assiali, viste ravvicinate al piano del suolo, schemi planimetrici e assonometrie — restituisce l'immagine di un insieme fortemente ordinato, in cui la ripetizione dei moduli e la linearità dell'impianto definiscono un carattere quasi urbano, più vicino a un segmento di città che a un complesso industriale tradizionale (Fig. 84).

Il progetto per la Siemens si colloca in una fase di transizione della ricerca di Stirling, successiva alle esperienze universitarie inglesi e contemporanea ai primi studi sui grandi insediamenti direzionali, e permette di osservare come alcuni principi già attivi nei progetti degli anni Sessanta — in particolare nel Leicester Engineering Building, nella Cambridge History Library e nella sede Dorman Long — vengano riformulati in un contesto più ampio, in cui le esigenze funzionali si intrecciano con questioni distributive, infrastrutturali e territoriali.

Il progetto si inserisce in una continuità più larga e diventa un luogo in cui diverse linee di ricerca ricorrenti nella sua opera appaiono in modo particolarmente leggibile: l'idea di modularità come dispositivo generatore, la distinzione tra piattaforma e volumi serviti, la centralità della circolazione come struttura dell'insieme, la possibilità di

prevedere incrementi successivi attraverso sistemi aperti. A partire da queste premesse, il Siemens consente di stabilire collegamenti con opere appartenenti a fasi diverse della produzione di Stirling — dal Wissenschaftszentrum di Berlino ai complessi didattici del Temasek Polytechnic di Singapore — non tanto per affinità formale quanto per continuità logica, suggerendo che la struttura possa costituire una delle linee di persistenza che attraversano l'intera carriera dell'architetto.

Gli elaborati prospettici mostrano una composizione organizzata intorno a un asse longitudinale, concepito come boulevard pedonale, lungo il quale si allineano i grandi cilindri dei laboratori. Il punto di vista è spesso posto al livello del suolo, immerso nella profondità del portico e nella sequenza di colonne che sostengono la piattaforma superiore (Fig. 85). La ripetizione dei volumi cilindrici, arretrati rispetto alla fascia dei porticati, costruisce una sorta di canyon artificiale, dove le superfici vetrate curve si alternano a elementi pieni, mentre il suolo è scandito da binari, sedute, piccole variazioni di quota. Il disegno non insiste tanto sul dettaglio costruttivo quanto sulla natura processionale dell'insieme: figure in scala ridotta occupano le soglie dei laboratori, si dispongono ai tavolini dei caffè, percorrono i margini del boulevard. L'ipotesi di schermature mobili applicate ai cilindri accentua questa dimensione dinamica: non solo la circolazione interna, ma anche l'involucro stesso è pensato come elemento in movimento, capace di modulare luce, ombra e trasparenza (Fig. 86). L'esperienza del complesso non sarebbe stata statica ma soggetta a trasformazioni continue, esito della regolazione ambientale e della variazione dei dispositivi di facciata. Siemens può essere letto come un esercizio sul rapporto tra struttura e suolo: la piattaforma continua si comporta come una lastra infrastrutturale che accoglie le unità volumetriche e, al tempo stesso, come una strada coperta che mette in comunicazione le diverse parti del complesso.

Questa distinzione tra podio e corpi emergenti riprende, in forma radicalizzata, un tema già presente a Leicester e Cambridge, dove l'edificio veniva organizzato per giaciture sovrapposte e per profili sezionali decrescenti. Stirling descriveva, a proposito dei suoi progetti, un principio per cui gli spazi che ospitano la maggiore concentrazione di attività sono collocati più vicino al suolo, mentre quelli con la minore intensità d'uso si trovano ai livelli più alti dell'edificio, osservando come tale impostazione fosse stata sperimentata nel Leicester Engineering Building e poi sviluppata nella Cambridge History Library, nella sede Dorman Long, nel complesso di ricerca e sviluppo Siemens e nell'Olivetti HQ.¹³⁵ L'idea di un "profilo di sezione decrescente" non riguarda solo la distribuzione programmatica, ma implica una gerarchia strutturale: il livello del suolo come piano della massima attività, della densità di carichi e di flussi; i piani superiori come zone via via più leggere, in cui la struttura si assottiglia, i carichi diminuiscono, la relazione con l'intorno si fa più distante. Nel Siemens, tale principio viene traslato in chiave orizzontale: il piano del boulevard concentra traffico pedonale, servizi, accessi, mentre le masse cilindriche si innestano su questa base come volumi ripetibili, relativamente autonomi, che possono essere aggiunti, moltiplicati, eventualmente interrotti, senza compromettere la leggibilità del sistema.

In parallelo, Stirling elabora, negli stessi anni, una riflessione sulla costruzione per fasi che chiarisce ulteriormente il ruolo attribuito alla struttura come dispositivo di continuità. Scrive che la richiesta di poter realizzare progetti che possano tener conto di ampliamenti futuri ,

¹³⁵ Michael Wilford, *James Stirling + Michael Wilford*, London, Academy Editions, 1993, p. 9: «Another characteristic common to several projects is the diminishing sectional profile in which spaces accommodating the greatest concentration of activity are located nearest the ground and those with the least at the top of the building. This organizational principle was first used in the Leicester Engineering Building and either splayed or stepped sections were subsequently developed in the Cambridge History Library, Dorman Long HQ, Siemens R & D complex and the Olivetti HQ».

pianificati o imprevisti, costituisce sempre più spesso un fattore determinante nell'organizzazione di base di un progetto, e che per rispondere a tale esigenza è necessario stabilire uno schema capace di mantenere integrità funzionale e immagine architettonica al completamento della prima fase di costruzione e che consenta ampliamenti successivi senza compromettere la funzione e il carattere già realizzati.¹³⁶

Il progetto non viene pensato come un oggetto finito ma come una sequenza potenziale di stati, in cui ogni fase deve possedere una propria compiutezza, pur restando aperta a trasformazioni successive. All'interno di questo discorso, il Siemens compare accanto all'Olivetti Training Centre, alla sede Dorman Long e al Bayer Research Centre tra i sistemi incrementali che consentono espansioni da nuclei centrali o terminali fissi per aggiunta alle estremità. In altri casi, come il Braun HQ, Stirling sperimenta matrici che incorporano vuoti destinati a essere colmati in un secondo momento. L'interesse, in ogni caso, si concentra sulla possibilità di tracciare una struttura in grado di reggere trasformazioni nel tempo, senza perdere la propria riconoscibilità. Nel Siemens questa predisposizione all'incremento assume una forma quasi paradigmatica. La sequenza dei cilindri si presta a essere

¹³⁶ Michael Wilford, James Stirling + Michael Wilford, London, Academy Editions, 1993, p. 10: «More and more frequently the requirement for phased construction is a significant factor in determining the basic organisation of a project. We are often asked to make designs which can accommodate either planned or unpredicted future additions. In such circumstances we establish an organisational diagram which possesses functional integrity and architectural image on completion of the first stage of construction, and which allows later addition without disrupting that functionality and character. Strategies range from the provision for delay of construction of a building element in a pre-determined overall composition, as in the Cornell and St Andrews University Arts Centres, the use of incremental linear systems as in the Olivetti Training Centre, Siemens Research Centre, Dorman Long HQ and radiating systems as in the Bayer Research Centre and Temasek Polytechnic. These incremental types are designed to allow expansion from fixed central or end cores by addition at the extremities».

prolungata indefinitamente lungo l'asse principale: il sistema potrebbe accogliere nuovi moduli senza alterare il rapporto tra piattaforma e volumi, senza modificare la sezione del boulevard, senza intaccare la chiara scansione del ritmo strutturale. Il progetto configura così un dispositivo che non coincide con il numero di unità rappresentate nei disegni, ma sopravvive come schema ripetibile, come regola di composizione. È in questa dimensione che il Siemens sembra chiarire retrospettivamente le potenzialità intraviste in Dorman Long: lì la struttura rendeva possibile un'eventuale espansione industriale oltre il perimetro del complesso; qui l'espansione è già inscritta nell'ordine stesso del progetto, nella logica incrementale dei moduli e nella continuità della piattaforma.

Un ulteriore livello di lettura riguarda la relazione tra struttura e circolazione. Stirling insiste più volte sul fatto che la circolazione pedonale costituisce l'elemento dinamico e motivante di molte sue opere, combinando la dimensione esperienziale con quella funzionale in sequenze spaziali ricche e sottili. La *promenade*, le rampe, le scale, gli ascensori trasparenti vengono concepiti come strumenti per guidare i visitatori attraverso edifici e spazi interstiziali, in opposizione a una pianta libera e neutrale. Nel Siemens questa attenzione alla dimensione processionale trova una delle sue espressioni più nette: il boulevard centrale, fiancheggiato da colonnati che ospitano caffetterie e negozi di servizio, è descritto come una “vibrant social spine”, una spina dorsale sociale che mette in comunicazione i diversi dipartimenti e, al tempo stesso, offre una sequenza di spazi pubblici per la nuova città prevista intorno al complesso.¹³⁷

¹³⁷ Michael Wilford, *James Stirling + Michael Wilford*, London, Academy Editions, 1993, p. 11: «The development of coherent processional routes is a fundamental concern of ours in all public building types, large and small. We use promenades, ramps, stairs, transparent lifts and sometimes sequences of rooms to guide visitors through buildings and spaces between them. This is demonstrated on a grand scale in the central pedestrian boulevard of the Siemens Research Centre, which is flanked by

In altri progetti, come la Cambridge History Library o l'Olivetti HQ, Stirling affida alla circolazione un ruolo simile: corridoi sopraelevati, rampe, passerelle collegano le parti principali del programma — biblioteca e magazzini, studio e uffici — e allo stesso tempo espongono la logica dell'organizzazione interna. Nella cosiddetta “trilogia” Leicester–Cambridge–Oxford, pur nella diversità dei linguaggi, l'ordine spaziale si basa su un sistema di percorsi che stabilisce rapporti servente/servito, pubblico/privato, interno/esterno. Il Siemens porta questo principio su scala urbana: il boulevard non connette solo ambienti funzionalmente distinti, ma costruisce una vera e propria città lineare, in cui il movimento lungo l'asse centrale costituisce l'esperienza primaria del progetto.

La dimensione urbana del Siemens emerge con particolare evidenza nel contributo di Stirling per *Roma Interrotta*. Nel collage elaborato sulla pianta di Nolli, il complesso viene collocato come una grande infrastruttura che scavalca il Tevere, collegando due sponde in prossimità dell'asse Vaticano–Castel Sant'Angelo. Le note allegate descrivono questa struttura come una piattaforma urbana che ospita uffici, parcheggi e un sistema di servizi sopraelevato rispetto al fiume, ricordando, per analogia, le ipotesi per la Vacuum Strada o per altri progetti di attraversamento infrastrutturale.¹³⁸ L'inserimento del

colonnades containing cafeterias and convenience shops and forms a vibrant social spine to the new city as well as functional connections between all departments».

¹³⁸ James Stirling, «Correzioni alla pianta di Roma del Nolli (La soluzione MAF) e note in merito all'abdicazione postbellica della professione progettuale», in *Roma Interrotta. Dodici interventi sulla Pianta di Nolli*, Roma, Officina Edizioni, 1978, p.87: «L'irreparabile frattura urbana che di solito si verifica tra le rive del fiume (come tra Westminster e la South Bank) è stata qui superata mediante la costruzione di una piattaforma sul Tevere, nello spirito di una Place de la Con-corde (9): tanto larga da essere, più che nello spirito di un ponte, in quello di un raccordo autostradale. (Una simile piattaforma, ahimé, avrebbe potuto costituire un obbiettivo significativo del Festival of Britain nel 1951). La (piatta) forma del progetto Siemens del 1969 (10), col suo grande vialone e i giardini sull'acqua che lo fiancheggiavano, è sembrata appropriata al luogo e alle funzioni relative. Il complesso comprende un centro commerciale, torri per uffici e

Siemens in questo contesto va oltre il gioco compositivo: suggerisce che il progetto possieda una capacità di astrazione tipologica che permette di trasferirlo dalla periferia produttiva alla città senza snaturarlo. Collocato sul Tevere, il Siemens assume il ruolo di ponte e di frammento di città contemporanea che si innesta nella topografia romana; allo stesso tempo, rende evidente la natura strutturale del suo sistema distributivo, che non si limita a organizzare un complesso industriale ma può reggere il peso di un'intera infrastruttura urbana. Questa doppia appartenenza — industriale e urbana, infrastrutturale e architettonica — fa del Siemens un punto di osservazione privilegiato per leggere le opere successive. Il Wissenschaftszentrum di Berlino — costruito tra il 1979 e il 1987 —, ad esempio, abbandona la linearità estrema del boulevard per articolarsi in una serie di corti e corpi edilizi compatti, ma mantiene una logica simile nel rapporto tra struttura e organizzazione. Le corti funzionano come centri di gravità distributiva: vuoti calibrati, attorno ai quali si dispongono gli uffici, le sale conferenze, gli spazi collettivi. La struttura portante si intreccia con quella distributiva, ma la gerarchia rimane chiara: percorsi principali, nuclei di circolazione verticale, elementi di collegamento orizzontale costruiscono una trama riconoscibile che tiene l'insieme. Se nel Siemens la continuità è affidata alla sequenza cilindrica lungo l'asse, nel Wissenschaftszentrum essa si distribuisce in una costellazione di nuclei, ciascuno dei quali può essere letto come un piccolo centro urbano, dotato di proprie relazioni interne e di collegamenti verso l'esterno. Anche il Temasek Polytechnic — tra gli ultimi progetti sviluppati sotto la direzione di Stirling e completati dallo studio negli anni successivi, tra il 1991 e il 1996 a Singapore —, pur appartenendo a una stagione segnata da un lessico più esplicitamente high-tech, si colloca lungo questa linea di continuità. Il campus è descritto come un

parcheggi multipli, tutti facilmente accessibili dai residenti su ambedue le rive del Tevere».

insieme di scuole autonome, ciascuna costituita da un gran numero di spazi didattici identici organizzati all'interno di una chiara struttura di campus, risolta attorno a una piazza d'ingresso a ferro di cavallo.¹³⁹

La ripetizione dei moduli e la specializzazione funzionale delle diverse scuole non producono frammentazione, perché un sistema di corti, passaggi coperti e spazi intermedi ricuce le parti in un organismo riconoscibile. La logica è analoga a quella del Siemens: un dispositivo distributivo forte — il boulevard nel primo caso, la piazza e le spine processionali nel secondo — si sovrappone a un sistema modulare potenzialmente aperto, garantendo coerenza e adattabilità.

In questa prospettiva, il Siemens appare come un anello centrale in una catena di progetti che, nell'arco di tre decenni, sperimentano diversi rapporti tra struttura e forma. Invece di interpretare le variazioni di linguaggio come brusche discontinuità stilistiche, è possibile ipotizzare che Stirling stia lavorando, in modo relativamente coerente, su un nucleo di questioni strutturali e organizzative: il rapporto tra sezione e profilo urbano, la modularità come dispositivo di crescita, la centralità della circolazione, la capacità delle strutture di accogliere trasformazioni successive senza perdere identità. Il Siemens, in quanto progetto non realizzato ma ampiamente discusso, rende questa ipotesi particolarmente leggibile: la radicalità della sua impostazione lineare, la chiarezza con cui distingue piattaforma e volumi serviti, la forza espressiva del boulevard come struttura del complesso consentono di vedere con più nitidezza ciò che in altri casi rimane parzialmente assorbito nelle contingenze del cantiere o nelle richieste della

¹³⁹ Michael Wilford, James Stirling + Michael Wilford, London, Academy Editions, 1993, p. 9: «The more recent Temasek Polytechnic project in Singapore provides separate identities for each of the four schools which comprise a large number of identical teaching spaces within a clear campus organisation emanating from a 'horseshoe' shaped entrance plaza. Other large projects on city fringes, such as the Siemens Research Centre in Munich and the Florence Administrative Centre are more formal, orthogonal examples of the same strategy».

committenza. Considerato da questo punto di vista, il Siemens non è semplicemente un episodio curioso all'interno della produzione di Stirling, né un esercizio utopico di pianificazione industriale; è un tassello che permette di interrogare retrospettivamente l'intero corpus delle sue opere. Il progetto mostra come una struttura possa essere pensata simultaneamente come diagramma di funzionamento, come forma costruita e come frammento di città; suggerisce che la continuità della produzione architettonica di Stirling non vada ricercata nella ripetizione di motivi formali, ma nel modo in cui l'architetto concepisce il rapporto tra unità e sistema, tra edificio e infrastruttura, tra progetto e possibilità di crescita. È lungo questa traiettoria che si colloca l'interpretazione proposta da questa tesi: la struttura, per Stirling, non è un semplice supporto tecnico né un repertorio di immagini, ma una vera e propria matrice critica del progetto, capace di attraversare contesti, programmi e stagioni stilistiche mantenendo una sorprendente continuità interna.

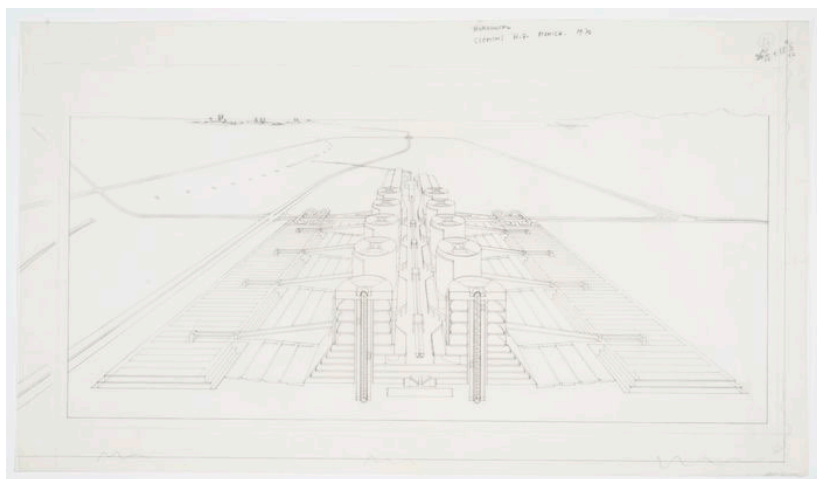


Fig. 84. Siemens Research Centre, Monaco, 1970. Vista generale del complesso in prospettiva a volo d'uccello. James Stirling & Partner, disegno originale, Canadian Centre for Architecture (CCA)

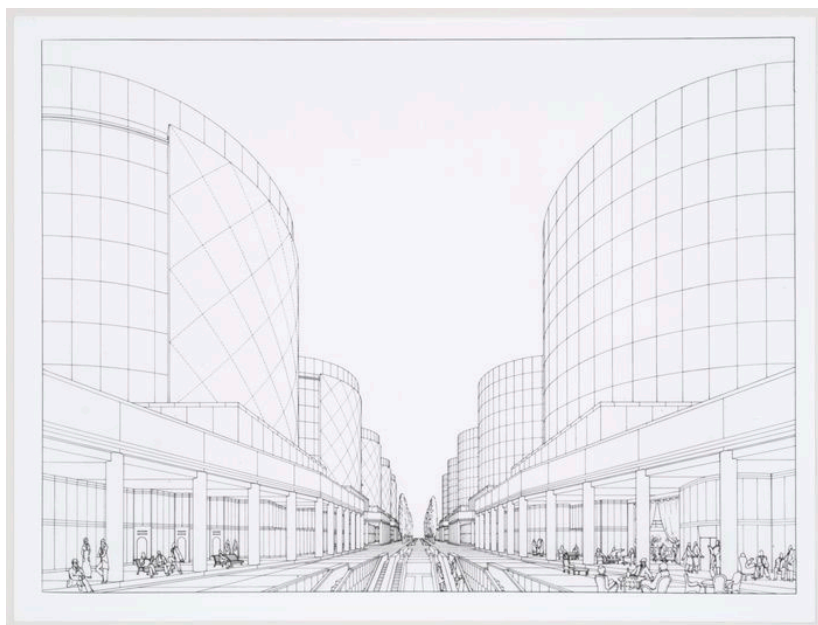


Fig. 85. Siemens Research Centre, Monaco, 1970. Prospettiva assiale del boulevard con i volumi cilindrici e la piattaforma porticata. James Stirling & Partner, disegno originale, Canadian Centre for Architecture (CCA)

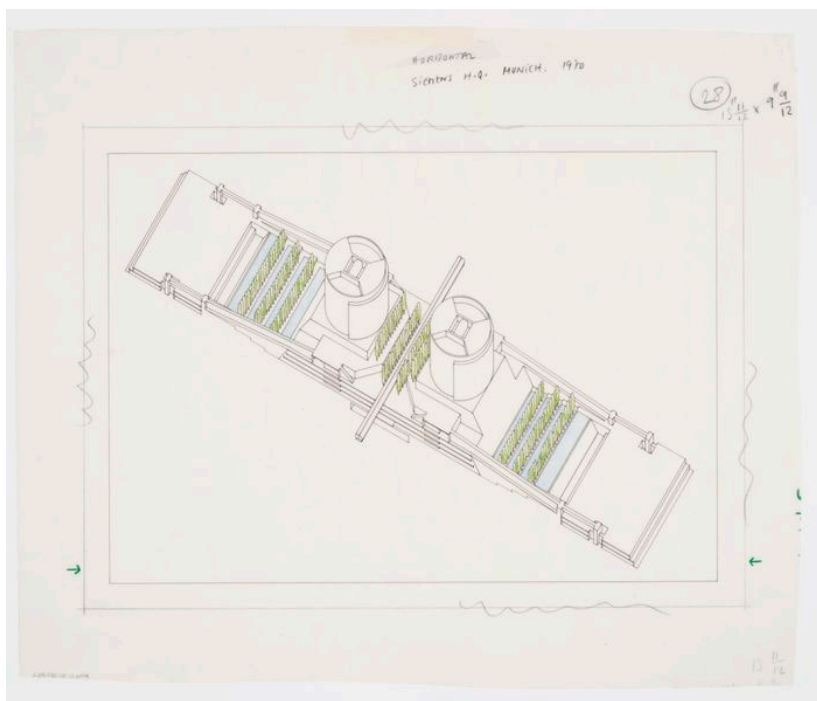


Fig. 86. Siemens Research Centre, Monaco, 1970. Assonometria del modulo cilindrico e della piattaforma infrastrutturale. James Stirling & Partner, disegno originale, Canadian Centre for Architecture (CCA)

British Olivetti Training Centre, 1969–1972

Il British Olivetti Training Centre occupa un ruolo chiave tra i progetti realizzati da Stirling a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. Non è soltanto un episodio della prima stagione inglese né una parentesi nella serie dei progetti per l'industria; rappresenta piuttosto un punto di condensazione in cui alcune questioni già emerse nei casi precedenti — l'infrastrutturazione del suolo, il rapporto fra struttura e circolazione, la possibilità di costruire sistemi incrementali — trovano una formulazione alternativa, più raccolta, non meno iconica (Fig. 87). Olivetti non prosegue linearmente il discorso aperto con Dorman Long né anticipa in forma diretta l'impianto urbano del Siemens: lo riformula, non più immagine infrastrutturale, ma principio organizzativo che regola una complessità funzionale fino a quel momento non sperimentata.

Il contesto in cui il progetto nasce è significativo. Olivetti, all'epoca, non rappresenta solo un committente industriale, ma un laboratorio avanzato di sperimentazione tipologica e tecnologica. Stirling si confronta con materiali che richiedono nuovi modi di pensare l'involucro — fibra di vetro, elementi prefabbricati leggeri, sistemi combinati di vetro e metallo — e, soprattutto, con un programma che impone la coesistenza di funzioni estremamente diverse: aule, uffici, magazzini, laboratori, spazi comuni e residenze per i corsisti, racchiudendo quanto era già stato sperimentato nelle università inglesi. La sfida non è più soltanto progettare una struttura capace di crescere o articolare un sito complesso, ma costruire un sistema di relazioni interne che mantenga leggibilità e coerenza, pur distribuendo un insieme funzionale frammentato (Fig. 88).

Olivetti introduce una variazione importante: la struttura non è più esibita come matrice visiva — come accadeva in Dorman Long — né proiettata su scala urbana, come avviene a Monaco per il progetto della

Siemens; diventa invece un codice di raccordo che permette di organizzare differenze senza che queste generino dispersione. A differenza di Leicester, dove la struttura esponeva una gerarchia evidente fra torri di circolazione e spazi serviti, qui la gerarchia è più sottile: il ritmo delle travi, la frequenza dei montanti, la complessità calibrata delle capriate sopra la rampa funzionano come linea di continuità fra gli ambienti del training centre. La struttura è un dispositivo che normalizza, un asse regolatore che consente allo spazio di variare senza perdere coesione (Fig. 89).

Le testimonianze di Frank Newby consentono di precisare ulteriormente la natura di questo dispositivo strutturale. Il racconto dell'ingegnere distingue chiaramente due fasi: da un lato la British Olivetti Training School (1969–72), dall'altro un secondo progetto Olivetti per Milton Keynes (1970–71), non realizzato. È fondamentale non sovrapporli (Fig. 90). Se la Training School rappresenta per Newby il momento in cui Stirling acquisisce una “sensibilità strutturale” matura, capace di modulare densità, passo e frequenza delle capriate, il progetto di Milton Keynes appare invece — nelle sue parole — come un “abbandono” temporaneo di quella ricerca.

A Haslemere, come mostrano le tavole originali, il passo delle capriate che sovrastano la rampa non è regolare: la struttura si infittisce e si dirada in relazione al movimento, costruendo una variazione ritmica che non risponde a un'esigenza ingegneristica, ma spaziale. Newby parla di un “labirinto leggero”: capriate diagonali, montanti ravvicinati, giunzioni visibili che compongono una densità calibrata. Le travi non definiscono un telaio uniforme, ma un dispositivo che accompagna la pendenza, traducendo la sezione in una sequenza di compressioni e aperture. Questa attenzione al passo, alle connessioni e alla forma delle giunzioni è confermata dal lavoro di dettaglio: Stirling interviene sulla forma degli attacchi, delle piastre, delle bullonature, utilizzando il dettaglio come parte del linguaggio complessivo.

Le testimonianze di Newby, che collaborò direttamente con Stirling in questa fase, chiariscono ulteriormente questo passaggio. A Olivetti non interessa soltanto la capacità tecnica della struttura, ma la sua densità, il suo ritmo, la possibilità di costruire un pattern espressivo all'interno del quale inscrivere l'involucro e le funzioni. L'attenzione alle giunzioni, alle connessioni fisiche, alla trama delle capriate non risponde a un'esigenza puramente costruttiva; è una forma di controllo dell'immagine complessiva, un modo per utilizzare la struttura come linguaggio implicito, capace di dare ordine a un edificio che, per sua natura, tende alla dispersione. Industrial design, architettura e ingegneria si incontrano in una zona di ambiguità in cui la struttura non è né manifesto né negazione, ma tradotta in un codice interno, leggibile attraverso la logica distributiva.

La rampa centrale, che connette i due livelli sfalsati delle aule alla quota della residenza, è il punto in cui questa logica si manifesta in modo più evidente. Non si tratta di una semplice soluzione distributiva, ma del principio generatore dell'intero progetto: la rampa — che anticipa l'immagine del cuore della Clore Gallery — è al tempo stesso percorso, sezione, dispositivo interno di continuità e elemento critico per calibrarne la densità strutturale. Le capriate che la sovrastano, la loro frequenza irregolare, la variazione della luce che filtra attraverso la serra vetrata producono un ambiente che ricorda — pur con finalità diverse — la *promenade* di St Andrews.

Nel trattamento dell'involucro Stirling sviluppa un altro tema rilevante per questo capitolo: l'uso dei materiali come superficie, come piano autonomo che si sovrappone alla struttura senza coincidere con essa. Il ricorso alla fibra di vetro — materiale sperimentale, leggero, difficile da controllare — non mira a definire un'immagine tecnologica, ma a testare un modo diverso di articolare la facciata come strato, come membrana che si combina con la griglia strutturale senza riprodurne direttamente la composizione. È un passaggio importante, perché introduce una modalità di lavoro in cui struttura e involucro non

coincidono più, ma dialogano attraverso una serie di scarti, sovrapposizioni, condensazioni che aprono la strada alle sperimentazioni successive. L'uso del vetro, della plastica, del metallo e del cemento come "superfici" anticipa la logica che verrà sviluppata da Wilford nelle opere successive e trova un suo eco nel progetto per Düsseldorf, dove la superficie diventa scena, membrana, spazio intermedio.

La questione della prefabbricazione è altrettanto significativa. Per Stirling, la prefabbricazione non è un linguaggio né una scelta ideologica, ma un modo per controllare la complessità distributiva attraverso unità omogenee e replicabili. In Olivetti essa permette di articolare il rapporto fra i diversi ambiti funzionali: la modularità dei pannelli, la ripetizione calibrata degli elementi di facciata e l'uso di componenti standardizzati consentono di costruire una transizione fluida tra gli spazi didattici e le residenze, tra le aree tecniche e gli ambienti di lavoro. Le differenze sono assorbite dalla logica del modulo, che conferisce al progetto un carattere unitario nonostante l'eterogeneità del programma.

In questo quadro, il progetto per Olivetti a Milton Keynes assume un ruolo chiarificatore. Le tavole e gli schizzi mostrano uno sviluppo diverso: un corpo edilizio a gradoni, coperture inclinate che richiamano la History Faculty, colonne sovradimensionate dal profilo a calice, una scala a chiocciola che riecheggia quella della Training School (Fig. 91). Qui la struttura non è più intesa come dispositivo di densità interna, ma come matrice modulare più regolare, quasi urbana. L'impressione è che Stirling stia sperimentando una sintesi tra la sezione abitata di Haslemere e la stratificazione volumetrica di Cambridge: una fase intermedia che Newby, da ingegnere, interpreta come "abbandono della struttura", ma che a livello architettonico appare piuttosto come una riduzione, una ricalibrazione della sua intensità (Fig. 92).

Gli schizzi confermano questa lettura: piani sfalsati, tetti che scendono

in diagonale, colonne-scultura e giunti marcati mostrano che Stirling non abbandona la ricerca strutturale, ma la riarticola secondo una logica più astratta, più sistemica (Fig. 93). Milton Keynes non contraddice la Training School: la prolunga su un piano diverso, più vicino alla griglia e al sistema, meno alla densità ritmica della sezione (Fig. 94). Questo tema, già implicito a St Andrews, si approfondisce in Olivetti e trova la sua formulazione più compiuta nel Siemens, dove la modularità non governa più soltanto la distribuzione interna, ma definisce un assetto urbano potenziale.

Olivetti può essere letto come un progetto di transizione: non ancora la città lineare del Siemens, non più la piattaforma infrastrutturale di Dorman Long, ma una soglia in cui la struttura si fa regola interna, preparatoria a una forma di ragionamento più astratta e più ampia.

È significativo che, dopo Olivetti, Stirling esplori un progetto per lo stesso committente a Milton Keynes, in cui — come ricordava Newby — il discorso strutturale viene momentaneamente sospeso: un'interruzione che segna, retrospettivamente, la compiutezza di questa fase della ricerca.

Il British Olivetti Training Centre, inoltre, apre una serie di connessioni con i progetti successivi in cui la struttura si carica di un significato più iconico. Le riflessioni sulla densità strutturale, sulla variazione del passo, sulle colonne sovradimensionate trovano eco nel Wissenschaftszentrum di Berlino e, più indietro, nel concorso per il Modern Art Museum di Düsseldorf.

La “gabbia vetrata” dell’ascensore, sperimentata qui per la prima volta, diventa poi un elemento ricorrente, fino a diventare un dispositivo centrale nella Staatsgalerie. Non si tratta di semplici ricorrenze formali: sono elementi che mostrano come Olivetti sia un nodo di sviluppo, un luogo in cui Stirling rielabora retroattivamente gli strumenti della sua prima fase e anticipa alcuni dei tratti che definiranno la maturità del suo lavoro.

Nella prospettiva di questa tesi, Olivetti assume quindi un valore

particolare. È il progetto in cui la struttura cessa di essere un discorso sulla costruzione e diventa un discorso sull'organizzazione, in cui la prefabbricazione cessa di essere un metodo per accelerare il cantiere e diventa un linguaggio di normalizzazione, in cui la circolazione non è più solo un mezzo per collegare funzioni, ma il dispositivo che rende leggibile l'insieme. È, soprattutto, il progetto che dimostra come Stirling non lavori per salti stilistici, ma per continuità interne, per cicli che si sovrappongono e si trasformano senza mai cancellarsi del tutto. Il percorso attraverso St Andrews, Dorman Long, la sede britannica della Olivetti e il Siemens Research Centre consente di ricostruire una linea sotterranea — ma coerente — lungo la quale Stirling elabora una personale interpretazione della struttura come infrastruttura, come matrice di crescita e come dispositivo di organizzazione dello spazio. La distanza apparente fra i progetti, la diversità dei programmi e la varietà dei linguaggi non deve trarre in inganno: tali opere formano, lette retrospettivamente, una sequenza critica che chiarisce come l'interesse dell'architetto per la prefabbricazione, per i sistemi modulari e per gli schemi incrementali non sia un episodio marginale di una fase "tecnologica", ma un modo di pensare che attraversa decenni di lavoro.

Il caso di St Andrews, nella sua apparente semplicità, anticipa un tema destinato a riemergere più volte: la struttura come condizione di infrastrutturazione del suolo, come rete leggera che permette di abitare un pendio difficile, di collegare edifici dispersi, di costruire gerarchie distributive tramite una serie di percorsi che sono al tempo stesso elementi costruttivi e figure spaziali. In questo primo passaggio, la struttura si comporta come un telaio che non pretende di stabilire un'immagine definitiva ma di predisporre un campo d'azione, un ordine disponibile a successive trasformazioni.

Dorman Long sviluppa questa intuizione su una scala diversa. L'edificio non è più un semplice sistema di collegamenti, ma una

piattaforma strutturale capace di assorbire futuri incrementi, di sostenere carichi industriali variabili, di entrare in relazione con infrastrutture esterne — in quel momento la nuova autostrada — senza compromettere la propria coerenza interna. Il progetto introduce una distinzione cruciale fra struttura come immagine e struttura come strategia: la celebre esposizione del telaio non esaurisce il discorso, perché ciò che conta è il modo in cui la struttura permette all'edificio di oltrepassare i confini del proprio perimetro, di inglobare potenziali trasformazioni, di accogliere un cambiamento funzionale senza perdere identità. È qui che emerge un'idea destinata a diventare centrale: la continuità non è un fatto formale, ma un fatto strutturale. Il complesso Olivetti aggiunge un ulteriore tassello, mostrando come la prefabbricazione non sia per Stirling un linguaggio, ma una logica. L'elemento modulare non è scelto per ragioni espressive, ma come strumento di controllo del processo costruttivo, come unità minima che permette di stabilire variazioni interne e, allo stesso tempo, di garantire compattezza all'insieme. Le differenze di scala fra uffici, depositi e aree di servizio non producono frammentazione perché la struttura modulare funziona come un codice condiviso, un regolatore capace di distribuire differenze senza smarrire l'ordine complessivo. Il Siemens Research Centre rappresenta il punto più estremo e, in un certo senso, il più teorico di questa linea di ricerca. L'incremento, qui, non è più un'opzione prevista per il futuro ma un principio generativo: la struttura è il progetto. La sequenza dei cilindri disposti lungo il boulevard, la piattaforma continua, la possibilità di reiterare indefinitamente il sistema dimostrano come la struttura possa farsi matrice urbana, non solo ossatura tecnica. Siemens mostra con particolare chiarezza ciò che negli altri progetti restava implicito: un edificio non è definito dal numero delle sue parti ma dalla logica che ne permette la ripetizione, l'espansione, la contrazione. Ciò che emerge dall'insieme dei casi studiati è una trasformazione progressiva del ruolo della struttura nel pensiero di Stirling. La

struttura non è mai puramente tecnica né puramente iconica; non è un linguaggio, né una macchina; non coincide con l'immagine high-tech che caratterizzerà alcuni progetti degli anni Ottanta, né con l'espressionismo strutturale degli esordi. Piuttosto, essa si configura come un dispositivo di continuità, una condizione di possibilità del progetto. La struttura permette di articolare un sito difficile (St. Andrews), di predisporre un'espansione industriale (Dorman Long), di governare differenze funzionali (Olivetti), di produrre una città potenziale (Siemens). In tutti questi casi, la struttura non si limita a sostenere: organizza, connette, anticipa.

A chi legge queste opere nell'ottica di una successione di "stili" — modernismo tardo, brutalismo, high-tech — potrebbe sembrare arduo rintracciare un filo comune. Ma la continuità non va cercata nella superficie delle forme: risiede piuttosto nella logica strutturale che le rende possibili. Laddove il linguaggio cambia, la struttura resta come criterio di progetto, come nucleo attorno al quale Stirling modella contesti, programmi, topografie.

Viene mostrato, dunque, come la struttura operi come vero elemento di mediazione, capace di attraversare le stagioni della ricerca di Stirling mantenendo una lucida coerenza interna.

È su questa traiettoria che si innesta il capitolo successivo, dedicato alle forme della corte, ai centri di gravità distributiva e all'elaborazione di sistemi urbani complessi che, dagli anni Settanta in poi, riformulano su scala diversa i principi qui individuati. L'ipotesi che guida questa tesi — la struttura come matrice critica dell'intera opera di Stirling — trova dunque nel passaggio da piattaforma lineare a sistema centripeto un terreno decisivo di verifica.

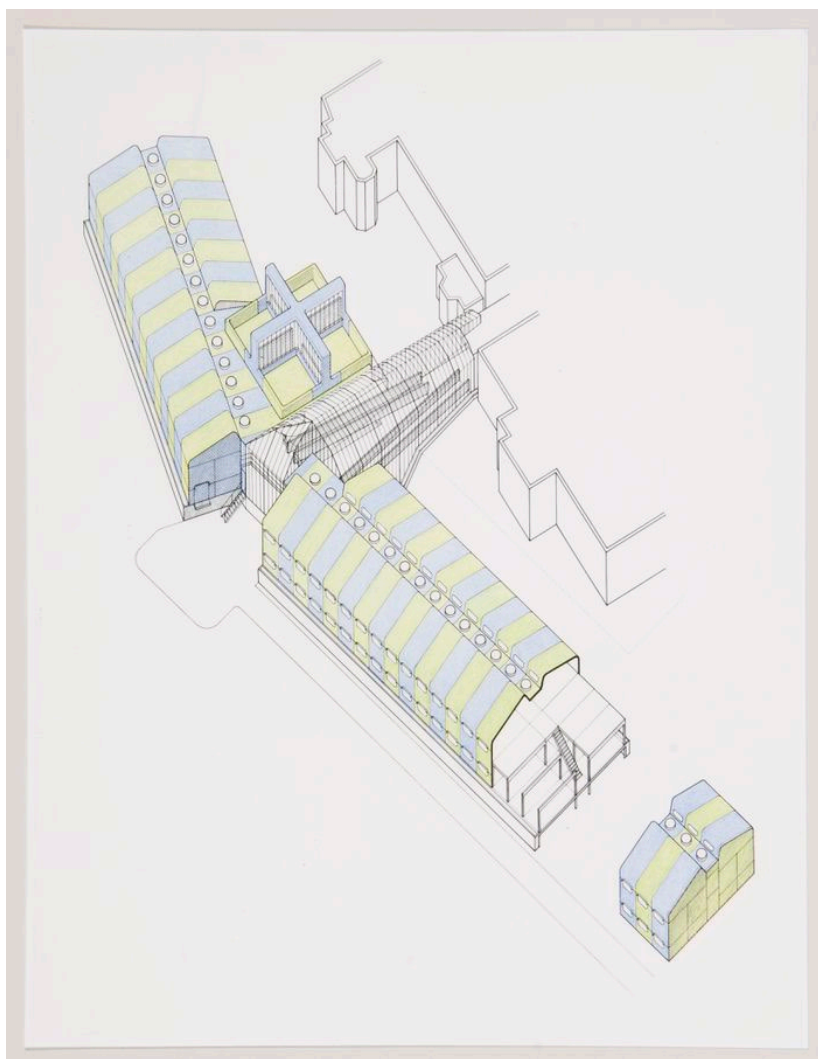


Fig. 87. British Olivetti Training School, assonometria del corpo principale con il ritmo strutturale sopra la rampa centrale. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, Canadian Centre for Architecture (CCA).

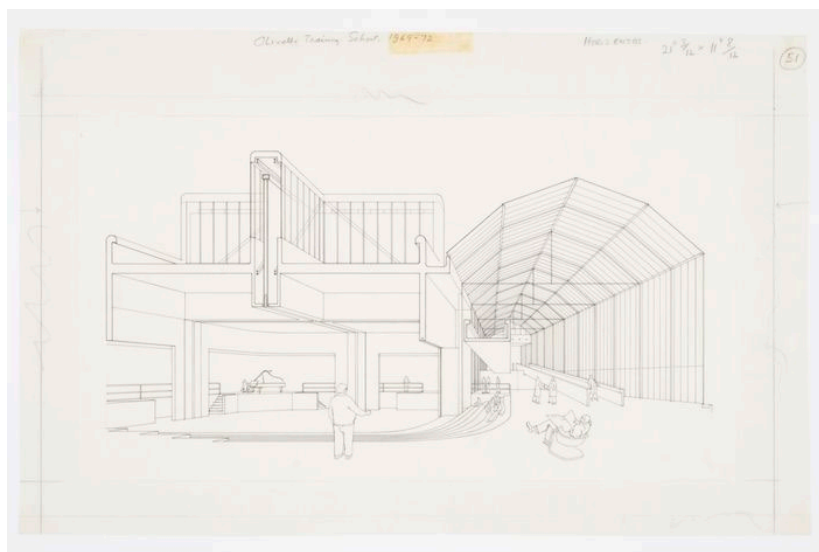


Fig. 88. British Olivetti Training School, vista assometrica della rampa interna che collega i due livelli sfalsati. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, Canadian Centre for Architecture (CCA).

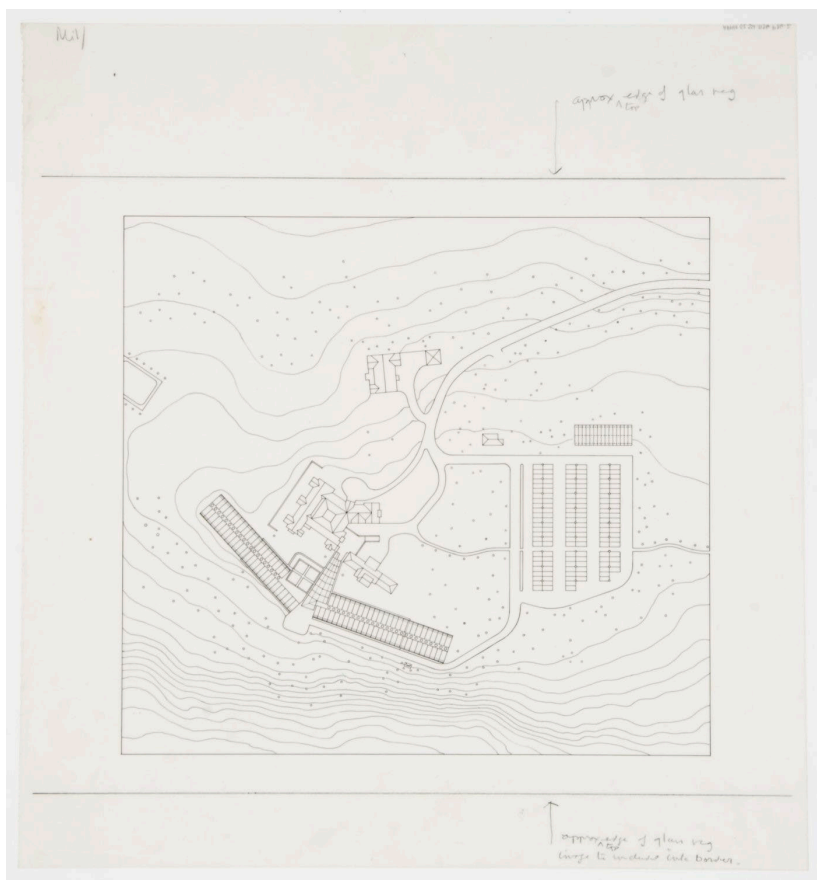


Fig. 89. British Olivetti Training School, planimetria generale con tettoie modulari e elementi prefabbricati esterni. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, Canadian Centre for Architecture (CCA).

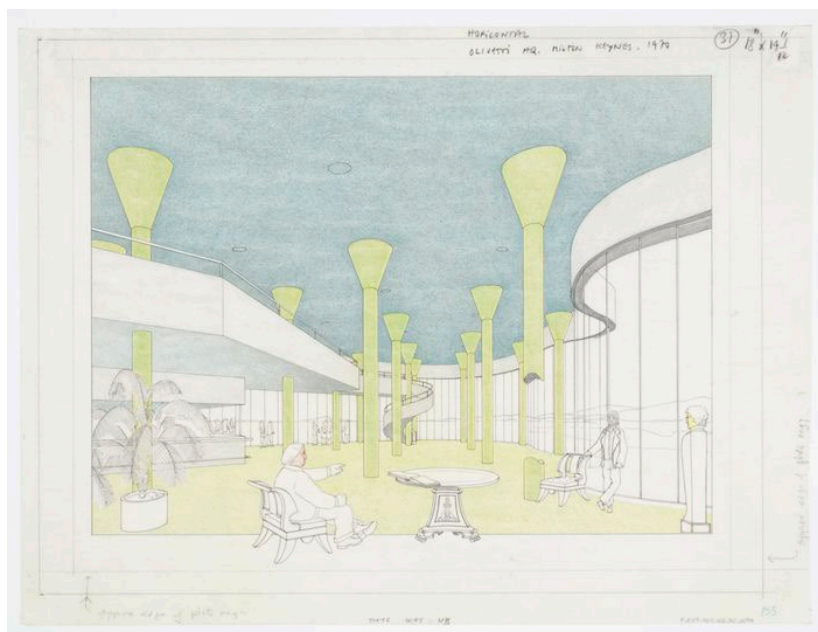


Fig. 90. Olivetti H.Q., Milton Keynes, *prospettiva interna con colonne svasate*. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, Canadian Centre for Architecture (CCA).

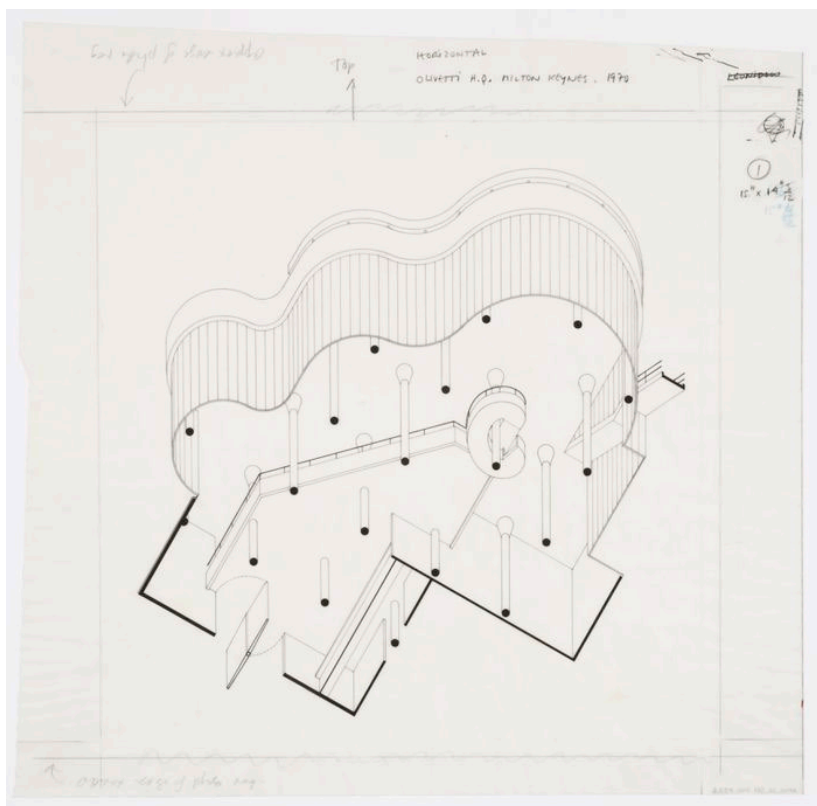


Fig. 91. Olivetti H.Q., Milton Keynes, assonometria del piano terra con parete curva e sequenza delle colonne. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, Canadian Centre for Architecture (CCA).

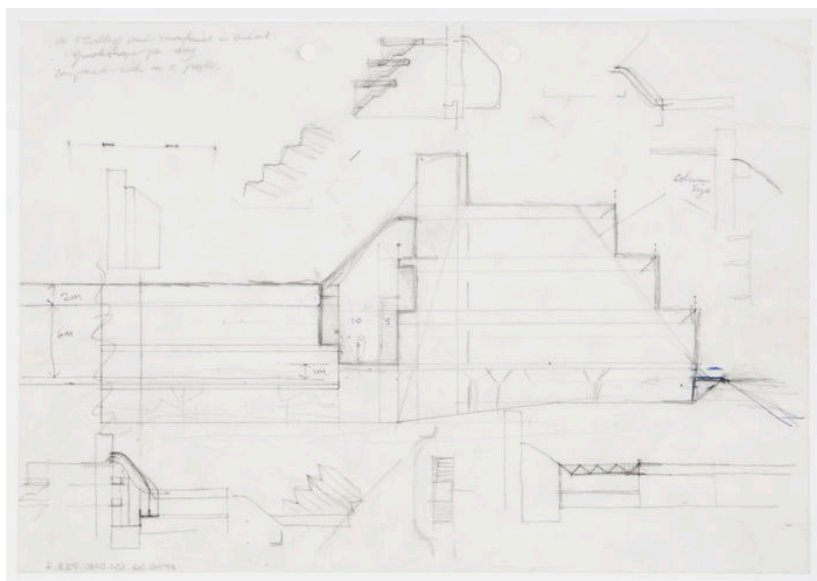


Fig. 93. Olivetti H.Q., Milton Keynes, sezione con articolazione a gradoni del corpo principale. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, Canadian Centre for Architecture (CCA).

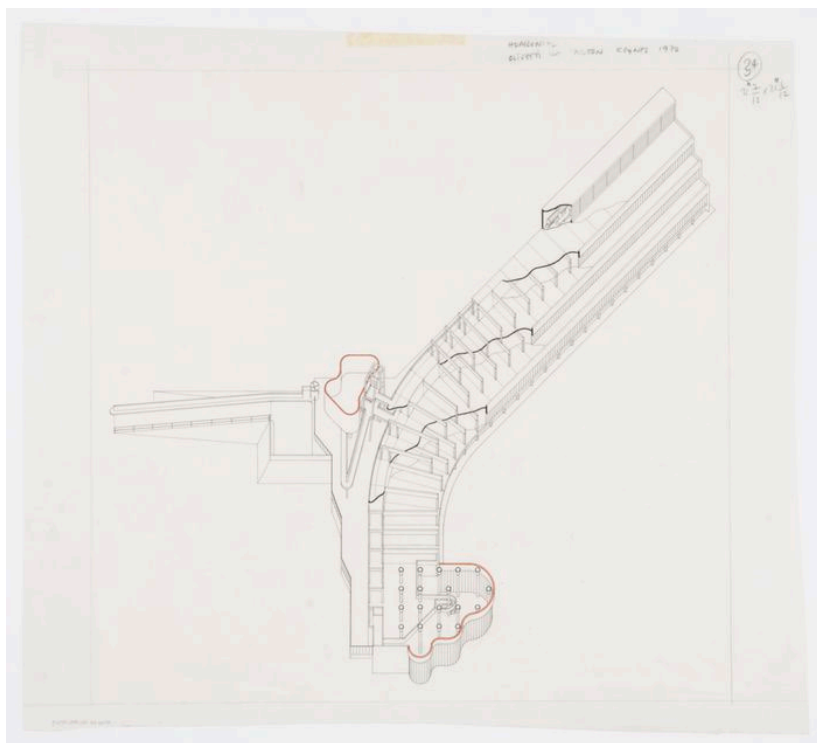


Fig. 94. Olivetti H.Q., Milton Keynes, studio di sezione costruttiva con dettagli dei piani sfalsati e delle connessioni strutturali. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, CCA.

1973 - 1983

Il periodo postmoderno e le strutture in falso

Tra il 1970 e l'inizio degli anni Ottanta il lavoro di James Stirling viene ridefinito attraverso una serie di progetti che non danno luogo a una stagione stilistica immediatamente riconoscibile, ma aprono un campo di possibilità nel quale confluiscono nuove collaborazioni, nuovi temi tipologici e un diverso rapporto con la città. L'arrivo di Léon Krier nello studio, testimoniato dal concorso per il Derby Civic Centre (1970), marca uno di questi momenti di soglia. Derby inaugura "l'inizio del vivo interesse di Stirling per l'architettura civica",¹⁴⁰ per la corte come dispositivo urbano e per quella forma "a ferro di cavallo" che ricomparirà, declinata in modi diversi, in molti progetti degli anni successivi. La monumentalità che ne deriva non è celebrativa né classicista, bensì assume un carattere informale (una monumentalità informale nella definizione dello stesso Stirling),¹⁴¹ fondato sulla relazione tra elementi del passato e del presente, rimontati in chiave critica. Ne è un esempio l'idea, attribuita a Krier, di riutilizzare nel progetto di Derby la facciata delle storiche Assembly Rooms come frammento inglobato nella nuova galleria vetrata.¹⁴²

Il progetto di Derby è particolarmente significativo perché consente di osservare una trasformazione che non trova altrove un'espressione

¹⁴⁰ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Milford*, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 60-61.

¹⁴¹ *Domus* n. 651, giugno 1984. Documentata anche attraverso la famosa mostra itinerante "Drawing on History – Disegnare con la Storia. Stirling, Wilford and Associates 1980-2000" curata da Marco Iuliano e Gabriella Musto con Antonello Alici e James Jones in mostra dal 2022 al 2024 in diverse città europee.

¹⁴² Deyan Sudjic, "Mediawatch: Leon Krier. The Missing Classicist", in *Domus Web*, 19 febbraio 2002.

altrettanto diretta. La grande galleria vetrata con volta a botte — spesso ricordata come un possibile omaggio a Paxton¹⁴³ — non è soltanto un gesto scenografico. È piuttosto il risultato di un percorso interno allo studio che, a partire da Leicester, porta Stirling a interrogare la continuità della facciata vetrata come dispositivo plastico. A Leicester e Cambridge il vetro appare ancora come una superficie continua ma segmentata, interrotta da montanti e da giunti leggibili; a Oxford si addensa in lastre più ampie e sfalsate; nei progetti Olivetti viene deformato attraverso capriate d'acciaio dal passo irregolare; a Monaco, con la sede progettata per la Siemens (1969), assume una curvatura più fluida. A Derby questa ricerca si traduce in un ferro di cavallo vetrato di scala urbana, dove la superficie -continua avvolge la corte civica e genera una sequenza di spazi porticati, attraverso una deformazione controllata che rielabora, in chiave figurativa, la facciata obliqua del progetto per la sede Dorman Long.¹⁴⁴ Questo momento di sperimentazione coincide con ridefinizione più ampia all'interno dello studio. Le diverse varianti del progetto Olivetti — dalla Training School di Haslemere (1969–72) alla sede prevista per Milton Keynes (1971) — mostrano già una distanza rispetto ai temi infrastrutturali degli anni Sessanta. Se Haslemere appartiene ancora a un registro vicino alla prefabbricazione e alle aggregazioni lineari, la proposta per Milton Keynes introduce una scala maggiore e un'organizzazione che richiama, in forma compressa, i principi urbani della Siemens di Monaco e alcune intuizioni sperimentate negli *shed* di Leicester. Tali spunti vengono qui rielaborati attraverso superfici vetrate curve e un rapporto aperto con la forma urbana. In questo

¹⁴³ Il progetto per il Derby Civic Centre non fu realizzato. Gli atti del concorso lo descrivono come una “eccezionalmente immaginativa soluzione”, lodandone la galleria vetrata con volta a botte; un possibile omaggio a Joseph Paxton secondo Robert Maxwell.

¹⁴⁴ La facciata vetrata di Derby può essere letta come una deformazione della facciata obliqua di Dorman Long, dove l'angolo strutturale viene curvato e sormontato da una superficie continua in vetro.

quadro si colloca anche l'ampliamento dell'Arts Centre di St Andrews (1971): le superfici vetrate derivate dalle esperienze Olivetti entrano qui in dialogo con una corte civica più composta, come se Stirling stesse mettendo a punto un vocabolario capace di articolare memoria istituzionale e innovazione formale, un'anticipazione delle tettoie della corte interna del Wissenschaftszentrum a Berlino (1979-87). Nel corso del decennio lo studio concentra una parte sempre maggiore della propria attività in Germania, mentre Stirling insegna e sviluppa una rete crescente di rapporti con istituzioni e committenti europei. Il concorso per il Wallraf-Richartz Museum di Colonia (1975) anticipa già molte delle direzioni che caratterizzeranno il decennio: le superfici vetrate, non più semplicemente curve, iniziano a inclinarsi, generando condizioni di ambiguità che troveranno pieno sviluppo nel progetto per la Neue Staatsgalerie di Stoccarda (1977-84). Lo stesso interesse per nuclei centrali e corti stereotomiche si ritrova nel *Museum für Nordrhein-Westfalen* a Düsseldorf (1975), dove rampe, innesti e soglie circolari compongono un sistema che coniuga monumentalità, percorsi diagonali e frammenti figurativi. La proposta per la Dresdner Bank a Marburgo (1977) sviluppa ulteriormente questa attenzione per la corte come matrice al tempo stesso distributiva e rappresentativa.

La Neue Staatsgalerie di Stoccarda (1977-84) raccoglie e amplifica molti di questi temi, articolandoli in un dispositivo urbano complesso in cui figure classiche, rampe, superfici inclinate e nuclei centrali si stratificano in un insieme volutamente plurale. I progetti che seguono — il Wissenschaftszentrum di Berlino (1979-87) e la Biblioteca pubblica di Latina (1983) — appartengono a questo stesso orizzonte ma ne esplorano aspetti differenti: in alcuni casi la struttura viene trattata come corpo autonomo o come elemento “in falso”; in altri la continuità urbana prevale come principio organizzatore; in altri ancora la figura circolare diventa matrice distributiva o segno concentrato della monumentalità.

Il decennio che si apre con Derby e Olivetti e si chiude con Stoccarda, Berlino e Latina non corrisponde dunque a una fase unitaria, né a un linguaggio stabilito. È piuttosto un periodo di ricerca estesa, attraversato da nuove collaborazioni, da un crescente radicamento nel contesto tedesco e da una riflessione più ampia sul ruolo dell'architettura pubblica in un paesaggio urbano stratificato.

I progetti che seguono vengono letti all'interno di questo scenario aperto, in cui la figura, la struttura, la corte civica e i nuclei geometrici operano come dispositivi variabili, capaci di assumere funzioni diverse a seconda dei contesti e delle commissioni.



Fig. 95. Fitzroy Square 8, Londra. Sede londinese dello studio di Stirling.

Neue Staatsgalerie, 1977-1984

La Neue Staatsgalerie è il progetto in cui l'ipotesi di questa ricerca raggiunge la sua prova più complessa — e per questo la sua dimostrazione più persuasiva. Se nei primi capitoli, seguendo gli scritti giovanili di Stirling, si è osservato come il problema strutturale si formi ben prima dell'inizio della carriera professionale, in questo capitolo quel nucleo critico raggiunge piena maturazione e operatività.

Nel saggio su Ronchamp, Stirling riconosce nella non coincidenza tra struttura e forma non un difetto, ma una possibilità critica,¹⁴⁵ a Stoccarda quella intuizione giovanile — discussa all'inizio di questa tesi — diventa metodo e applicazione.

Chi cercherà in questo capitolo una continuità strutturale intesa come ripetizione di forma resterà inevitabilmente deluso. La struttura come principio di continuità risiede nella coerenza operativa, attraverso una lettura *delle* strutture: dispositivi ogni volta differenti, generati da condizioni tecniche, figurative e programmatiche specifiche, rivelatori di quell'atteggiamento utilitaristico, "*ad hoc*", che Stirling aveva prefigurato nel lontano 1966, nel testo *Anti-Structure*.¹⁴⁶

Paradossalmente, la complessità di questo edificio ha favorito letture stilistiche. Non soltanto perché la Staatsgalerie mette in scena un repertorio evidente — e indubbiamente ricco — di citazioni che hanno fatto della sua immagine un'icona postmoderna; ma perché il problema strutturale vi si offre come deliberatamente difficile da isolare e analizzare.

¹⁴⁵ James Stirling, "Ronchamp and the crisis of rationalism", in *Architectural Review*, marzo 1956. Si rimanda al terzo capitolo di questa tesi, pp. 55-59.

¹⁴⁶ James Stirling, "Antistruttura", in Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 113-126. Pubblicato in *Zodiac* n.18, 1969, con il titolo "Anti-structure". Intervento al simposio tenuto all'Università di Bologna (novembre 1966) in occasione del ritiro del professor Giovanni Michelucci dalla Scuola di Architettura.

Stirling raramente parla di struttura o di questioni strutturali in termini espliciti, persino i disegni architettonici tendono a occultarne le prove tecniche, privilegiando una lettura della *struttura concettuale* del progetto, del programma funzionale più che del funzionamento statico; l'edificio stesso dissimula la struttura dietro pareti rivestite in pietra, la cui apparente massa muraria è simulazione di un comportamento strutturale, affidato invece a trasferimenti di carico, elementi in falso e mascheramenti costruttivi.

Non è casuale che Stirling stesso descriva il progetto nei termini di una oscillazione fra astratto e figurativo, o di una condizione di "monumentale informale",¹⁴⁷ orientando la critica verso una lettura prevalentemente linguistica, che sebbene risulti corretta, resta oggi ancora limitata.

Ciò che è apparso frammentario, ambiguo, quasi un *capriccio* piranesiano, rivela — una volta messo in ordine — una coerenza e un ordine molto più profondo. Quella "oscillazione fra opposti"¹⁴⁸ definita da parte della critica come tratto costitutivo dell'opera, e quella ricerca di varietà contro la monotonia che Stirling descriveva come una forma di "caos controllato",¹⁴⁹ non sono indizi di confusione: costituiscono una parte dimostrativa di questa tesi.

Dalla ricomposizione di tutti questi punti di vista e di questi episodi, emerge chiaramente l'idea di una struttura che non coincide con una regola formale riconoscibile, né con la sua rappresentazione immediata, ma che costituisce la chiave progettuale capace di organizzare e tenere insieme un programma complesso.

¹⁴⁷ James Stirling, Michael Wilford, "Die Neue Staatsgalerie Stuttgart", in *Domus*, n. 651, giugno 1984 pp.2-12.

¹⁴⁸ Intervista a James Stirling con Michael Wilford condotta da Charlotte Ellis per una rivista francese. Consultata presso l'archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool, con titolo "La Neue Staatsgalerie de Stuttgart. Entretien avec James Stirling et Michael Wilford" (Collocazione: RMM_6_2_3_3-12).

¹⁴⁹ Intervista a James Stirling, condotta da Kaisia Broner, "Astratto, vernacolare, oscillante", in *Casabella*, n.495, ottobre 1983, p.30.

Una lettura strutturale della Staatsgalerie diventa allora possibile solo attraverso l'intreccio di fonti che, per quanto qui si è potuto verificare, non sono mai state lette congiuntamente: i fascicoli strutturali di Ove Arup & Partners, poco citati ma decisivi nel rivelare la profondità tecnica dell'opera; le testimonianze dei collaboratori di Stirling, in particolare quella di John Tuomey, fonti essenziali per restituire il difficile contesto in cui il progetto nasce e per chiarirne episodi interpretativamente cruciali; le rare dichiarazioni teoriche dello stesso Stirling, in cui nozioni come "antistruttura", "caos controllato" e "monumentale informale" di essere formule descrittive e si rivelano strumenti progettuali.

La vittoria al concorso per l'ampliamento della *Staatsgalerie* nel 1977 segna una svolta decisiva per Stirling, per Wilford e per l'intero studio. John Tuomey ricorda che, dopo la consegna del concorso, alcuni collaboratori erano stati licenziati per mancanza di lavoro e furono richiamati nello studio di Londra, a Fitzroy Square, appena arrivò la notizia della vittoria: un episodio che restituisce bene la fragilità dello studio in quel momento, ma anche la forza e la determinazione di Stirling a capo di quel rilancio così tanto atteso.¹⁵⁰

¹⁵⁰ John Tuomey, "Stirling at Stuttgart: Rear View / Up Views", *Drawing Matter*, 15 giugno 2020 [Consultato il 25/04/2026]. Traduzione italiana a cura dell'autrice: «Alcuni di noi erano stati licenziati dopo la scadenza per la presentazione dei progetti per il concorso, dato che non c'era più lavoro per noi a Londra. Per coincidenza, Sheila, la mia ragazza, ora mia moglie e compagna, fu licenziata proprio quel giorno, poiché il lavoro presso la Spence and Webster era venuto a mancare. Così partimmo per Roma con il Maggiolino Volkswagen di Ueli Schaad. Werner Kreis, che aveva lavorato in ufficio dal '71 al '75, aveva da poco accettato un incarico di insegnamento negli studi di Kingston, quindi era libero di unirsi al viaggio estivo. E, a Roma, incontrammo Alfred Munkenbeck, un giovane americano che aveva lavorato in cantina a un concorso ad Algeri. Werner era molto stimato da Stirling, non solo per la sua profonda conoscenza dell'architettura, ma anche per la sua rapidità nel disegno. Spesso era un fattore decisivo nella valutazione dei candidati per i disegni del concorso: "È veloce?". Nessuno era veloce come Werner, né, per inciso, altrettanto abile. Durante questo viaggio, attraversando la Svizzera, ci fece conoscere le nuove opere in Ticino, Terragni in Como, città natale di Borromini, nonché gli spaghetti alle vongole, il Pantheon e tutta la varietà del barocco romano. Un giorno, di ritorno a Roma dopo una gita a Villa d'Este, Ueli entrò nell'ufficio postale per telefonare. Stirling era furioso. "Dove diavolo siete? Abbiamo vinto a Stoccarda, cosa ci fate a Roma?". Ueli gli ricordò che eravamo stati

«La Galleria d'arte di Stoccarda ha aperto questa primavera riscuotendo un grande successo di critica e, per celebrare l'evento, si è tenuto un ricevimento pubblico per 7.000 persone. L'edificio è stato acclamato come una svolta per la nuova architettura: un design originale che riconosce il passato creando al contempo un nuovo stile. Certamente, a giudicare dall'entusiasmo del pubblico, l'edificio può essere considerato un successo»¹⁵¹

La Staatsgalerie rappresenta una fervida ripartenza professionale, un grande punto di rilancio dello studio, una "svolta per l'architettura",¹⁵² un'icona postmoderna, ma soprattutto rappresenta l'occasione per concretizzare una ricerca già avviata nella preparazione dei concorsi tedeschi precedenti. Tuomey ricorda che l'avvio del lavoro fu accompagnato da un'indicazione fulminea di Stirling: "trasformatelo in Düsseldorf 2.0".¹⁵³

La frase, al di là del tono aneddotico, è la chiave di lettura per comprendere alcuni aspetti importanti di questo progetto e della filosofia dello studio. Düsseldorf, Colonia e Stoccarda vengono del resto riconosciuti dallo stesso Stirling come una serie di progetti e

licenziati. "Bene, tornate subito qui!". Tornammo immediatamente, io per riprendere il mio posto alla scrivania nel seminterrato di Stirling e Sheila per iniziare il suo master al Royal College of Art. Non appena l'ufficio fu riallestito, i clienti di Stoccarda dovettero essere rassicurati con una visita allo studio. Avevano bisogno di sapere che la sede di Londra fosse in grado di realizzare un edificio di tali dimensioni. Il giorno della visita, furono presi in prestito vari amici e colleghi per occupare le scrivanie, con l'ordine di fingere di essere indaffarati. Jim fece da guida in un tour del seminterrato. Si fermò alla mia scrivania per presentarmi a uno dei direttori della galleria, dicendo: "John è uno dei nostri architetti senior. Da quanto tempo lavori con noi, John? Sette o otto anni, saranno!" – per poi allontanarsi rapidamente prima che potessero interrogarmi sulla mia giovane età o scoprire l'inesperienza di questo tipo dai capelli lunghi, neolaureato e non di lingua tedesca».

¹⁵¹ David Atling, Cecil Balmond, Tom Barker, "Stuttgart Art Gallery", in *The Arup Journal*, vol. 19, n. 3, ottobre 1984, pp. 10-18. Traduzione italiana a cura dell'autrice.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ John Tuomey, "Stirling at Stuttgart: Rear View / Up Views", *Drawing Matter*, 15 giugno 2020. [Consultato il 25/04/2026].

l'aspetto della serialità ha un peso che viene rimarcato anche nel discorso per il conferimento del Pritzker Prize:

«Per me, e fin dall'inizio, l'“arte” dell'architettura è sempre stata la priorità. È quello che mi è stato insegnato a fare e, incidentalmente, è quello che viene ancora insegnato agli studenti. Così è particolarmente gratificante pensare che il premio Pritzker venga assegnato ogni anno ad architetti che ritengono l'arte il massimo dei valori e che, nello stesso tempo, sono riusciti a costruire una serie di edifici coerenti».¹⁵⁴

La coerenza evocata da Stirling non riguarda la stabilità di un linguaggio, ma la persistenza di un metodo. Nei tre concorsi tedeschi tornano alcuni problemi ricorrenti: il museo come frammento urbano, il vuoto centrale come dispositivo ordinatore, il rapporto tra nuovo e antico, il percorso pubblico come principio di composizione, il rapporto tra massa muraria e dispositivi tecnici.

In questa logica seriale, bisogna aggiungere la struttura, intesa come possibilità e prova tecnica per un insieme di problemi che tornano, ogni volta rielaborati sotto condizioni differenti.

La serie Düsseldorf-Colonia-Stoccarda prepara proprio ciò che a Stoccarda diventerà decisivo: la possibilità di trasformare un insieme di vincoli urbani, funzionali e costruttivi in un sistema architettonico apparentemente semplice e unitario.¹⁵⁵

¹⁵⁴ James Stirling, “Discorso per il conferimento del Pritzker Prize”, in Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 177-181. Pubblicato in “Architectural Design”, n.7-8, 1980.

¹⁵⁵ In un'intervista a James Stirling con Michael Wilford condotta da Charlotte Ellis per una rivista francese Stirling spiega molto bene l'approccio con cui è arrivato a Stoccarda. Charlotte Ellis chiede a Stirling: «Hai parlato di risalire agli elementi limitanti, dal loro effetto alla loro causa, trasformandoli e giungendo così a una soluzione “sovrarazionale”» e Stirling risponde: «Questo era un riferimento al funzionalismo e a come le soluzioni possano bloccarsi. Questo è sempre un modo valido per creare qualcosa di nuovo, perché spesso ci sono ostacoli nella ricerca di una soluzione. Bisogna comprendere la natura stessa dell'ostacolo per cercare di determinare se può essere modificato. Spesso si tratta di una questione molto piccola, un problema pratico, come i requisiti di pulizia. Se si trova un modo per adattarsi, l'estetica può cambiare. Ma prima bisogna comprendere la natura dell'ostacolo per superarlo. [...]» Traduzione a cura dell'autrice.

Il bando del maggio 1977, promosso dalle autorità del Baden-Württemberg, invita dieci studi a progettare l'ampliamento della *Staatsgalerie*,¹⁵⁶ museo d'arte statale collocato lungo la *Konrad-Adenauer-Strasse* e considerato uno dei principali monumenti della città. Il titolo ufficiale del progetto, *Erweiterung Staatsgalerie: Neubau Kammertheater*, — "Ampliamento della Galleria di Stato: Nuovo Teatro da Camera" — esponeva già la complessità del programma: non solo ampliamento museale, ma anche nuovo teatro, con scuola di musica, biblioteca e spazi pubblici integrati. La proposta di Stirling fu consegnata all'inizio di agosto e, alla fine del mese successivo, l'architetto venne informato della vittoria; significativamente non furono richieste modifiche al progetto vincitore.¹⁵⁷

Il lotto, in gran parte terreno incolto, misurava circa 140 metri per 90, delimitato a nord dalla vecchia galleria, a ovest dalla superstrada e a sud e a est da strade secondarie. Il dislivello tra *Konrad-Adenauer-Strasse* e *Urbanstrasse* era di circa 15 metri. A questa condizione topografica si aggiungevano richieste precise: il collegamento con la *Alte Staatsgalerie*, l'inserimento di un passaggio pedonale pubblico tra le due strade, la realizzazione di una terrazza sopraelevata alta circa tre metri verso *Konrad-Adenauer-Strasse* destinata a contenere un parcheggio, il massimo impiego della luce naturale per l'illuminazione delle opere e il vincolo di non superare in altezza la galleria esistente.¹⁵⁸ Il rapporto con la *Alte Staatsgalerie* viene affrontato a partire da queste prescrizioni. L'edificio ottocentesco, costruito nel 1843 e riaperto nel

Consultata presso l'archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool, con titolo "La Neue Staatsgalerie de Stuttgart. Entretien avec James Stirling et Michael Wilford" (Collocazione: RMM_6_2_3_3-12).

¹⁵⁶ David Atling, Cecil Balmond, Tom Barker, "Stuttgart Art Gallery", in *The Arup Journal*, vol. 19, n. 3, ottobre 1984, pp. 10-18.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

1958 dopo i danni della guerra, aveva un impianto a "U" e un ingresso monumentale accessibile tramite un cortile semicircolare. Stirling riprende questa configurazione, ma la altera: alla corte semicircolare sostituisce un vuoto cilindrico aperto, attorno al quale si organizzano le gallerie; alla centralità assiale del museo antico sovrappone il movimento obliquo del percorso pubblico; alla statua equestre collocata al centro del cortile storico sembra rispondere, con uno slittamento ironico, il padiglione cilindrico della discesa taxi. Anche la nuova ala teatrale, il *Kammertheater*, viene allineata e dimensionata in rapporto all'ala laterale della vecchia galleria, in modo da mantenere la scala urbana lungo *Eugenstrasse* e *Urbanstrasse*.¹⁵⁹

Il riferimento all'esistente non genera dunque replica o imitazione, ma innesca una serie di piccole deformazioni, che avranno come prodotto finale quello che Stirling definisce "informalmente monumentale", una

¹⁵⁹ James Stirling, Michael Wilford, "Die Neue Staatsgalerie Stuttgart", in *Domus*, n. 651, giugno 1984, pag. 4: «Tra le principali caratteristiche del vecchio e del nuovo contesto, vorrei ricordarne alcune. Si è cercato, innanzitutto, di preservare al massimo il carattere e la struttura dei vecchi edifici, mantenendo le caratteristiche ambientali dell'area. Stoccarda ha molto sofferto dalle distruzioni belliche: ma molto di più, forse, dai tentativi di ricostruzione successiva. Ecco perché, quando gli edifici di nuova costruzione si affacciano direttamente al filo stradale — come, ad esempio, la struttura teatrale sulla *Eugenstrasse* e quella amministrativa sulla *Urbanstrasse* — si è cercato di dimensionarli in scala, in allineamento e nei materiali degli edifici circostanti. Il vecchio museo (1837) è un edificio neoclassico, dalla pianta ad «U». Il percorso d'entrata descrive una specie di semicerchio, enfatizzato al centro da un'urna classica poi rimpiazzata nel XIX secolo da una statua equestre. Il nuovo edificio ripete grossomodo la sagoma del precedente: al posto della curva d'ingresso, vi si trova però una corte circolare. L'immagine della statua è in qualche modo ripresa dal padiglione d'accesso, in posizione di simmetria assiale rispetto alla pianta. L'ala dell'edificio destinata alla sezione teatrale ripete, nella scala e nei materiali usati, l'analoga struttura della vecchia galleria. Tra i requisiti richiesti dal bando di concorso, c'era anche la richiesta di una terrazza sopraelevata di tre metri rispetto alla quota della *Konrad-Adenauer-Strasse*, tale da contenere all'interno un capiente parcheggio. Il bando prevedeva anche la creazione di un passaggio pedonale pubblico di attraversamento dell'intera area — una richiesta assai democratica presente in molti concorsi tedeschi, ma che, sfortunatamente, non aiuta molto a preservare l'entità unitaria dei blocchi urbani».

formula spesso citata che comincia ora ad assumere un significato preciso:

«Alcuni dettagli contribuiscono a definire il carattere "informalmente monumentale" dell'intero complesso; la giustapposizione di mura in pietra e di strutture metalliche altamente colorate, usate come possibile antidoto alla monumentalità espressiva delle tessiture. All'interno, il rivestimento in gomma verde — usato in alternativa ai più usuali pavimenti in marmo levigato — ci ricorda che il museo è anche un luogo di pubblico intrattenimento. La gomma, inoltre, ci è sembrata possedere più appropriati valori acustici. Altri contributi all'aria di informale assemblaggio provengono dalla ricorrenza di colorate strutture per gli ascensori, dalle lampade d'illuminazione, dai piani curvati dei banconi... La griglia d'illuminazione a soffitto della Kunsthalle può forse aiutarci a ricordare che, come negli shopping malls, oggi la realtà di un museo è data anche dall'esistenza di lati mercantili dell'arte e delle mostre». ¹⁶⁰

Il percorso pedonale richiesto dal concorso diventa il dispositivo più chiaro di questa trasformazione. Non è un semplice attraversamento del lotto, ma una *promenade* che riorganizza il museo dall'interno, come avveniva, in forme diverse, a St. Andrews o nel boulevard per Siemens. La rampa che avvolge la rotonda e il sistema di terrazze e gradonate trasformano la copertura del parcheggio in una parte percorribile della città. Museo e spazio urbano non si incontrano attraverso una facciata frontale, ma attraverso una sequenza di geometrie, deviazioni e scorci. L'edificio arretra dal filo stradale e sostituisce al prospetto unitario una costruzione per accessi, soglie e movimenti, tipica dei progetti di Stirling.

Proprio qui il tema urbano si salda al problema strutturale. La terrazza che rende possibile la *promenade* è anche il podio che contiene il parcheggio; il vuoto centrale non è solo figura simbolica, ma nodo intorno al quale si dispongono gallerie, foyer e spazi pubblici; il rispetto dell'altezza della galleria esistente impone di comprimere struttura,

¹⁶⁰ James Stirling, Michael Wilford, "Die Neue Staatsgalerie Stuttgart", in *Domus*, n. 651, giugno 1984, p.12.

impianti e livelli in una sezione progettata al millimetro. Il progetto non poteva dunque essere risolto attraverso una semplice sovrapposizione di piani funzionali: ogni scelta urbana comportava una conseguenza costruttiva, e ogni vincolo tecnico modificava la forma dello spazio. La relazione di Arup descrive infatti il compito iniziale del gruppo di progettazione come la definizione di "un concetto strutturale e impiantistico" capace di adattarsi alla pianificazione rigorosa dei livelli senza innalzare l'edificio oltre la galleria esistente, mantenendo al tempo stesso lo scavo del seminterrato al minimo.¹⁶¹

La dimensione figurativa del progetto e il suo problema costruttivo nascono quindi insieme. Il bando non genera solo la forma della Neue Staatsgalerie; genera le condizioni che rendono necessaria una struttura complessa, spesso nascosta, in cui pareti, solette, impianti, terrazze e percorsi devono essere coordinati entro un unico sistema. È da questo punto che la lettura dell'edificio deve spostarsi dal repertorio delle figure alla sua anatomia: il podio, le pareti portanti, le strutture di trasferimento e la compressione della sezione mostrano come l'apparente naturalezza del progetto sia il risultato di un equilibrio tecnico estremamente interessante.

Ove Arup and Partners è stata incaricata di progettare la struttura e gli impianti del progetto, nell'ambito di una *joint venture* con Boll und Partner per l'ingegneria strutturale ed Eser Dittman Nehring und Partner per gli impianti. È stato concordato che Arup avrebbe guidato la progettazione ingegneristica fino alla fase di progetto preliminare, per poi cedere la responsabilità al team tedesco per la redazione dei disegni di gara e di esecuzione. Nello sviluppo del progetto preliminare, la *joint venture* lavorò come un unico organismo tecnico, attraverso riunioni tra Londra e Stoccarda e un confronto costante con il committente e con l'ingegnere di controllo tedesco, il *Prüfingenieur*, un quadro che restituisce quanto il problema strutturale fosse pensato fin

¹⁶¹ David Atling, Cecil Balmond, Tom Barker, "Stuttgart Art Gallery", in *The Arup Journal*, vol. 19, n. 3, ottobre 1984, pp. 10-18.

dall'inizio come terreno di coordinamento e non come semplice verifica successiva.¹⁶²

A queste condizioni di coordinamento si aggiungono quelle imposte dal sito.

Il lotto, lungo 140 metri e largo 90, presenta un dislivello da est a ovest, ovvero dal retro e dal fronte di 15 metri.

Fondato su marna del Keuper — una formazione sedimentaria composta da alternanze di argilla e marna, con buone capacità portanti, ma particolarmente sensibile alle condizioni idrogeologiche — con una capacità portante sicura stimata intorno alle 40-50 tonnellate/m².

Sin dalla fase preliminare di indagine del sito emersero criticità geotecniche: a causa delle fondazioni su marna del Keuper vennero realizzati dei pozzi di monitoraggio per verificare l'andamento della falda e le prime rilevazioni lasciarono intuire che gran parte della superficie del lotto si collocasse al di sopra di un'area freatica. Le analisi continuarono e il progressivo innalzamento nell'acqua nei pozzi, accompagnato da un aumento della temperatura, rivelò la presenza di una sorgente termale sotterranea.

L'inaspettata scoperta comportò un rialzo dell'edificio e l'adozione di specifiche precauzioni per l'impermeabilizzazione dei livelli interrati, nonché il tracciamento e la protezione del sistema di drenaggio profondo per evitare la contaminazione con le acque termali.¹⁶³

Questo inaspettato vincolo si aggiunse alla fitta lista di prescrizioni che il bando prevedeva. Tra queste era chiaro che il complesso museale doveva essere impostato su un podio artificiale, in modo tale da assorbire il dislivello del sito e incorporare il parcheggio pubblico previsto di circa 142 posti auto, oltre ai locali tecnici di servizio. Inoltre, la nuova costruzione non superare in altezza la *Staatsgalerie* e gli edifici circostanti. Sopra questo basamento dovevano esser disposti il foyer, la

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Ibidem.*

sala per esposizioni temporanee, la rotonda centrale, il *Kammertheater* e il sistema delle gallerie superiori, illuminate zenitalmente.

È qui che una lettura strutturale della Neue Staatsgalerie consente di cogliere un aspetto rimasto in secondo piano nella storiografia. L'edificio è stato a lungo interpretato come un sistema di geometrie, di citazioni e di figure; ma il progetto si lascia comprendere con maggiore precisione se letto attraverso la sezione, quasi si trattasse di una stratigrafia più che di un collage di forme.

Più che una semplice sovrapposizione di programmi, questa sezione stratificata costituisce il primo vero problema costruttivo del progetto. I fascicoli di Arup descrivono significativamente il compito iniziale come la definizione di un concetto strutturale e impiantistico unitario, capace di adattarsi a una pianificazione rigorosa dei livelli senza superare l'altezza della galleria esistente e mantenendo al minimo lo scavo del seminterrato. La stessa articolazione del podio — che accoglie parcheggio, impianti e spazi di servizio sotto le gallerie — rende già evidente che il problema della struttura coincide con l'organizzazione stessa del progetto.¹⁶⁴

Da qui derivano alcune scelte decisive. Una delle prime riguarda il rifiuto, ove possibile, di travi convenzionali: i solai vengono impostati direttamente su pilastri o su pareti in cemento armato che lavorano come pareti-trave a tutta altezza. Non si tratta soltanto di una soluzione economica o costruttiva — benché Arup ne sottolinei proprio questa convenienza nel contesto tedesco — ma di una decisione che condiziona la forma stessa della sezione, riducendo lo spessore strutturale e consentendo una densità di sovrapposizioni altrimenti impossibile.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Peter Cannon-Brookes, "The Post-Modern Art Gallery Comes of Age: James Stirling and the Neue Staatsgalerie, Stuttgart." *Museum Management and Curatorship*, 1984. doi:10.1016/0260-4779(84)90041-4.

¹⁶⁵ David Atling, Cecil Balmond, Tom Barker, "Stuttgart Art Gallery", in *The Arup Journal*, vol. 19, n. 3, ottobre 1984, pp. 10-18.

Nella stessa logica si colloca la decisione, inconsueta per una struttura di oltre cento metri, di evitare giunti di dilatazione nel corpo principale della galleria. Le prime ipotesi li prevedevano; i calcoli portarono invece ad accettare un incremento di armatura pur di mantenere la continuità della struttura e ridurre il rischio di infiltrazioni in un edificio destinato a custodire opere d'arte.

A questo si aggiunge il problema della luce naturale, richiesto esplicitamente dal bando e risolto attraverso un sistema di coperture vetrate, capriate in acciaio, lamelle di controllo e vuoti tecnici che fanno del tetto non una semplice copertura ma una sezione abitata da struttura, impianti e dispositivi ambientali.

Questo principio di integrazione emerge con particolare evidenza nel sistema di illuminazione zenitale delle gallerie superiori, dove il controllo della luce naturale non è affidato a un apparato aggiunto, ma incorporato nella costruzione stessa del tetto. Come spiega Arup, il sistema era composto da lamelle motorizzate regolabili collocate nel controsoffitto, inizialmente pensate per un controllo automatico stanza per stanza e successivamente affidate a regolazione manuale. La loro funzione eccedeva il semplice dosaggio della luce: operavano insieme come schermatura solare, dispositivo termico e persino elemento di sicurezza, lavorando in continuità con le capriate strutturali alle quali erano direttamente integrate.

Sotto la vetratura, una griglia metallica sosteneva il pacchetto filtrante del soffitto, concepito per controllare l'irraggiamento ultravioletto e proteggere le opere, mentre l'intero sistema fu verificato attraverso prove in scala reale in una "mock-up gallery" costruita appositamente per testare, con dipinti appesi, diverse condizioni di luce naturale e artificiale. Persino la scelta del vetro — con l'abbandono del solo "float glass" a favore dell'inserimento del vetro Albarino ad alta trasmissione

— mostra come il tema della luce venga trattato non come questione secondaria di allestimento, ma come parte del problema costruttivo.¹⁶⁶ È sul problema delle grandi luci, tuttavia, che questa costruzione di equilibri mostra le tensioni più sottili.

Il nodo principale riguardava la copertura della sala per esposizioni temporanee e delle gallerie superiori, dove una campata di circa 21 metri doveva essere risolta disponendo di una profondità utile per struttura e impianti di poco superiore a un metro. Condizione estrema, tanto più perché sopra queste campate gravavano non soltanto coperture leggere ma porzioni di galleria, terrazze praticabili e parte di quel sistema di *promenade* assunto come principio ordinatore.

Le prime ipotesi di progetto prevedevano una grande griglia composita acciaio-calcestruzzo, capace di assorbire momenti flettenti e torsionali lasciando completamente liberi gli spazi sottostanti. Persino le anime delle travi erano pensate forate per consentire il passaggio degli impianti, quasi che struttura e servizi dovessero appartenere a una stessa matrice costruttiva.

Che questa ipotesi non venga realizzata è uno dei passaggi più interessanti dell'intero progetto. Il costo proibitivo del grigliato conduce infatti a una revisione radicale: l'introduzione di colonne nella sala espositiva e il passaggio a una soletta a cassettoni sostenuta da appoggi puntuali. Qui il progetto cambia logica. Come osserva anche Cannon-Brookes, l'abbandono dell'ipotesi iniziale di un grande solaio autoportante privo di colonne, "unsupported slab", a favore di una soletta alleggerita a cassettoni, "lighter coffered slab", sostenuta da un numero limitato di pilastri in cemento armato, non costituisce semplicemente una semplificazione di natura economica, ma introduce una condizione strutturale più articolata, fondata su

¹⁶⁶ *Ibidem*.

trasferimenti di carico, compensazione e nuovi dispositivi di ordine spaziale.¹⁶⁷

La campata libera lascia posto a un sistema di trasferimenti di carico, compensazioni e deviazioni. Stirling non interpreta questa revisione come un compromesso al ribasso.

Secondo la testimonianza di Arup, accoglie anzi favorevolmente l'introduzione delle colonne, riconoscendovi la possibilità di dare misura e scala a uno spazio che una soluzione integralmente sospesa avrebbe reso troppo astratto.

Compare qui uno degli episodi più rivelatori dell'edificio: i tre pilastri effettivamente portanti nella galleria temporanea, ai quali Stirling decide di affiancarne altri tre privi di necessità statica, i cosiddetti "*dummy columns*" — colonne fittizie —, per restituire all'ambiente una scansione regolare. È difficile immaginare esempio più preciso di quella discordanza tra struttura e rappresentazione evocata all'inizio del capitolo. La loro aggiunta non nasce da un gioco ironico autonomo, ma dalla volontà di ricomporre visivamente un ordine che la logica strutturale aveva dovuto alterare.¹⁶⁸

Non meno significativo è il solaio a cassettoni stesso. Lungi dall'essere un semplice dispositivo di alleggerimento agisce come vera struttura di trasferimento, mediando tra parcheggio, appoggi irregolari e libertà planimetrica superiore. Al tempo stesso, ospita anche le principali distribuzioni impiantistiche orizzontali: porta carichi, redistribuisce appoggi e incorpora servizi.

Quel "caos controllato" di cui parla Stirling assume qui un nuovo significato. Colonne reali e colonne fittizie, carichi deviati, appoggi non allineati, pareti che lavorano come travi: ciò che appare complesso rivela una disciplina rigorosa.

¹⁶⁷ Peter Cannon-Brookes, "The Post-Modern Art Gallery Comes of Age: James Stirling and the Neue Staatsgalerie, Stuttgart." *Museum Management and Curatorship*, 1984. doi:10.1016/0260-4779(84)90041-4.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

Da questo punto diventa possibile affrontare un ulteriore slittamento: il rapporto tra questa struttura di trasferimento in gran parte nascosta e la massa muraria in pietra che sembra dichiarare un'altra logica costruttiva. È qui che il problema della dissimulazione strutturale entra davvero in scena.

Quelle pareti sono una sottile pelle lapidea di rivestimento fissata a una struttura retrostante in cemento armato; proprio qui la discordanza fra apparenza muraria e comportamento statico smette di essere metafora e diventa fatto costruttivo.¹⁶⁹

Marmo e arenaria locali sono impiegati estensivamente come rivestimento esterno, ma tale gravità materica viene costantemente contraddetta dalla presenza delle pareti vetrate sinuose del foyer, dalle strutture a traliccio delle pensiline e dalle linee angolari delle facciate: come descrive Arup: "una combinazione sorprendente di alta tecnologia e forma classica".¹⁷⁰

Proprio questa oscillazione impedisce di leggere il rivestimento in pietra come semplice monumentalizzazione.

Paradossalmente, uno dei rari punti in cui la pietra sembra riacquistare peso e spessore quasi strutturale coincide con il punto in cui il muro appare "crollare". John Tuomey ricorda il gruppo di pietre disposte lungo *Konrad-Adenauer-Strasse* come frammenti apparentemente espulsi dal muro, una falsa rovina che maschera in realtà l'aerazione del parcheggio.¹⁷¹ In questo "finto crollo" Stirling radicalizza la stessa logica dei "dummy columns": la soluzione tecnica viene allora trasformata in figura.

Se le colonne fittizie mostrano come una deviazione statica potesse essere riassorbita in un nuovo ordine figurativo, l'episodio delle false rovine radicalizza ulteriormente questo principio. I blocchi lapidei disseminati lungo il margine della *Konrad-Adenauer-Strasse* —

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ John Tuomey, "Stirling at Stuttgart: Rear View / Up Views", *Drawing Matter*, 15 giugno 2020 [Consultato il 25/04/2026].

apparentemente espulsi dal rivestimento come frammenti di un cedimento — introducono infatti una vera simulazione di collasso all'interno di un edificio la cui costruzione è, per contro, esasperatamente controllata. Non si tratta di un semplice gesto pittoresco. Come ricorda John Tuomey, quelle pietre mascherano in realtà le aperture di ventilazione del parcheggio e nascono dunque da una necessità tecnica precisa; ma Stirling trasforma quel dato servente in un episodio ambiguo, quasi archeologico, in cui infrastruttura e rovina coincidono.

È difficile non leggere qui una versione estrema del principio di discordanza già emerso a Ronchamp. La massa muraria sembra per un istante rivelarsi come vero peso costruttivo, ma lo fa nel momento stesso in cui si rappresenta come frammento e discontinuità. La pietra si fa “vera” solo come finzione di cedimento. Il dettaglio non è ironico in modo accessorio: è una riflessione sul rapporto tra permanenza e instabilità, tra ordine monumentale e la sua deliberata incrinatura.

Anche le colonne doriche infossate della *promenade* partecipano a questa tensione. Più che citazioni classiche, agiscono come elementi volutamente equivoci: sembrano reperti, sostegni senza alcun carico da sostenere, frammenti di un ordine preesistente e al tempo stesso quinte sceniche che alterano la percezione del percorso. Come i “dummy columns”, non coincidono semplicemente con ciò che strutturalmente rappresentano, ma eccedono la loro funzione. Sono elementi che lavorano in quello spazio ambiguo, tipicamente messo in atto da Stirling, tra supporto, evocazione e messa in scena.

Qui la struttura non coincide più solo con il calcolo dei carichi o con il coordinamento dei piani di distribuzione, ma si estende a un ordine di relazioni più raffinate, in cui persino la deviazione, la simulazione e il frammento vengono assorbiti come metodo progettuale.

Un aspetto meno evidente, ma rivelatore, emerge persino nel confronto sugli impianti. Non tanto per la specificità dei sistemi di climatizzazione — pur strettamente integrati alla sezione, ai cassettoni, alle intercapedini murarie e al volume tecnico delle

coperture — quanto perché proprio su questo terreno si misura un attrito significativo tra il parere degli strutturalisti e il pensiero di Stirling. John Tuomey ricorda che, all'avvio del progetto, il gruppo Arup incaricato di Stoccarda arrivava dall'esperienza del Centre Pompidou. E fu proprio il carattere "anti-Pompidou" della Staatsgalerie a generare inizialmente frizione.

Gli ingegneri contestavano il sistema di condotti inglobati nelle pareti, la luce zenitale filtrata attraverso i lucernari, le numerose strutture di trasferimento: troppo poco lineare, troppo poco efficiente, troppo costruito per essere semplicemente razionale.¹⁷²

Il punto interessante è che questa obiezione non riguarda un problema secondario di impianti, ma tocca il cuore del progetto. Perché mostra come ciò che appariva ad alcuni ingegneri come eccesso di complicazione fosse precisamente ciò che Stirling stava cercando. Se per il progetto del Pompidou si era resa visibile la tecnica esponendola come immagine, a Stoccarda la si assorbe e dissimula entro lo spessore dell'edificio.

Questo attrito con gli ingegneri chiarisce anche un ultimo aspetto, spesso trascurato, ma decisivo per comprendere la Staatsgalerie: il problema dell'autorialità del progetto. Perché un edificio che sembra costruito per registri dissonanti — classico e high-tech, rovina e infrastruttura — rischia facilmente di apparire come somma eterogenea di apporti, quasi prodotto di una pluralità irrisolta.

Le testimonianze dello studio confermano invece il contrario.

John Tuomey ricorda come, durante il lavoro a Stoccarda, Stirling parlasse ironicamente di un "Team A" e di un "Team B":

«Confermata la vittoria del concorso, Stirling telefonò ad Arup, invitandoli ad occuparsi della progettazione strutturale e impiantistica del progetto. Si trattava di un progetto di grande portata, e la risposta fu immediata ed entusiasta: "Manderemo la squadra migliore". Arup aveva da poco completato il Centre Pompidou di Piano e Rogers, il cosiddetto Beaubourg, a Parigi: radicale, eroico, magnifico, ma completamente diverso sotto ogni

¹⁷² *Ibidem.*

aspetto da ciò che era stato concepito per Stoccarda. Ricordo vividamente il tono di quel primo incontro con gli ingegneri impiantisti. Seduti attorno a un grande tavolo nel seminterrato, contestarono ogni principio del progetto, spiegando che il concetto di impianti, con condotti incassati nello spessore delle pareti e luce naturale che filtrava attraverso i lucernari, non era il modo più efficiente di lavorare a un progetto di galleria al giorno d'oggi, non dai tempi della costruzione del Beaubourg. La struttura non era né pratica né lineare. Troppe strutture di trasferimento. Mi stupì la calma e la compostezza con cui Stirling trascorse l'intera riunione, mantenendo la calma senza mettere in discussione il loro atteggiamento e ringraziandoli cortesemente per la loro pronta partecipazione. Non appena se ne furono andati, prese il telefono, parlò di nuovo con il suo referente iniziale alla Arup e pose una domanda memorabile: "Potreste mandarci il team B?". Dopodiché, tutto procedette senza intoppi sul fronte ingegneristico e il progetto di Stoccarda andò avanti sostanzialmente come previsto. Ho imparato moltissimo da episodi come questo, ad esempio come rimanere fedeli al proprio metodo di lavoro e non lasciarsi distrarre. La tenacia è una caratteristica distintiva dell'architetto nella pratica». ¹⁷³

¹⁷³ *Ibidem*. «With the competition win confirmed, Stirling put a call through to Arup, inviting them to take on the structure and service engineering for the project. It was big project by any standards and the response was immediate and enthusiastic: 'We'll send around the A-team'. Arup had recently completed Piano and Rogers' Centre Pompidou, the so-called Beaubourg, in Paris; radical, heroic, magnificent, but utterly different in every respect to what was intended for Stuttgart. I vividly recall the tone of that first meeting with the services engineers. Sitting around a big table in the basement, they challenged every principle of the design, explaining that the services concept, ducts buried in the wall thickness, daylight coming in through rooflights, was not the efficient way to work with a gallery project nowadays, not since the building of the Beaubourg. The structure was neither practical nor straightforward. Too many transfer structures. I was amazed that Stirling sat calmly and quietly through the meeting, impassively keeping his cool, not questioning their attitude, politely thanking them for their prompt attendance. As soon as they had gone, he picked up the phone, spoke again to his original contact at Arup and asked one memorable question: 'Could you send us around the B team?' After that, all went smoothly on the engineering front and the Stuttgart scheme proceeded substantially as planned. I learned so much from episodes like this, how to hold fast to your own way of working

Più che un aneddoto di studio, l'episodio rende leggibile un atteggiamento progettuale.

Il rifiuto di semplificare il progetto per aderire a una razionalità ingegneristica più lineare — pur potendosi affidare a quello che era allora uno dei gruppi strutturali più autorevoli d'Europa — rivela una posizione coerente con l'intero sviluppo dell'opera. Non eliminare il conflitto, ma risolverlo entro una costruzione unitaria.

Le strutture di trasferimento, le colonne fittizie, le false rovine, l'integrazione dissimulata degli impianti non devono esser letti come episodi eccentrici o autonomi, ma come manifestazioni differenti di un medesimo metodo.

Anche le letture di Charles Jencks acquistano, da questa prospettiva, un significato diverso. La pluralità di codici che ha fatto della Staatsgalerie un emblema del postmodernismo non viene smentita; viene riletta.¹⁷⁴

Ciò che poteva apparire come proliferazione di segni si rivela dipendere da una costruzione di relazioni molto più rigorosa.

Perfino ciò che appare scenografico o arbitrario si rivela spesso prodotto di una logica strutturale. È forse in questo senso che l'interpretazione della Neue Staatsgalerie come icona postmoderna può essere insieme confermata e ridimensionata: da una parte la capacità di dialogare con registri diversi, dall'altra la capacità di farli lavorare come struttura.

and not allow yourself to be buffeted off course. Tenacity is a hallmark of the architect in practice».

¹⁷⁴ Charles Jencks, *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-Modernism*, Yale University Press, 2002, p. 110.



Fig. 98. Neue Staatsgalerie, Stoccarda. Fronte stradale.



Fig. 99. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.



Fig. 100. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.



Fig. 101. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.

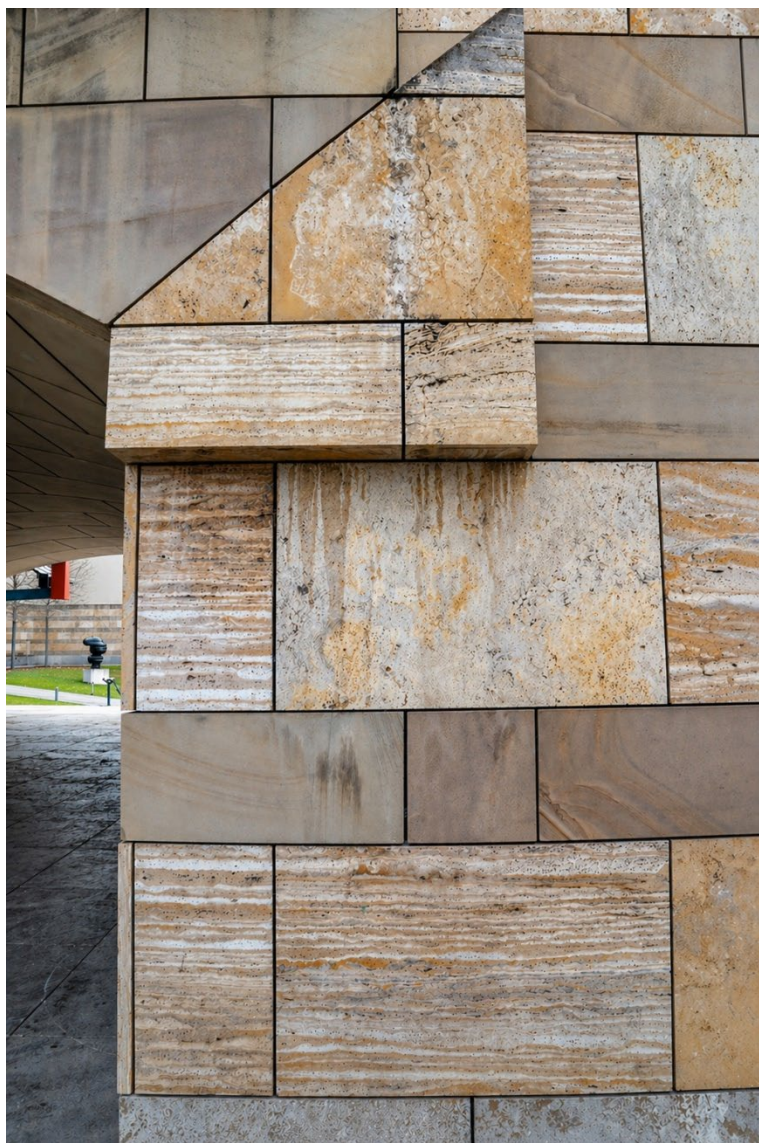


Fig. 102. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.

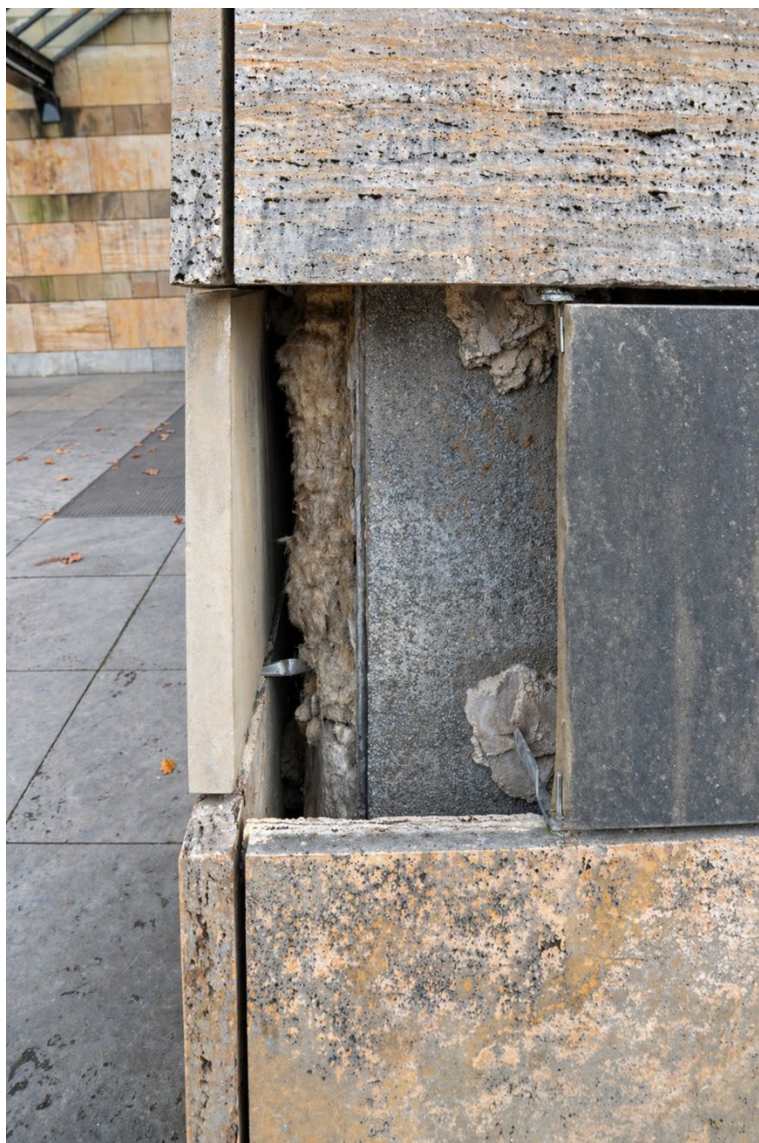


Fig. 103. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.

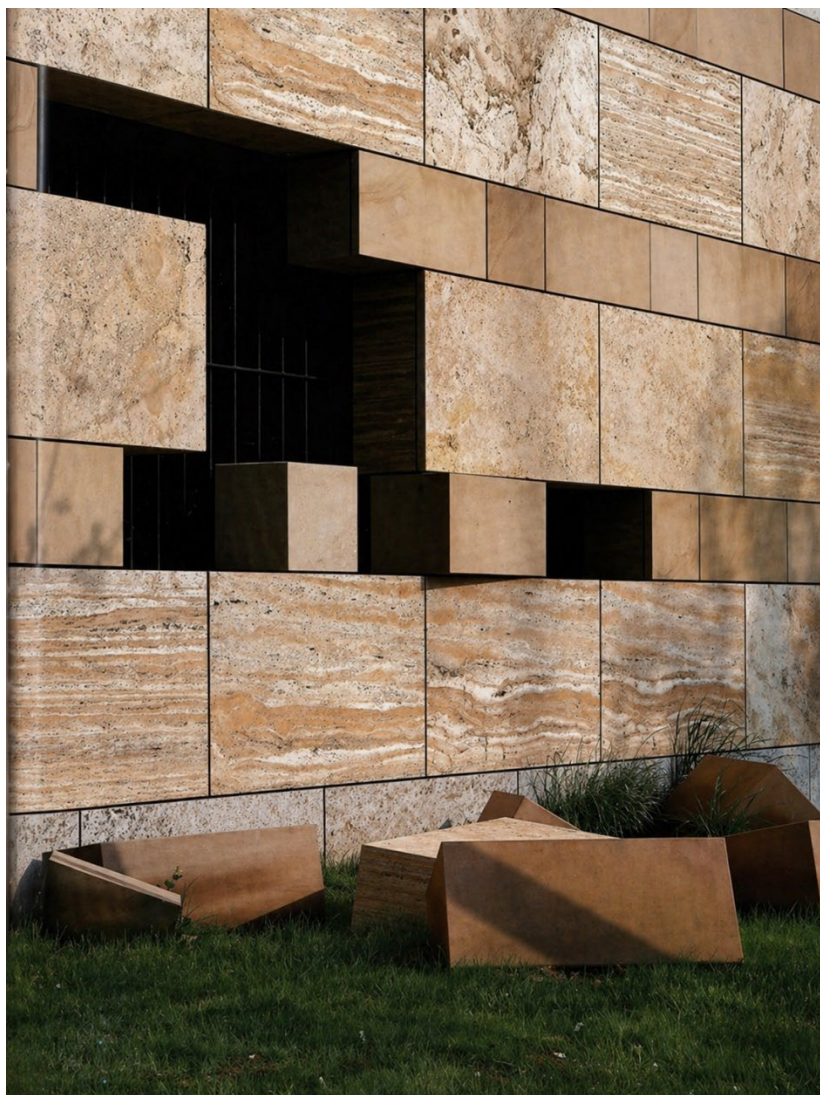


Fig. 104. Neue Staatsgalerie, Stoccarda. Dettaglio della griglia d'areazione posta dietro le pietre "in rovina".



Fig. 105. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.

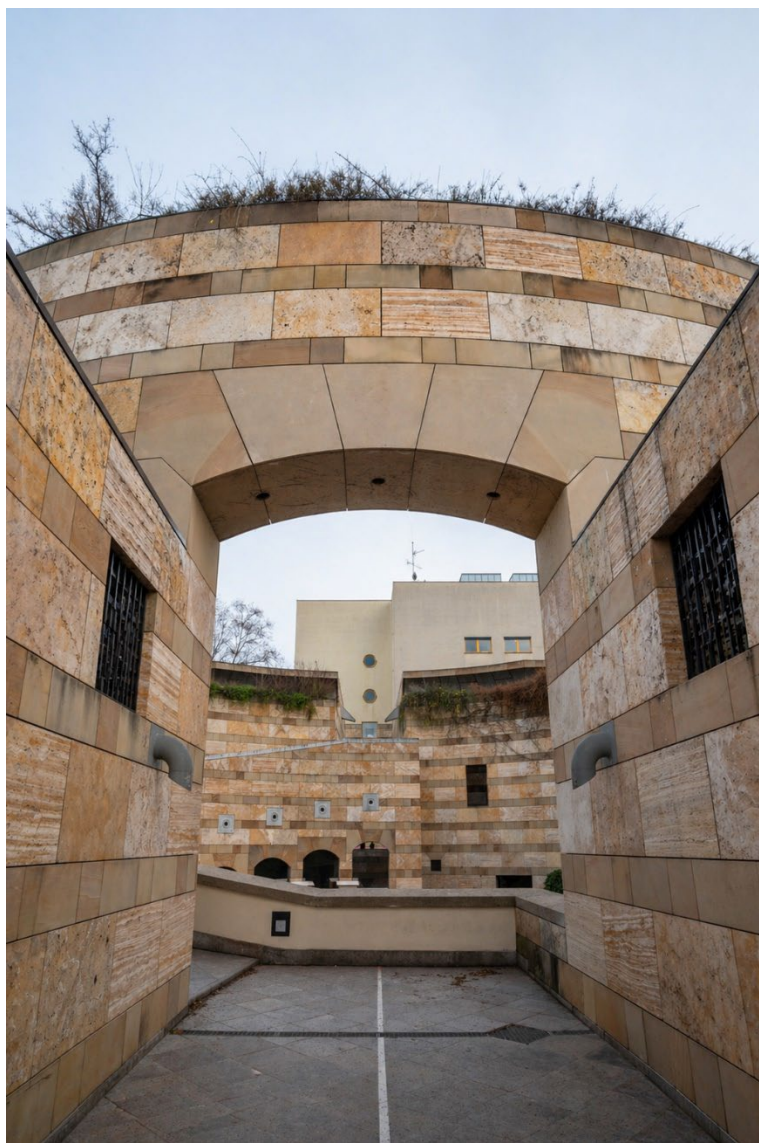


Fig. 106. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.



Fig. 107. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.



Fig. 108. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.

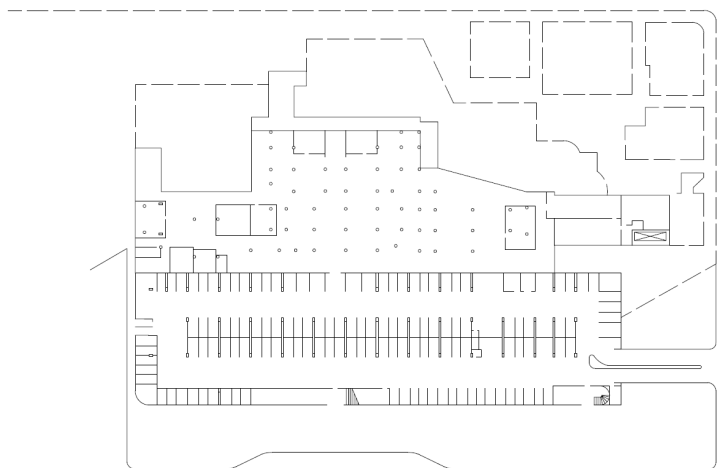


Fig. 109. Neue Staatsgalerie, pianta parcheggi.

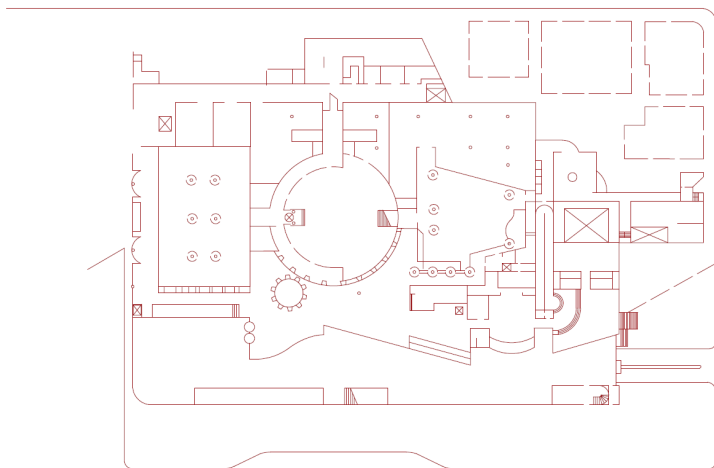


Fig. 110. Neue Staatsgalerie, pianta piano terra.

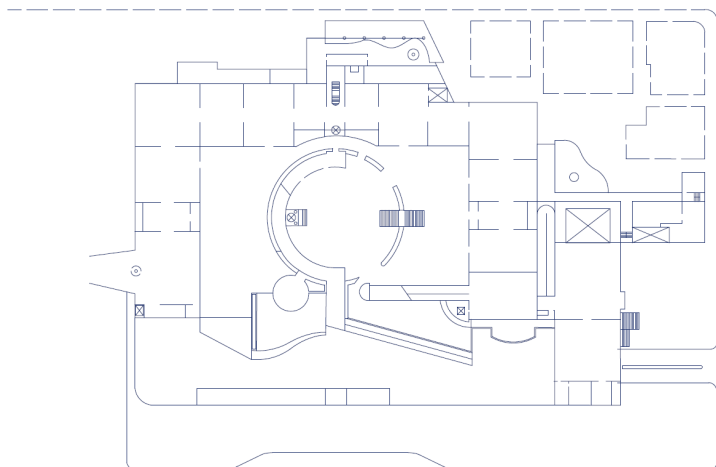


Fig. 111. Neue Staatsgalerie. Pianta delle gallerie.

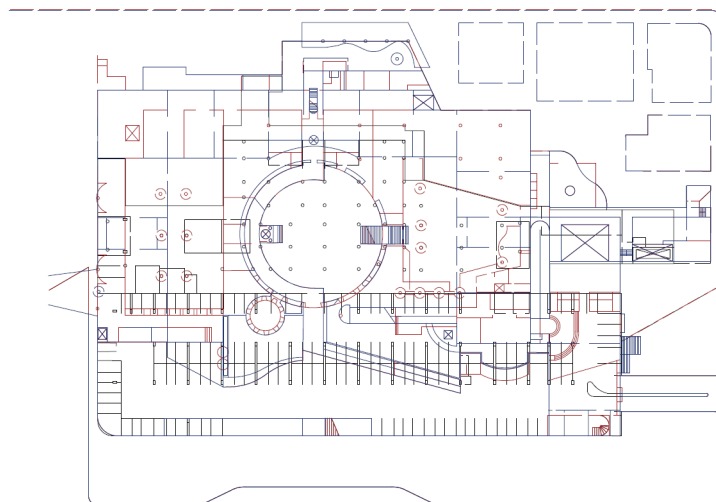


Fig. 112. Neue Staatsgalerie. Sovrapposizione delle piante.

Wissenschaftszentrum, Berlino, 1979–1987

Il Wissenschaftszentrum è un edificio che ha pagato per decenni il prezzo di un'etichetta sbagliata. Nel clima di diffidenza e di progressiva semplificazione con cui larga parte del dibattito critico ha guardato alla stagione postmoderna negli anni Ottanta, è stato fin troppo comodo ricondurlo a un mero gioco di citazioni, a un collage formalistico, a un espediente decorativo privo di spessore architettonico e strutturale, fino a ridurlo alla formula caricaturale più estrema della “torta di compleanno”.

A uno sguardo ravvicinato, tuttavia, questa immagine si rivela non solo insufficiente, ma inadeguata a restituire la qualità del progetto. Nulla potrebbe essere più distante da ciò che si percepisce entrando realmente nel complesso: avvicinandosi alle superfici, seguendo con lentezza le linee di contatto, soffermandosi sui punti in cui il nuovo si appoggia — o, più spesso, si misura — con il vecchio, oppure nei luoghi in cui i volumi del nuovo si sfiorano, si comprimono e si incastrano (Fig. 116, Fig. 117). È in questi interstizi, nei raccordi minimi, nelle giaciture che slittano di pochi millimetri, che si rivela un livello di precisione e di cura che la critica coeva non ha saputo riconoscere. Una delicatezza che, paradossalmente, sarà celebrata dieci anni più tardi nell'intervento per la Clore Gallery — quando ormai le asprezze del dibattito postmoderno si erano attenuate e la figura di Stirling, dopo un lungo periodo di marginalità nella scena inglese, era stata nuovamente accolta con favore — ma che rimane sorprendentemente poco discussa proprio in relazione al Wissenschaftszentrum, nonostante ne costituisca uno dei presupposti fondamentali.

Eppure, proprio questo progetto costituisce uno degli episodi fondativi della stagione degli ampliamenti e degli interventi su preesistenze che caratterizza la tarda maturità dell'architetto: una stagione avviata su

carta con il progetto per l'estensione della University Library di St Andrews, e poi sperimentata con crescente sicurezza negli innesti — materiali, volumetrici, tipologici — delle opere tedesche, a partire dalla Staatsgalerie di Stoccarda e arrivando, appunto, al complesso berlinese. È in questi lavori che si definisce quel metodo di “costruzione per giaciture” che consente a Stirling di confrontarsi con la storia senza ricorrere né alla mimetizzazione né al contrasto sistematico: un metodo che trova, nella Clore Gallery, una delle sue manifestazioni più celebrate, ma che ha nel Wissenschaftszentrum uno dei suoi momenti più innovativi e meno compresi.¹⁷⁵ È in questa prospettiva che va letta anche la scelta, in questo capitolo, di un apparato fotografico più ampio rispetto ai casi precedenti: non si tratta di un semplice corredo illustrativo, ma di una lente che permette di soffermarsi su aspetti spesso ignorati. La maggior parte delle immagini e dei disegni diffusi negli articoli e nelle principali monografie concentra infatti lo sguardo sulla composizione dei volumi “tradizionali” — la basilica, la stoà greca, il teatro, la torre medioevale — isolandone i profili e rafforzando così la lettura del complesso come montaggio di forme storiche. Molto più raramente si lascia intravedere la cucitura tra l'edificio preesistente e ciò che Stirling costruisce intorno e contro di esso; quasi mai vengono messi al centro dell'analisi gli innesti, le zone di attrito, le transizioni,

¹⁷⁵ La lettura dell'intervento alla Clore Gallery come episodio isolato o come improvvisa riconciliazione con la committenza britannica trascura un dato biografico e professionale rilevante: per oltre un decennio — segnato dalle polemiche sull'inefficienza tecnica di alcuni edifici della Red Trilogy e aggravato dal fallimento e dalla successiva demolizione del quartiere di Runcorn — Stirling non ricevette alcun incarico pubblico nel Regno Unito. Il suo rientro sulla scena inglese avvenne solo dopo l'enorme successo internazionale dei progetti tedeschi, considerati all'epoca esempi di una nuova maturità, capace di conciliare complessità programmatica, controllo spaziale e sensibilità per il contesto storico. L'intervento per la Clore Gallery, spesso assunto come sintesi di un atteggiamento “ritrovato”, è il frutto di una lunga stagione di sperimentazioni condotte in Germania: dalla definizione delle strategie di ampliamento a St Andrews, mai costruite ma decisive sul piano concettuale, fino alle articolazioni tipologiche e agli innesti calibrati messi a punto a Stoccarda e a Berlino.

ancora più raro trovarne una sezione (Fig. 120, Fig. 121).

Per comprendere il Wissenschaftszentrum è dunque necessario spostare l'asse della lettura: smettere di considerarlo un collage di figure e di rimandi al passato e iniziare a riconoscerlo come un intero. E, come per ogni organismo complesso, la sua coerenza non va cercata soltanto nel linguaggio che adotta, ma nella struttura che lo governa, nella struttura del pensiero che ordina giaciture, rapporti, sovrapposizioni tipologiche e modalità di innesto tra parti eterogenee. Il progetto si comporta più che come una collezione di forme come un'orchestra: non un insieme di voci isolate, ma un dispositivo in cui ogni sezione — con la propria timbrica, la propria autonomia, la propria storia — concorre a un ordine superiore che non elimina le differenze, bensì le fa agire all'interno di un'unica trama. È un edificio che, come le sale concertistiche che gli stanno accanto, costruisce la propria unità non per sintesi ma per accordo: un equilibrio dinamico di parti che restano pienamente riconoscibili, e tuttavia risultano inseparabili nella loro interazione.

Il Wissenschaftszentrum Berlin (1979–1987) di James Stirling e Michael Wilford — realizzato quando i due collaboravano stabilmente ma non avevano ancora costituito formalmente il loro studio associato — prende forma all'interno dell'IBA 1987, un contesto progettuale che si voleva sperimentale, in un'area del *Kulturforum* resa già critica dalla presenza dei capolavori moderni di Mies van der Rohe e Hans Scharoun. In questo scenario complesso, denso di stratificazioni formali e istituzionali, Stirling vince il concorso del 1979 con una proposta che sorprende immediatamente per la sua apparente eterogeneità: un insieme di volumi compatti, ciascuno riconducibile a un tipo storico diverso, organizzati attorno a una corte irregolare. È noto l'episodio, riportato più volte nella letteratura biografica, di Stirling rientrato da una vacanza con un piccolo manuale di stili

architettonici ed esclamante «ne avremo uno per tipo!». ¹⁷⁶ L'aneddoto ha contribuito a cristallizzare un'immagine ironica del progetto, perfettamente allineata con la fortuna critica — e talvolta caricaturale — della stagione postmoderna.

Ma questa lettura funziona più come narrazione che come strumento analitico. Se si osserva il processo progettuale e la documentazione grafica, emerge infatti una logica molto diversa. Lo conferma la tavola dei “typological studies” conservata al CCA, che Amanda Lawrence ha analizzato nel suo articolo: ¹⁷⁷ non un repertorio di forme da collocare in pianta, né un catalogo di citazioni storiche, bensì un esercizio di riduzione comparativa, in cui basiliche, teatri, castelli, torri e palazzi vengono distillati in diagrammi planimetrici essenziali. Le cancellature, le sovrapposizioni, la disposizione non lineare dei tipi rivelano un processo aperto, più vicino alla sperimentazione tipologica di matrice durandiana che alla semplice giustapposizione di forme.

La scelta finale dei cinque organismi che compongono il complesso berlinese non deriva da un rapporto diretto con specifici precedenti storici, né dall'adesione a un sistema simbolico. È piuttosto l'esito di un modo di lavorare che, nella tarda produzione di Stirling, si concentra sulla capacità dei tipi di produrre spazio: unità complete, riconoscibili, autonome, che non vengono frammentate ma accostate attraverso innesti puntuali, conservando la loro identità anche nel momento in cui si toccano e si condizionano reciprocamente (Fig. 122, Fig. 123, Fig. 124). L'apparente eterogeneità del WZB è solo superficiale: ciò che conta non è la varietà delle forme, ma la loro interazione entro un ordine più ampio. È l'ipotesi metodologica — più che il repertorio figurativo — ad avere un ruolo strutturale nel progetto. Questa

¹⁷⁶ Mark Girouard, *Big Jim: The Life and Work of James Stirling*, London, Pimlico, 2000, p. 22. L'esclamazione diventa titolo di un articolo di Amanda Reeser Lawrence “We'll have one of each!” pubblicato sul sito del CCA.

¹⁷⁷ Amanda Reeser Lawrence “We'll have one of each!” pubblicato sul sito del CCA.

strategia compositiva, spesso caricata di un intento ludico dalla critica contemporanea, contribuì all'etichetta di "Vitruvius Ludens" attribuita a Stirling da John Summerson.¹⁷⁸ Tuttavia, se si osservano le motivazioni più profonde, la scelta non risponde semplicemente alla volontà di evitare il "banale edificio a scatola"¹⁷⁹ degli uffici postbellici ma a una ricerca più ampia sulla capacità dei tipi di organizzare lo spazio, tema che attraversa tutta la produzione architettonica di Stirling dagli anni Sessanta in poi.

Al di là delle affascinanti ipotesi che lasciano fantasticare sui perché, il risultato di questo insieme è un organismo complesso, eterogeneo nello stile, ascrivito alla fase Post-Modern di Stirling e possibile prova della presunta discontinuità del suo percorso progettuale. A una prima lettura, infatti, il Wissenschaftszentrum sembra confermare la narrativa più diffusa della critica: l'idea che negli anni Ottanta Stirling abbia sacrificato ogni coerenza strutturale a favore di un linguaggio essenzialmente iconico, costruito per sovrapposizioni stilistiche più che per necessità spaziali o costruttive. Secondo questa interpretazione, l'edificio non offrirebbe alcun contributo utile alla comprensione di una continuità interna dell'opera di Stirling, apparendo anzi come uno dei momenti più difficili da conciliare con una lettura fondata sul ruolo della struttura come principio organizzativo.

E tuttavia, è proprio a partire da questa apparente estraneità che diventa possibile interrogare il progetto in modo diverso: ciò che sembra non c'entrare nulla con una lettura strutturale dell'opera di Stirling rivela, a un'analisi più attenta, una trama di continuità più sottile e più profonda di quanto si possa credere. Spostare lo sguardo significa riconoscere che, proprio dove sembrerebbe mancare, la

¹⁷⁸ Jhon Summerson, "Vitruvius Ludens" in «Architectural Review», n. 1033, marzo 1983, pp. 19-22.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

struttura — intesa come ordine, relazione, gerarchia — continua a operare sotto la superficie più provocatoria e ironica della stagione postmoderna. Il nucleo centrale del centro di ricerca è una costruito attorno a una corte asimmetrica, un accogliente giardino dedicato ai ricercatori attorno a cui si aggregano tutte le parti. Si accede dal fronte stradale al preesistente edificio ottocentesco (un ex ufficio assicurativo) (Fig. 114) e non appena varcata la soglia ci si trova in uno spazio completamente nuovo, integrato nell'insieme (Fig. 115, Fig. 114). Attraversando la caffetteria, ci si trova direttamente nel giardino centrale. La corte funge così da elemento mediatore tra antico e nuovo, oltre che da fulcro spaziale: è lo spazio aperto che ordina il collage di volumi, garantendo leggibilità urbana e continuità funzionale. Questa impostazione planimetrica — un vuoto centrale attorno a cui gravitano i corpi costruiti — rivela un principio strutturante ricorrente nell'opera di Stirling, che già in progetti precedenti aveva esplorato varianti di corti o atrii centrali come generatori dello schema distributivo. Nel caso del WZB, la “corte scientifica” diventa luogo di incontro per i ricercatori e allo stesso tempo espediente per frammentare l'ampio programma in edifici più piccoli (basilica, teatro, torre, ecc.) mantenendo però un senso di insieme unitario attorno allo spazio comune aperto. Il modo in cui le superfici si presentano nella corte — l'intonaco tenue, la tessitura del vecchio mattone, le bande cromatiche del nuovo — annuncia già la logica del progetto: nessuna parte vuole dissolversi nell'altra, e tuttavia nessuna parte resta isolata.

Si noti che Stirling cura anche la dimensione ambientale di questo vuoto: diversamente da sue opere precedenti (ad esempio il cortile iper-controllato del Florey Building a Oxford, interamente pavimentato), qui il giardino interno introduce elementi naturali vivi quali prato, cespugli e alberi, e variazioni materiche che segnano lo scorrere del tempo. La corte diventa dunque spazio strutturante non solo in senso architettonico, ma anche per l'esperienza sensoriale degli

utenti, confermando l'attenzione di Stirling per le condizioni al contorno che organizzano la forma architettonica (piuttosto che la forma fine a sé stessa). Le fotografie del giardino mostrano questo doppio registro: la leggerezza dell'erba e la solidità dei volumi circostanti, la continuità del tappeto verde e la frammentazione calibrata delle masse intonacate. È come se la corte funzionasse simultaneamente da cerniera e da schermo, rendendo percepibile la complessità del progetto senza mai disperderla.

Nel giardino centrale, Stirling inserisce ampie logge coperte da vetro che sporgono dai volumi principali (dalla stoà porticata e dal "teatro") creando percorsi riparati lungo la corte. Queste logge contemporanee richiamano la tradizione delle logge italiane (spazi di transizione tra interno ed esterno) ma sono reimmaginate in chiave postmoderna e tecnologica: grandi colonne in calcestruzzo con basamenti in pietra e travi reticolari metalliche a vista sorreggono leggere pensiline vetrate, archi gotici come quinte teatrali (Fig. 118). Le fotografie rivelano quanto questi elementi siano volutamente sproporzionati: il peso dei pilastri conici, la generosità delle travi metalliche, la brillantezza delle bullonature gialle, tutto appare come un omaggio alla grammatica strutturale. L'ombra proiettata dai telai sulla facciata – un reticolo diagonale che si sovrappone alle bande rosa e azzurre – crea un ulteriore livello di lettura, quasi un disegno effimero che rende visibile la relazione tra struttura reale e struttura proiettata.

Sono elementi volutamente sovradimensionati e colorati in tinte vivaci — azzurro, rosa, verde, giallo — che esibiscono la propria struttura in netto contrasto con le superfici intonacate retrostanti (Fig. 125, Fig. 126, Fig. 127). In effetti, le logge vetrate sono le uniche parti del complesso in cui Stirling lascia gli elementi costruttivi esposti e leggibili, mentre altrove la struttura è celata dietro ai tamponamenti in stucco. Questa scelta genera un forte valore espressivo: le pensiline appaiono come "braccia" strutturali esagerate che sembrano sostenere ben poco (solo

leggere coperture in vetro), ribaltando quasi il concetto di struttura stessa (Fig. 119). Il pilastro centrale del teatro, conferma questa strategia: è un cono rovesciato che non trasmette alcun carico reale, eppure governa lo spazio, come una struttura in falso che serve più al codice del progetto che alla sua statica. Il fatto che in sezione non sostenga nulla, se non un'idea di verticalità, rende questo elemento un dichiarato gesto strutturale, una citazione che sostituisce la funzione con la figura.

Stirling accentua il contrasto rifinendo le pareti in stucco in modo volutamente grezzo e con colore applicato in maniera irregolare, così che la matericità "imperfetta" del fondo enfatizzi la precisione industriale delle strutture metalliche in primo piano. Ne risulta una ricca stratificazione visiva: ordine strutturale vs. decorazione muraria, alta tecnologia vs. artigianalità, pesantezza vs. leggerezza – tutti temi cari all'architetto. L'immagine in cui si osserva il passaggio ravvicinato tra la facciata rosa-azzurra e la parete biancastra del volume adiacente, con l'inserimento della staffa gialla, mostra con chiarezza come Stirling costruisca questi momenti di frizione senza armonizzarli. È una prossimità calibrata, non una fusione. La struttura metallica tocca l'intonaco in un punto preciso e misurato, lasciando che la differenza tra i due sistemi costruttivi rimanga leggibile.

L'uso della loggia come elemento compositivo ricorrente è talmente centrale per Stirling in questi anni da spingerlo a teorizzarlo in prima persona. Nel 1985 l'architetto tenne una conferenza – poi pubblicata col titolo "Three Loggias" – in cui mise a confronto tre diverse declinazioni della loggia nei suoi progetti, tra cui quella del WZB di Berlino e la loggia della Biblioteca pubblica di Latina (progetto non realizzato del 1979–85).¹⁸⁰ In tutti questi casi la loggia assume un ruolo

¹⁸⁰ James Stirling, "Tre logge", in Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998.

chiave: è uno spazio filtro semiaperto che organizza i volumi adiacenti e articola la relazione con l'esterno (la città o, nel caso di Berlino, la corte interna). Al Wissenschaftszentrum, ad esempio, le due logge vetrate lungo i lati del giardino funzionano come gallerie coperte per collegare ingressi, consentire percorrenze protette e affacciare gli ambienti di lavoro sulla corte.

A livello di immagine complessiva, Stirling adotta ulteriori accorgimenti per unificare il complesso, quasi a controbilanciare la frammentazione volumetrica. Tutti i nuovi edifici sono rivestiti con le stesse fasce orizzontali alternate rosa e azzurro in stucco, interrotte da finestre incorniciate da robuste spalle in pietra artificiale (Fig. 113). Questa facciata a bande colorate conferisce al WZB un'identità visiva omogenea, fungendo da "pelle" unificante sopra i corpi eterogenei. Anche qui si può leggere un intento "strutturale" in senso lato: la griglia orizzontale a strisce è come uno schema ordinatore applicato all'involucro, che tiene insieme le parti proprio mentre la corte interna e le logge tengono insieme la pianta. Le immagini ravvicinate delle finestre incassate e delle fasce in stucco mostrano come questa regolarità visiva sia in realtà continuamente disturbata da differenze sottili: scarti di tonalità, granulosità variabile dell'intonaco, cornici leggermente disassate. Non sono errori, ma parte di quel lessico antieroitico con cui Stirling evita qualsiasi monumentalità troppo rigida. Curiosamente, osservando da vicino, le bande di colore rivelano un trattamento antiaccademico: la vernice superiore rosa/azzurra è data in modo da lasciar intravedere l'intonaco bianco sottostante, creando volutamente un effetto "non finito". Da lontano le fasce appaiono nette e regolari, ma a distanza ravvicinata tradiscono la mano dell'artigiano e rompono la loro autorità visiva. Questa duplicità è perfettamente coerente con la fotografia della grondaia innestata sulla facciata storica: l'oggetto metallico moderno, senza alcun tentativo di mimetismo, dichiara il punto esatto in cui il nuovo tocca l'antico. È la

traduzione materiale della logica dell'intero complesso: un contatto netto, leggibile, non spettacolare ma radicalmente onesto.

In definitiva, il Wissenschaftszentrum di Berlino dimostra come James Stirling abbia saputo coniugare sperimentazione formale e rigore strutturale in un equilibrio solo apparentemente paradossale. Quello che a prima vista potrebbe sembrare un insieme eclettico di pezzi storici giustapposti – l'emblema di una discontinuità stilistica – rivela a uno sguardo più attento una serie di principi ricorrenti: l'uso di uno schema organizzativo chiaro (la corte centrale), la riproposizione modulare di elementi strutturali come le logge e le pensiline, la presenza di un ordine geometrico-sensoriale sotteso (tipologico, assiale, materico) che informa l'intero progetto. Le fotografie presenti in questo capitolo confermano come questa logica emerga più negli interstizi che nelle grandi forme: nelle soglie scolpite tra vecchio e nuovo, nelle scale che si inseriscono negli spessori, nei pilastri conici che suggeriscono un carico inesistente, nelle pensiline che performano la struttura più che esibirla.

Nel WZB la struttura non è l'aspetto maggiormente evidenziato o interrogato, ma c'è: è nelle scelte tipologiche iniziali, nell'impianto a corte, nell'ossatura nascosta che regge le fasce in facciata, fino ad emergere nei momenti in cui diventa protagonista — le logge metalliche colorate — quasi a ricordarci la sua presenza.

Questo progetto, inserito in un capitolo dedicato alla continuità interna dell'architettura di Stirling, illumina come anche nelle opere della sua cosiddetta “decade rosa” postmoderna permangano costanti di ordine e costruzione. In altre parole, il Wissenschaftszentrum conferma che ciò che a prima vista appare come discontinuità linguistica può invece essere ricondotto a un filo strutturale coerente — lo stesso filo che questa tesi indaga come possibile *fil rouge* nell'intera carriera di James Stirling.



Fig. 113. Facciata curva del nuovo edificio sulla corte, "il teatro", con fasce rosa-azzurre e strombature delle finestre in pietra.



Fig. 114. Accesso all'edificio dal fronte ottocentesco su Reichpietschufer.



Fig. 115. La soglia attraverso il basamento storico, dove il nuovo intervento si innesta nell'edificio antico.



Fig. 116. L'intercapedine tra due volumi nuovi: contatto ravvicinato ma non coincidente.



Fig. 117. Giunto verticale tra volumi nuovi: bande cromatiche e ombre radenti.



Fig. 118. Scala e arco in pietra artificiale nella corte: dettaglio dell'innesto laterale.

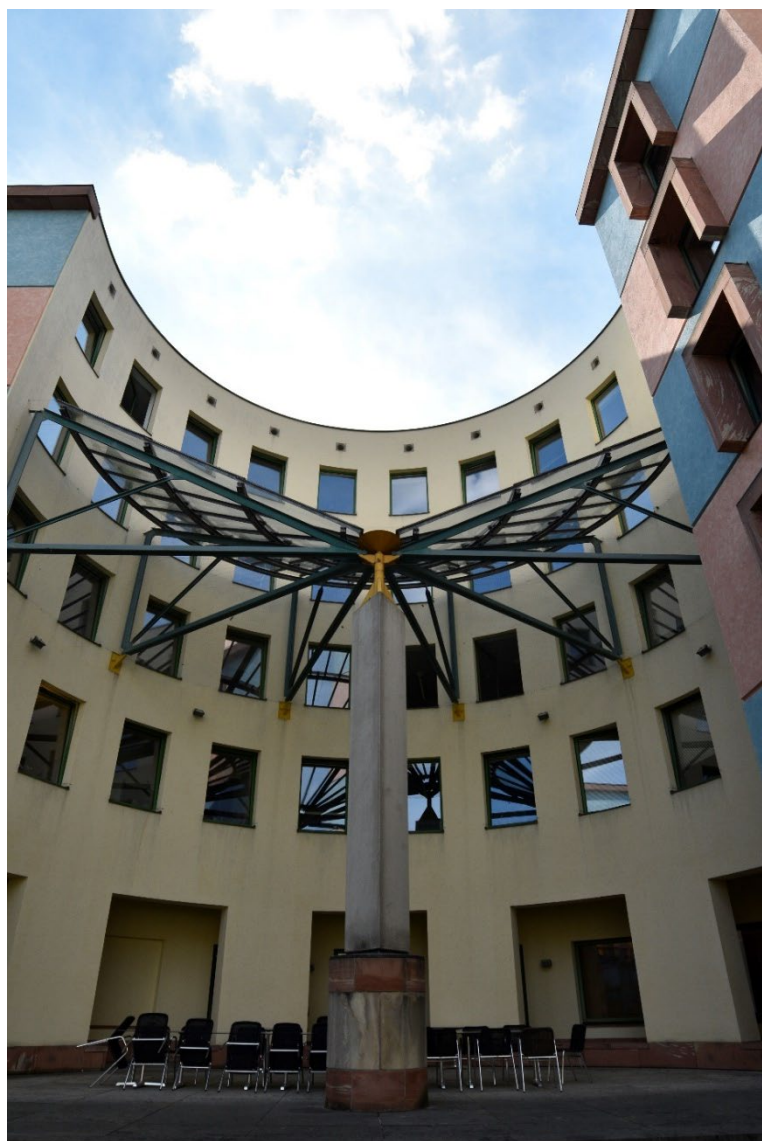


Fig. 119. Pilastro triangolare su base conica al centro della corte del "teatro". Pensilina radiale in acciaio e vetro.



Fig. 120. Dettaglio del serramento verde e della cucitura tra nuovo e preesistente, con arco tagliato.



Fig. 121. Contatto tra la facciata ottocentesca, con sezione della scala visibile e il nuovo volume a bande cromatiche.



Fig. 122. Soglia di accesso dalla corte interna alla "basilica", zona pranzo, con accesso tramite serramento verde.

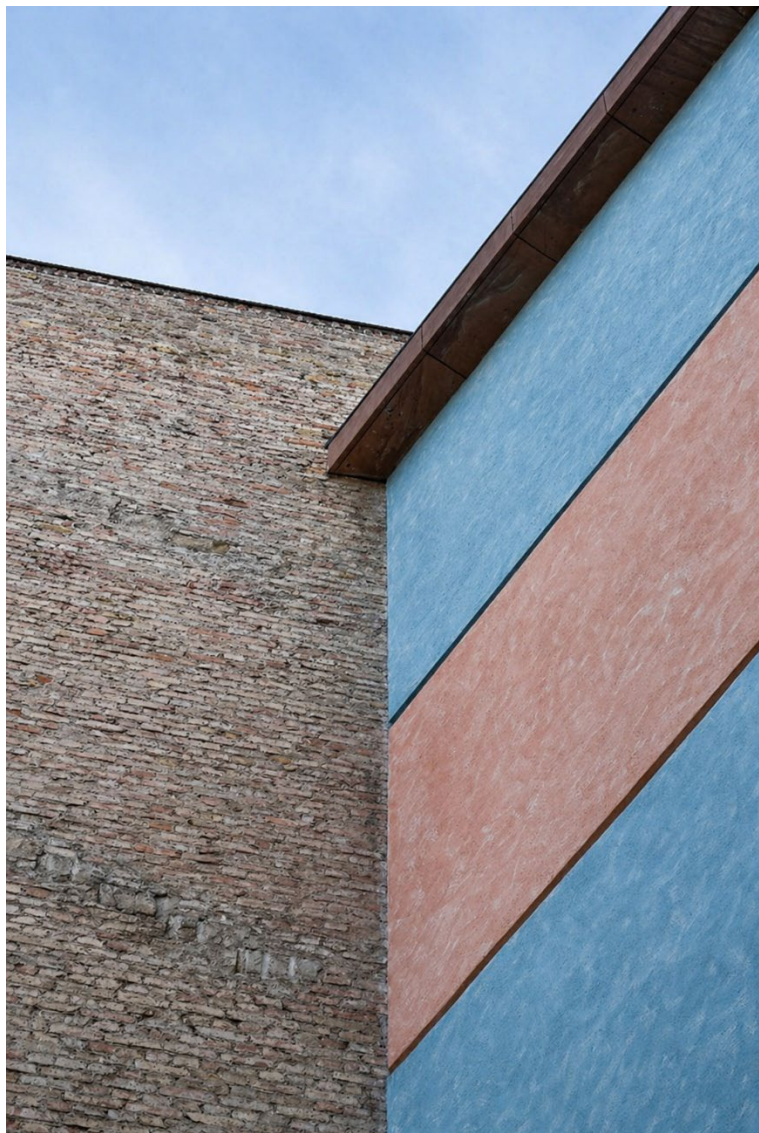


Fig. 123. Contatto tra il volume nuovo a fasce colorate e il muro ottocentesco.

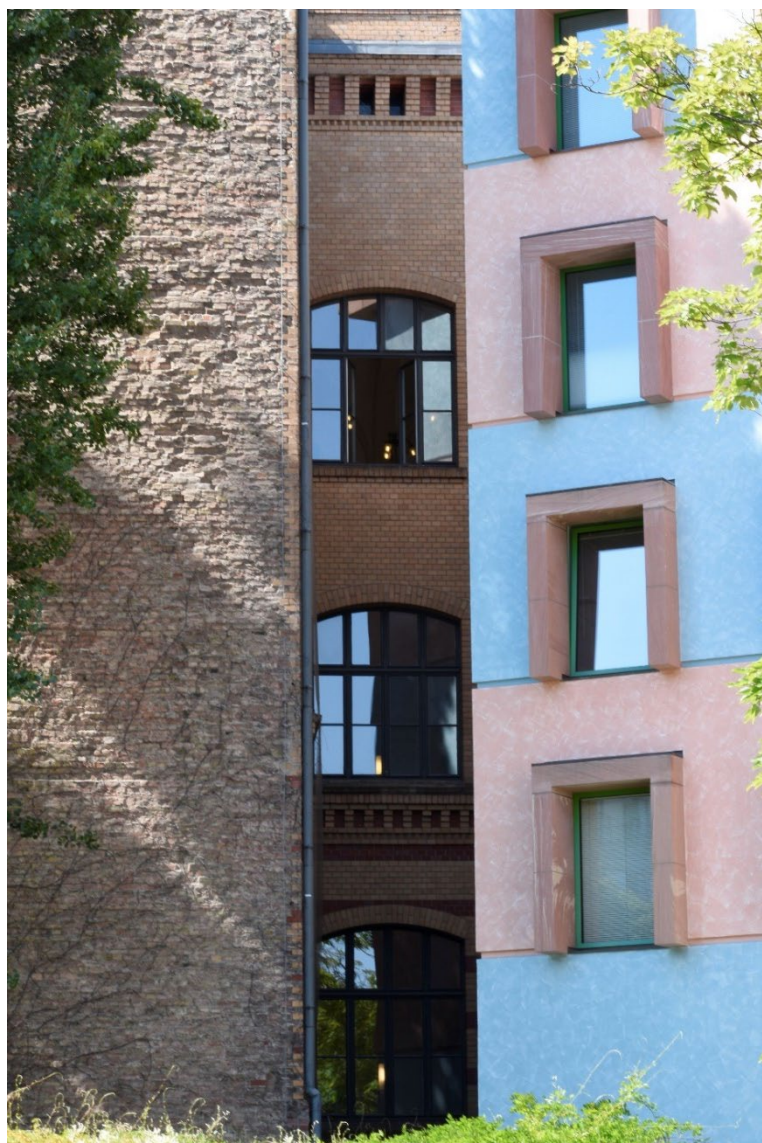


Fig. 124. Varco verticale tra vecchio e nuovo.



Fig. 125. Nodo tra pilastro e giunto metallico della pensilina.



Fig. 126. Dettaglio.



Fig. 127. Dettaglio della pensilina della "stoà": pilastro e giunto metallico.



Fig. 128. Dettaglio della muratura storica della preesistenza, con cornici e modanature in laterizio.



Fig. 129. Attacco della grondaia sulla facciata storica, con variazioni cromatiche dei laterizi.



Fig. 130. Giunto tra la facciata in vetro del nuovo intervento e l'edificio storico.



Fig. 131. Incastro tra muratura storica e volume di Stirling, evidenziato dalla differenza materica.



Fig. 132. Pilastro a cono rovesciato nella zona pranzo, la "basilica".



Fig. 133. Corridoio curvo del piano terra, pilastro a cono rovesciato e aperture circolari.



Fig. 134. Scala a chiocciola interna della biblioteca.



Fig. 135. Vista dal salotto della biblioteca verso il giardino.



Fig. 136. Il nuovo volume vetrato del bar.



Fig. 137. Interno della caffetteria.



Fig. 138. Pensilina interna alla corte.



Fig. 139. Struttura metallica della pensilina vetrata.



Fig. 140. Basamento in pietra alla base della colonna.

Biblioteca Pubblica di Latina, 1983

Il progetto per la biblioteca e i giardini pubblici di Latina occupa una posizione singolare nella parabola di James Stirling tra la metà degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta. Collocato cronologicamente dopo il Wissenschaftszentrum di Berlino e dopo i grandi concorsi europei per complessi amministrativi e direzionali, ma prima della definitiva messa a punto della Staatsgalerie di Stoccarda, Latina rappresenta il momento in cui una serie di temi formali e strutturali – già sperimentati in ambito universitario, culturale e infrastrutturale – vengono concentrati in un edificio pubblico di medie dimensioni, chiamato a misurarsi con il cuore di una città di fondazione italiana.

L'incarico nasce nel 1979 su iniziativa del sindaco Antonio Corona, che invita Stirling a progettare una nuova biblioteca pubblica e un sistema di giardini su un lotto triangolare adiacente al centro storico razionalista della città. Il sito, posto a margine del tessuto ortogonale, occupa una posizione di cerniera fra il nucleo originario e le espansioni successive, e richiede al progetto non tanto un gesto isolato quanto la costruzione di una figura capace di riorganizzare margini, allineamenti e percorsi. È significativo che a un compito di questa natura venga chiamato un architetto la cui fama internazionale si era formata soprattutto su edifici universitari e complessi amministrativi: ciò che interessa all'amministrazione non è tanto un'icona, quanto la capacità di tradurre esigenze funzionali complesse in un organismo leggibile, strutturalmente rigoroso e insieme riconoscibile.

La documentazione progettuale conservata – schizzi, piante, sezioni, prospetti e relazioni tecniche – consente di seguire con una certa precisione l'evoluzione dell'idea. Una prima serie di disegni esplora la possibilità di inserire nel lotto due volumi evocativi, una basilica e un campanile, come se il nuovo edificio dovesse completare in chiave

quasi monumentale l'impianto razionalista degli anni Trenta. Ben presto questa soluzione viene abbandonata a favore di configurazioni più complesse: ricompare la pianta a ferro di cavallo già studiata nel concorso per il Bayer AG Research Centre (1977), poi il tema della corte per accostamento di più corpi di fabbrica, sperimentato al Wissenschaftszentrum di Berlino (1974). Alla fine, la biblioteca di Latina si stabilizza attorno a un sistema articolato di volumi – cilindri, corpi a falda, logge e ballatoi – che trasformano la geometria del lotto triangolare in una sequenza di spazi aperti e chiusi, pubblici e interni, con gradi diversi di esposizione e di controllo.

In pianta il progetto si organizza come un impianto centrato sui due cilindri principali, collocati in posizione leggermente arretrata rispetto all'angolo del lotto, e affiancati da corpi a falda che definiscono una corte aperta verso la città. L'accesso principale avviene lateralmente, attraverso un portico che introduce a un sistema di percorsi coperti e scoperti: il giardino non è un semplice spazio residuale, ma una parte attiva del dispositivo distributivo, un filtro fra lo spazio pubblico urbano e l'interno della biblioteca. I volumi a tetto inclinato stabiliscono il fronte verso la città, mentre i cilindri definiscono il "cuore tecnico" dell'edificio, dove si concentrano le funzioni di lettura, consultazione e deposito.

I due cilindri non sono uguali né per funzione né per struttura. Il primo, destinato alla lettura in sede, ospita al suo interno uno ziggurat ascendente: una serie di piattaforme concentriche, di altezza crescente verso l'esterno, che costruiscono una gradinata continua di postazioni di lettura, affacciate verso il centro libero del volume. Il secondo, destinato al prestito e alla consultazione a scaffale aperto, rovescia il dispositivo: le piattaforme diventano mensole a sbalzo, disposte in cerchi successivi che si restringono verso il basso, generando una sorta di cavità verticale la cui stabilità va garantita attraverso ancoraggi radiali e setti di irrigidimento. In entrambi i casi la sezione diventa il

luogo in cui si leggono con maggiore chiarezza le intenzioni del progettista: l'idea non è quella di costruire semplicemente una grande sala circolare coperta, ma di trasformare lo spessore del volume in un dispositivo di organizzazione spaziale e strutturale.

Dal punto di vista statico, i cilindri vengono concepiti come tamburi in calcestruzzo armato, con pareti di spessore sufficiente ad assorbire sia i carichi verticali delle piattaforme interne sia le spinte orizzontali delle coperture. La relazione fra questi tamburi e le falde inclinate dei tetti costituisce uno dei punti più delicati del progetto. I disegni preliminari mostrano diverse ipotesi: in alcuni casi il cilindro appare completamente inglobato sotto un tetto continuo a falde, che ne nasconde la curvatura; in altri è inscritto in un quadrato, con la copertura che chiude gli spigoli; in altri ancora compaiono capriate e archi che suggeriscono una collaborazione più esplicita tra tamburo e struttura di copertura. Nel progetto definitivo Stirling opta per un sistema misto: le pareti cilindriche lavorano come anelli compressi, mentre al di sopra di esse viene impostata una struttura di travi reticolari "a shed", in grado di garantire un'illuminazione uniforme dall'alto e di distribuire i carichi verso punti di appoggio più concentrati.

La copertura dei volumi a falda è risolta attraverso una serie di capriate con profilo ad A, poggiate sui setti e sui muri perimetrali, con interasse regolare. Su queste capriate si dispongono travicelli secondari metallici, destinati a ricevere il manto di rivestimento in pietra naturale, fissato tramite grappe metalliche. Il peso del rivestimento lapideo – travertino e arenaria – richiede una verifica attenta delle deformazioni ammissibili: lo stesso Stirling, nella relazione tecnica, segnala che alcune questioni di flessione delle coperture rimangono aperte e andranno approfondite in fase esecutiva. È un punto cruciale, perché mostra come il progetto si collochi al limite fra una concezione ancora chiaramente strutturale del tetto e una crescente attenzione alla sua definizione come "superficie" continua, investita da richieste

di ordine figurativo, materico e prestazionale. La struttura interna degli ziggurat costituisce un altro capitolo importante. Nel cilindro della sala lettura, le piattaforme concentriche sono pensate come solette in calcestruzzo armato, impostate su setti radiali che lavorano sia a compressione sia a taglio, e collegate a un nucleo centrale che ospita i collegamenti verticali. La sezione mostra una gradinata regolare, con altezze e profondità calibrate per garantire sia la visibilità verso il centro sia la possibilità di una distribuzione omogenea della luce zenitale. Nel cilindro destinato al prestito, le mensole a sbalzo implicano una diversa strategia: ogni anello di scaffalature deve essere ancorato a un sistema strutturale capace di assorbire momenti flettenti significativi, con l'ausilio probabile di controventi metallici nascosti nello spessore delle solette e delle pareti. La proposta di Stirling, secondo cui la stabilità complessiva dei due ziggurat sarebbe stata assicurata dalla compressione esercitata dal cilindro superiore e dal gioco di compressioni e tensioni tra solette e pareti, indica una direzione, ma lascia volutamente aperta l'ipotesi di affinamenti successivi.

Oltre ai tamburi e alle coperture, la relazione tecnica distingue con chiarezza le diverse componenti strutturali dell'edificio: sottostruttura e fondazioni, sovrastruttura in elevazione, struttura della loggia, strutture dei ballatoi e delle rampe. Le fondazioni sono previste come plinti e travi rovesce in calcestruzzo armato, con eventuali pali laddove la presenza dei cilindri e dei carichi concentrati lo richieda. La sovrastruttura dei corpi a falda combina muri portanti in c.a. e setti irrigidenti con elementi puntuali in acciaio, soprattutto in corrispondenza delle grandi aperture vetrate che affacciano sui giardini. La loggia, che corre lungo uno dei lati principali, è risolta come una struttura autonoma, con colonne – presumibilmente in calcestruzzo rivestito – collegate da travi longitudinali che sostengono solai a sbalzo, creando un filtro coperto fra interno ed esterno e un

sistema di percorsi sopraelevati analogo, per ruolo, a quello sviluppato a Berlino pochi anni prima. I ballatoi interni, che raccordano i diversi livelli di lettura e di consultazione, sono pensati come elementi collaboranti: solette in c.a. di spessore ridotto, irrigidite da nervature e collegate alla struttura principale tramite piastre e tiranti metallici. Qui si legge con chiarezza una continuità con le esperienze precedenti di Stirling, in particolare con i sistemi di passerelle e di ballatoi sospesi già sperimentati negli edifici universitari. A Latina, tuttavia, questi elementi non sono più legati a un'immagine infrastrutturale estroflessa, ma vengono assorbiti all'interno di un volume compatto, dove la struttura deve mediare fra esigenze di flessibilità funzionale, controllo delle luci e definizione complessiva del corpo di fabbrica.

I materiali scelti contribuiscono a definire tanto il comportamento strutturale quanto l'aspetto finale dell'edificio. Il travertino, previsto per rivestire parti significative delle facciate e delle coperture, introduce masse notevoli e richiede sistemi di fissaggio puntuali e continui, capaci di assorbire movimenti differenziali senza compromettere la stabilità del rivestimento. L'arenaria, più tenera, viene accostata a elementi metallici verniciati, che assumono il ruolo di cornici, serramenti, parapetti. Il calcestruzzo armato, utilizzato per tamburi, setti e solai principali, rappresenta la spina dorsale del sistema portante; l'acciaio entra come componente di precisione, laddove sono richieste luci maggiori, sezioni più snelle o dispositivi di irrigidimento puntuali. L'insieme rimanda ai musei tedeschi coevi, ma qui è impiegato con una scala e un grado di concentrazione diversi, adeguati all'ordine di grandezza della biblioteca.

Se confrontato con il Wissenschaftszentrum e con la Staatsgalerie, il progetto di Latina mostra con particolare chiarezza alcuni passaggi intermedi che gli edifici realizzati tendono a occultare. A Berlino, il tema della corte e della loggia si intreccia con un organismo complesso in cui la struttura è al tempo stesso infrastruttura ed elemento figurativo. A Stoccarda, i cilindri, le rampe e le terrazze vengono

integrati in un sistema urbano più ampio, dove le questioni statiche risultano in parte assorbite dall'evidenza del montaggio complessivo. Latina, pur nella sua incompletezza, avrebbe fornito un terreno di verifica meno spettacolare ma più didattico: un edificio in cui la relazione tra volumi puri, coperture inclinate, sistemi di rampe e ballatoi, logge e giardini, poteva essere letta con maggiore nitidezza, senza la sovradeterminazione di un contesto urbano monumentale.

Ciò che si è perso con la mancata realizzazione della biblioteca di Latina non è soltanto un episodio della produzione postmoderna di Stirling, ma un caso concreto attraverso cui sarebbe stato possibile osservare, con un grado di precisione raro, il modo in cui l'architetto traduce nella costruzione una serie di intuizioni formali e tipologiche maturate nell'arco di quasi due decenni. Il progetto mostra come i cilindri, le logge, i tetti a falda, i ballatoi, le rampe non siano motivi isolati, ma parti di un lessico che viene continuamente riarticolato; mostra come i problemi di copertura di grandi luci, di illuminazione naturale controllata, di stabilità di sistemi a sbalzo vengano affrontati con strumenti coerenti, ma adattati di volta in volta alle condizioni del sito, alla scala del programma e alle aspettative del committente.

In assenza dell'edificio costruito, restano le tavole, gli schizzi, le relazioni tecniche. È su questi materiali che si deve fondare una lettura critica del progetto, consapevole dei limiti della documentazione ma anche della sua straordinaria capacità di rendere visibile il lavoro interno del laboratorio Stirling & Wilford. Latina non è solo un "progetto non realizzato": è un punto di osservazione privilegiato sulla fase in cui la struttura smette di essere l'elemento che organizza per intero la forma dell'edificio, ma non viene ancora ridotta a semplice supporto invisibile. In questo equilibrio instabile, la biblioteca di Latina avrebbe potuto costituire una delle testimonianze più chiare di quella transizione che attraversa l'intera produzione dell'architetto fra gli anni Sessanta e Ottanta, e che in questo lavoro si è cercato di seguire

caso per caso.

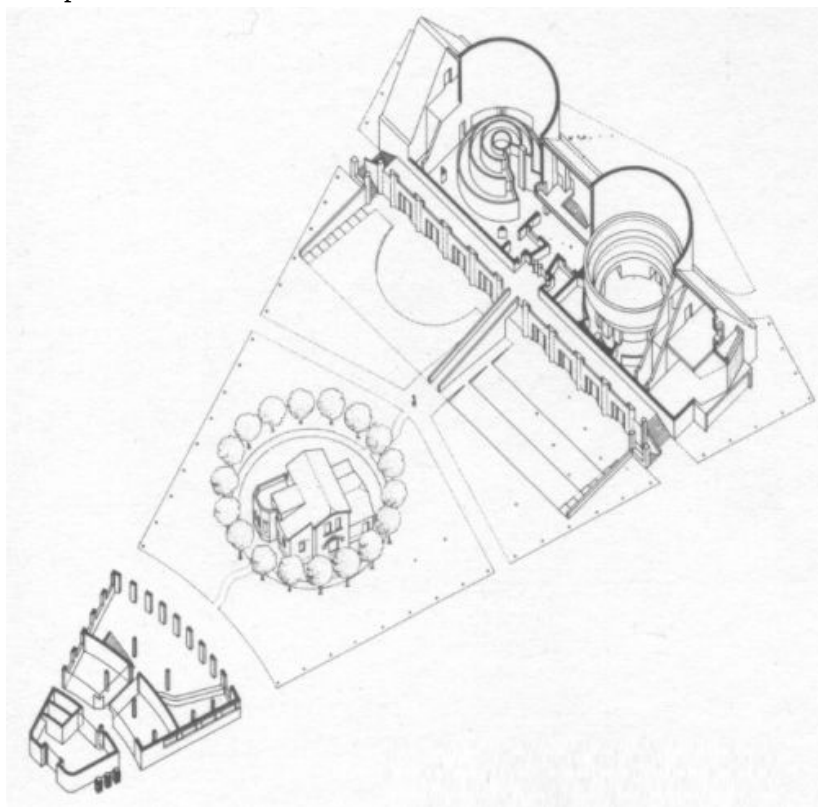


Fig. 141. Immagine degli ziggurat all'interno del libro "Biblioteca pubblica e giardini a Latina di James Stirling" di Claudio Greco.

1984 - 1992

Architettura e racconto costruttivo: il linguaggio high-tech

Ci sono passaggi nella carriera di un architetto che non coincidono con una rottura e neppure con una riconciliazione piena, ma riallineamenti silenziosi, piccoli slittamenti che a posteriori diventano riconoscibili come momenti in cui maturano le trasformazioni più profonde.

Negli anni Ottanta, per James Stirling, questa fase assume la forma paradossale di una progressiva accelerazione: l'attività cresce, le sedi operative si moltiplicano, i progetti aumentano di scala e complessità, mentre la geografia stessa dello studio si espande, collegando Londra alla Germania. In questo scenario non c'è traccia di crisi o indebolimento; c'è piuttosto la consapevolezza, quasi fisiologica, che un ciclo si sta compiendo e che un altro sta per cominciare. Stirling vola spesso da una città all'altra in giornata, rientra in studio per rivedere tavole e modelli, mantiene un controllo serrato sui progetti nonostante il ritmo vertiginoso. Lo conferma lui stesso in un'intervista di quegli anni:

«Quando arrivo in studio, c'è una telefonata o un fax, o qualcosa che ci porta direttamente dentro un progetto. Ma questo non significa che il mio lavoro si sia spostato altrove: continuo a tornare al foglio, ai piccoli disegni, alle idee che nascono da queste forme ancora innocenti.»

La descrizione della vita quotidiana negli studi tedeschi rafforza questa impressione di intensità controllata. In un resoconto dedicato alla sede di Düsseldorf si racconta come gli architetti arrivassero la mattina prestissimo, spesso in gruppi numerosi, e lavorassero fino a tarda sera, coordinando concorsi, modelli, schizzi e revisioni in una composizione di attività quasi coreografica. L'atmosfera vivace, metodica e

propositiva non restituisce un'idea di dispersione, ma di coesione, come se lo studio funzionasse come una grande macchina disciplinata: una macchina che produceva architettura senza però rinunciare alla conversazione interna, al dibattito, al disegno come strumento mentale, alla verifica costante delle intenzioni.

Questa dimensione, più che qualsiasi riferimento al digitale, spiega il clima in cui matura il passaggio dello studio Stirling, Wilford & Associates al linguaggio high-tech. Non è infatti la tecnologia degli strumenti a cambiare il modo di lavorare; è la struttura del lavoro a irrobustirsi, ad assumere una forma più sistematica, più estesa, più capace di assorbire progetti di scala internazionale. Nelle fotografie delle sedi operative– tavoli, lampade orientabili, fogli sparsi, schizzi, campioni di materiali, modellini aperti – non compare alcun computer. E anche quando la tecnologia inizia a circolare, Stirling non lo considera un punto di svolta:

«I disegni all'inizio sono per me una conversazione fra ciò che ho nella testa e quello che vedo sul foglio. Una specie di interazione fra pensieri quasi innocenti e le forme che assumono i piccolissimi disegni»

afferma in Domus, confermando una visione in cui la tecnologia è soltanto un mezzo secondario, mentre il processo rimane affidato alla mano, allo sguardo e alla memoria. Questa fedeltà al disegno manuale, che attraversa tutta la sua carriera, non è una resistenza nostalgica, ma una dichiarazione di metodo.

È in questo margine che si colloca la sua evoluzione: l'adozione di un linguaggio più tecnologico non nasce dal fascino per l'industria, ma dalla volontà di affrontare progetti più esigenti attraverso un processo formale più nitido, più estratto, più essenziale.

Per comprendere questa transizione non si può cominciare dalla mostra del 1986, per quanto iconica e percepita come lo spartiacque ufficiale. Il vero punto di snodo è precedente, ed è rappresentato dalla

Clore Gallery alla Tate Britain: un intervento apparentemente laterale che in realtà contiene già molti dei nuclei tematici che emergeranno in seguito. La Clore Gallery costituisce infatti un caso emblematico di rapporto tra antico e nuovo, una questione che il Movimento Moderno aveva tradizionalmente evitato. I suoi protagonisti, da Gropius a Le Corbusier, avevano sempre preferito mantenere una netta distanza tra la propria opera e l'edificio storico, quasi a voler garantire una parità di condizioni nel confronto. Eppure, negli anni Sessanta, proprio Gunnar Asplund con l'ampliamento del Municipio di Göteborg aveva mostrato come fosse possibile stabilire una relazione diversa, meno competitiva e più intima, tra architetture di epoche diverse. Robert Venturi, pochi anni dopo, arrivò a teorizzare apertamente che gli ampliamenti non dovessero più essere strutture autonome, ma parti integranti di un organismo complesso, come spiega tra le pagine di *Complexity and contradiction*.

È in questo contesto, ricco di tensioni e ambivalenze, che Stirling interviene sulla Tate Gallery a Londra tra il 1980 e il 1986.

La Clore Gallery è un edificio in forma di "L" che cresce lateralmente e retrocede rispetto alla facciata storica, salvaguardandone la simmetria e definendo un cortile aperto, quasi una piazza di ingresso che introduce alla nuova ala. L'innesto non è aggressivo, né mimetico: Stirling conserva porzioni di bugnato, cornici e materiali del vecchio edificio, ma li rilegge alla luce di un lessico nuovo, composto da una griglia di cemento, lastre di stucco giallo, infissi verde splendente e inserti di mattoni rossi. Le facciate interne al cortile esibiscono una geometria regolare, mentre l'ingresso principale, con la sua pietra chiara e la piccola finestra semicircolare, riprende il linguaggio dei contesti circostanti senza però confondervisi. La grande finestra angolare, elemento dichiaratamente non-strutturale, anticipa un tratto ricorrente della sua produzione successiva: l'idea che l'involucro possa rivelare, più che contenere, la verità compositiva dell'edificio.

La Clore Gallery è un esercizio di equilibrio e di precisione. Dietro la sua

apparente semplicità si cela una riflessione profonda sul rapporto fra storia e costruzione, fra continuità e discontinuità. Non è un'operazione postmoderna, benché il rischio di sovrapposizione stilistica sia stato spesso frainteso; è un'architettura che nasce da un'interpretazione critica delle condizioni esistenti e che punta a ristabilire una connessione senza sacrificare la propria autonomia formale. È un edificio che non imita, non si discosta ma produce una continuità, la stessa tra passato e presente che apprese da Colin Rowe durante gli anni universitari.

E proprio questa traduzione silenziosa la rende una premessa indispensabile alla stagione successiva: molte delle logiche di raccordo spaziale che Stirling sperimenta qui – l'innesto, la *promenade* interna, il ruolo strutturale della scalinata, il retro industriale che dichiara le funzioni – si ritrovano amplificate nella Neue Staatsgalerie di Stoccarda e, in modo ancora più sottile, nello Wissenschaftszentrum di Berlino, dove l'inserimento nel tessuto urbano non viene mai celebrato dalla critica inglese con la stessa attenzione dedicata alla Tate. E tuttavia, nel metodo, le due operazioni sono più vicine di quanto non sembri: entrambe lavorano sulla continuità spezzata, su un innesto che fa emergere le differenze senza cancellare i legami.

La rilevanza pubblica della Clore Gallery fu consacrata dall'inaugurazione del 1983, quando la regina Elisabetta II d'Inghilterra partecipò alla cerimonia di presentazione. La fotografia che la ritrae insieme a Stirling – un'immagine che oggi appare quasi surreale, tanto è distante dai toni abituali del dibattito architettonico – segna il riconoscimento, da parte dell'establishment britannico, del lavoro di un architetto che fino a quel momento era stato spesso guardato con sospetto. La Clore Gallery non è soltanto un edificio: è un momento di legittimazione culturale, un ponte fra Stirling e la critica, fra la sua produzione internazionale e il contesto inglese che lo accoglie, forse per la prima volta, non come figura eccentrica ma come

autore imprescindibile.

È proprio su questa scia che va letto il passaggio alla mostra *New Architecture: Foster, Rogers, Stirling*, inaugurata nel 1986 alla Royal Academy of Arts. Qui, per la prima volta, Stirling si presenta al pubblico britannico accanto ai due protagonisti più rilevanti nel panorama high-tech, Richard Rogers e Norman Foster. Ma invece di rivaleggiare con loro sul terreno della performance tecnologica, Stirling sceglie un'altra strada: porta in mostra la NeueStaatsgalerie appena inaugurata a Stoccarda, ma non un edificio concluso, ma come un processo. Le fotografie retroilluminate, la ricostruzione parziale a grandezza quasi reale di porzioni della Staatsgalerie, il modello sospeso che permette una vista assonometrica dall'alto, rappresentano non tanto un'esibizione di stile quanto una dichiarazione di metodo. Non mostra un'architettura finita: mostra come si arriva all'architettura. Mostra la costruzione di un linguaggio, l'emergere di una forma, la progressiva sedimentazione delle decisioni.

La mostra funge così da soglia: non la soglia tra Stirling e l'high-tech, ma tra due modi diversi di presentare l'architettura al pubblico. Da un lato, le opere mature di Foster e Rogers, esito di anni di lavoro dentro una logica ingegneristica; dall'altro, l'idea di Stirling di un progetto in divenire, dove la tecnologia non è un punto di partenza ma un capitolo interno al racconto. È qui che Stirling decide di non sottrarsi al confronto con l'high-tech, ma di entrarvi mantenendo una posizione obliqua, autonoma. Non cerca di allinearsi: come sempre accade, si presenta nella propria differenza.

Dal 1986 in poi, questa differenza diventa il principio attorno a cui si riorganizza la sua produzione. La struttura, che in passato aveva considerato un elemento da controllare affinché non invadesse la composizione, assume un ruolo più visibile, più narrativo. Più volte

Stirling aveva sostenuto di avere un atteggiamento “utilitaristico”¹⁸¹ nei confronti della struttura, e di preferire che non interferisse con la soluzione architettonica. Quasi trent’anni dopo, lo stesso tema ritorna nella sua riflessione con una prospettiva diversa: la struttura non è più un intralcio, ma uno strumento; non più un limite, ma una possibilità. “Non sono sicuro che per noi la questione strutturale sia deliberatamente spostata più indietro nella scala delle priorità”¹⁸² afferma in una delle sue ultime interviste.

Questo atteggiamento, che potremmo definire “costruttivo-narrativo”, si consolida nei progetti della fine degli anni Ottanta e dell’inizio dei Novanta. La fabbrica Braun a Melsungen rappresenta una sorta di riconciliazione con i temi della sua opera giovanile, in cui l’edificio industriale diventa piattaforma per un discorso di grande. Il Tokyo International Forum porta la struttura al centro della scena, trasformando il sistema di copertura in un atto narrativo, quasi musicale, che introduce una nuova scala nella sua produzione. Il Channel Four mette in gioco la trasparenza come grammatica compositiva, mentre il progetto per il Temasek di Singapore esaspera l’idea di una superstruttura tecnologica attorno alla quale si organizza l’intero complesso.

In ciascuno di questi casi, la tecnologia non si manifesta come un feticcio, ma come una lente fondamentale per la comprensione del progetto. Non è la celebrazione dell’ingegneria; è la dichiarazione, finalmente esplicita, di un metodo che Stirling aveva coltivato per decenni senza mai renderlo manifesto. E forse è proprio questa

¹⁸¹ James Stirling, “Antistruttura”, in Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 113-126. Pubblicato in *Zodiac* n.18, 1969, con il titolo “Anti-structure”. Intervento al simposio tenuto all’Università di Bologna (novembre 1966) in occasione del ritiro del professor Giovanni Michelucci dalla Scuola di Architettura.

¹⁸² James Stirling “L’architettura in un’epoca di transizione”, in *Domus* numero 721, settembre 1992, pp. 17-28.

coerenza a rendere la sua produzione finale non una deviazione, ma una maturazione. La transizione all'high-tech non rappresenta un tradimento delle sue radici, bensì l'esito inevitabile della loro evoluzione.

In definitiva, il decennio che segue la Clore Gallery non è un periodo di rottura, ma di chiarificazione. Il linguaggio high-tech della sua ultima stagione è da intendersi non come adesione a una tendenza, o come reazione al presente, ma come forma di racconto costruttivo, una maniera di fare architettura dove le parti non sono più soltanto elementi tecnici o formali, ma segmenti di una narrazione che attraversa tutto il progetto, dalla scala dell'innesto alla scala dell'edificio, dalla struttura al dettaglio, dalla città allo spazio interno. È da qui che parte questo capitolo: da una fase in cui Stirling riorganizza il proprio metodo, utilizza la tecnologia come grammatica critica e costruisce, attraverso opere diverse per natura e scala, un discorso che non è né storico né futuristico, ma radicalmente architettonico. Una stagione che non chiude il passato e non anticipa semplicemente il futuro, ma li tiene entrambi in sospensione, come in uno dei suoi modelli aperti, dove la forma non è ancora definitiva ma ha già acquisito tutta la sua forza.



Fig. 142. Studio di James Stirling, con materiali di lavoro e una fotografia del progetto per Leicester sul tavolo. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.



Fig. 143. Studio di James Stirling, una delle sedi tedesche. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.



Fig. 144. Inaugurazione della Clore Gallery. Regina Elisabetta II e James Stirling, pubblicata su *Building Design* il 27 settembre 2007. Archivio Robert Maxwell, Special Collections, University of Liverpool.

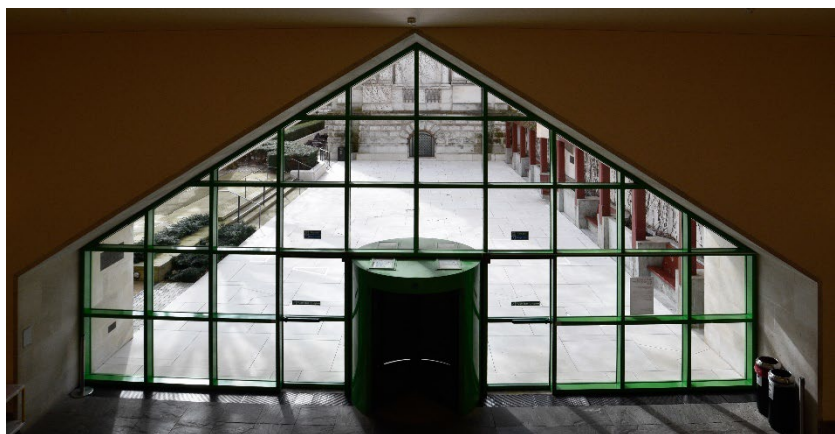


Fig. 145. Clore Gallery, fotografia scattata dalla scala verso l'ingresso.

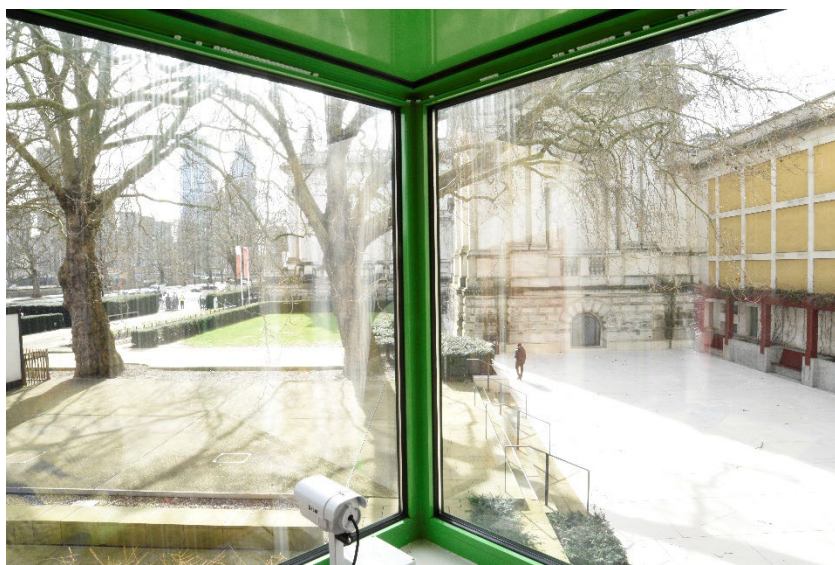


Fig. 146. Clore Gallery, fotografia scattata dall'interno della finestra ad angolo.

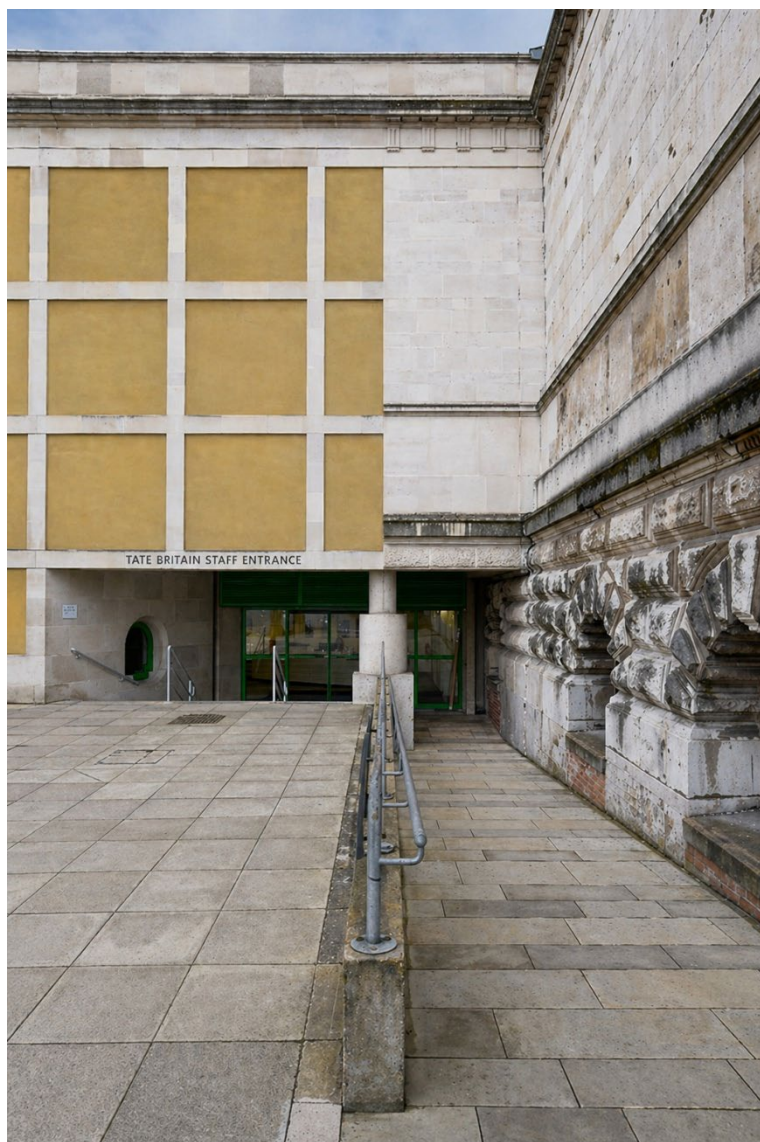


Fig. 147. Fotografia della facciata posteriore della Clore Gallery.



Fig. 148. Zoom della facciata posteriore della Clore Gallery.



Fig. 149. Clore Gallery, dettaglio della facciata.



Fig. 150. Clore Gallery, dettaglio della facciata.



Fig. 151. Clore Gallery, vista sulla scala principale.



Fig. 152. Clore Gallery, dettaglio del pilastro.

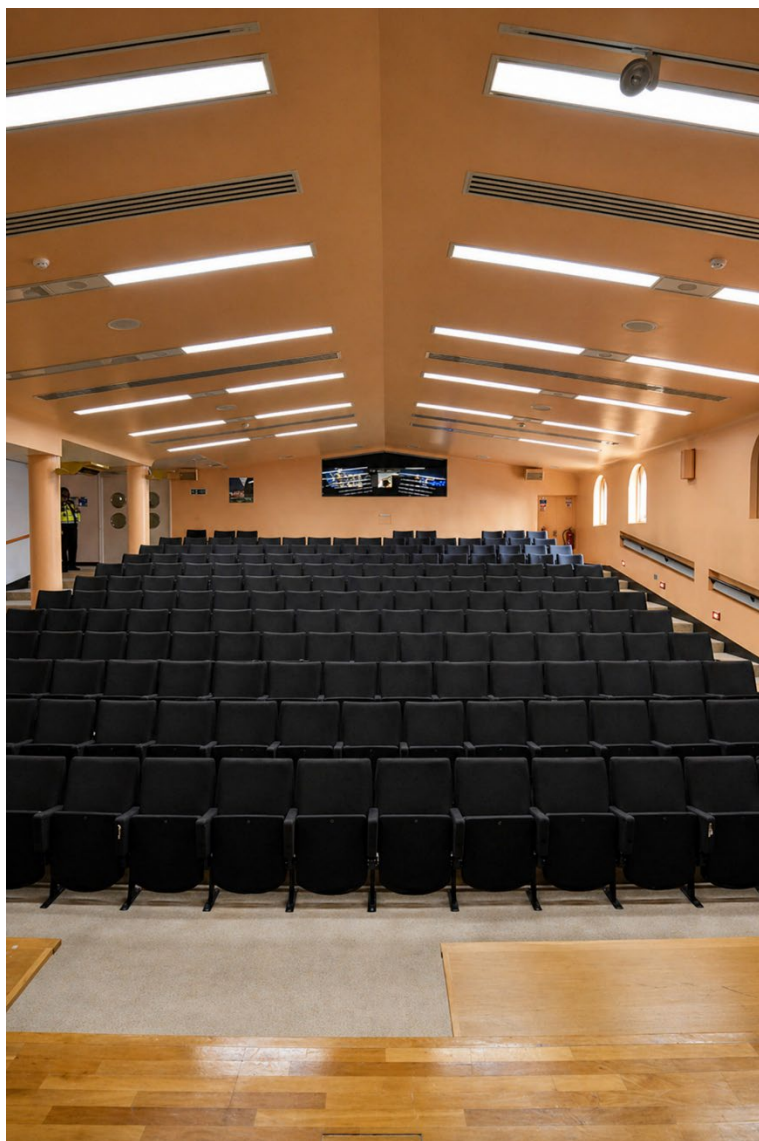


Fig. 153. Clore Gallery, auditorium.

New Directions in British Architecture, 1984



Fig. 154. *New Architecture: Foster, Rogers, Stirling*. (1986) *Pencils design*. Designed by Simon Esterson. Reprographics, Precise Litho, printed by Cradley Print. Reference code: RAA/PRE/5/2/193.

Quello che gli anni Ottanta mettono in luce in modo brutale è che la carriera di un architetto non è più un percorso lineare dentro un campo professionale stabile, ma qualcosa che viene costantemente rimontato dai media, dai mutamenti dell'economia politica e da nuovi regimi di gusto. In quegli anni gli architetti si trovano oscillare tra la demonizzazione e la celebrità istantanea: da un lato attaccati come formalisti arroganti, tecnicamente inaffidabili e socialmente sospetti; dall'altro celebrati, per un momento brevissimo, come star in grado di

aggiungere un tocco di glamour effimero a palazzi per uffici speculativi e torri a specchio. L'episodio di Michael Graves "cancellato" dalla stampa di moda è emblematico: più della storia, ormai ritualizzata, di Pruitt-Igoe, rivela un'architettura ridotta a immagine consumabile, sottoposta agli stessi cicli di entusiasmo e logoramento della musica pop o delle soap opera. In questo clima, edifici come il Centre Pompidou non vengono soltanto discussi sulle riviste, ma circolano sulle copertine dei dischi, negli spot televisivi, nei set cinematografici; le loro forme vengono cannibalizzate nei fast-food e nei capannoni industriali.

Parallelamente a questa mercificazione visiva se ne innesta un'altra, apparentemente contraddittoria: la trasformazione accelerata del passato recente in "patrimonio". In Gran Bretagna, l'età stessa diventa un criterio decisivo di valore. Nel giro di pochi decenni, edilizia ordinaria o strutture industriali modeste possono essere riclassificate come tessuto storico. Le due dinamiche – l'esaurimento rapido delle immagini architettoniche e l'altrettanto rapida canonizzazione del recente – producono un contesto molto diverso da quello del modernismo eroico. Per la generazione di Stirling la frattura non è innanzitutto una rottura con il primo modernismo, ma uno slittamento del campo intellettuale e culturale entro cui l'architettura può operare. Nel momento in cui viene allestita la mostra *New Directions in British Architecture*, Stirling, Rogers e Foster incarnano proprio questa nuova condizione: tre traiettorie che nascono sotto il segno di un modernismo etico e militante e si dispiegano poi in un ambiente sempre più strutturato dai media, dai mercati deregolamentati e dalla politica del patrimonio.

Per Stirling, la distanza dall'"Architettura Moderna" è già percepibile negli anni Cinquanta. Quando scrive delle case di Le Corbusier a Garches e delle Maisons Jaoul, non le legge come due tasselli lineari in una sequenza stilistica, ma come il segnale di uno spostamento interno al modernismo stesso. Garches gli appare ancora come una sorta di

dispositivo utopico, un monumento a un modo di vivere non ancora realizzato, fondato su un progetto razionale e programmatico per il XX secolo. Jaoul, al contrario, sembra abbandonare quell'armatura razionale a favore di una plasticità più autonoma, quasi "arte per l'arte": mattoni crudi, volte catalane curve, la presenza tattile del *béton brut*. Stirling si guarda bene dal dichiarare queste case "meno magnifiche", ma nota come non sembrano più ancorate al progetto etico originario del movimento. Questa ambivalenza è decisiva. Intellettualmente resta attratto dalla chiarezza disciplinare di Garches, ma è la forza materiale di Jaoul a impressionarlo in modo duraturo. Il primo edificio realizzato dalla partnership Stirling & Gowan a Ham Common va letto all'interno del contesto britannico: un intervento speculativo su un sito georgiano che assume la rudezza e l'invenzione spaziale di Jaoul, senza iscriversi docilmente in un programma modernista dottrinario, né tantomeno nel "New Brutalism" che successivamente Banham userà per classificarlo.

Questa posizione è inseparabile dalla formazione di Stirling a Liverpool e dalle sue prime frustrazioni professionali. Educato in una scuola che ancora oscillava fra gli ordini classici e il "movimento moderno" percepito come straniero, Stirling incontra il modernismo non come dogma unitario, ma come campo di posizioni divergenti – Terragni e Gropius, il modello razionalista del Bauhaus e un più complesso classicismo mediterraneo. Docenti come Colin Rowe, compagni di corso come Maxwell, e il clima di dibattito del dopoguerra affinano in lui l'idea che la nuova architettura non sia semplicemente uno stile, ma un progetto morale. Allo stesso tempo, l'esperienza della Gran Bretagna dell'austerità, il pittoresco compromesso del Festival of Britain e il timido "contemporary style" d'influenza scandinava alimentano la percezione di un paese scivolato nel provincialismo. Se l'Inghilterra non può eguagliare l'ottimismo tecnologico che Stirling ha potuto intravedere negli Stati Uniti, occorre trovare un'altra via: il

vernacolare industriale dei magazzini e degli uffici ottocenteschi di Liverpool, fotografati con ostinazione, e quelle strutture anonime ma robuste in cui funzione e forma coincidono senza retorica. Per il giovane Stirling, edifici di questo tipo – insieme a monumenti preistorici come Stonehenge – risultano più pertinenti del garbo classico di Wren, suggerendo un'altra genealogia possibile per un'architettura moderna radicata nei materiali locali, nella ristrettezza dei budget e in una monumentalità non imbarazzata.

L'Engineering Building di Leicester condensa questi fili in una prima "direzione" decisiva. È al tempo stesso una composizione iper-consapevole, attenta ai precedenti costruttivisti e alle geometrie cristalline delle avanguardie, e una sofisticata rielaborazione di capannoni, torri idriche e sale macchine in un complesso universitario. La sua ricezione critica immediata ha il tono della rivelazione: in una Gran Bretagna in cui le opere realmente significative del dopoguerra si contano ancora sulle dita di una mano, Leicester sembra annunciare che l'architettura britannica possa riconquistare un ruolo guida perso dopo Mackintosh e Voysey. Il profilo obliquo, che lo stesso Stirling paragona a una portaerei con l'isola di comando decentrata, segnala l'ambizione di fondere immaginario ingegneristico, memoria industriale e programma accademico in un unico oggetto esuberante. Allo stesso tempo, la struttura additiva, i sistemi di facciata brevettati e i servizi esposti prefigurano sia l'attenzione di Stirling per i dispositivi infrastrutturali, sia quella fascinazione per la tecnologia dichiarata che caratterizzerà l'emergente scenario high-tech in cui si muoveranno Rogers e Foster.

I successivi progetti universitari confermano che Leicester è l'apertura di una traiettoria. La History Faculty di Cambridge rielabora il linguaggio industriale e dei telai in acciaio in una pianta a ventaglio, con una sala di lettura vetrata che diventa il centro di una controversia tecnica e simbolica. Il fatto che Banham debba dedicare una parte

sostanziosa del suo articolo a difendere l'edificio dalle accuse di "fallimento" ambientale mostra quanto intimamente, nel dibattito britannico, le questioni di performance tecnica e di espressione architettonica risultino intrecciate. Andrew Melville Hall a St Andrews, con il suo sistema di pannelli prefabbricati, e il Florey Building a Oxford, che riprende alcuni temi di Cambridge, testimoniano il rifiuto di Stirling di stabilizzare la propria opera attorno a un solo idioma formale. Ogni incarico diventa un'occasione per testare una diversa strategia costruttiva, così che il "linguaggio" appare meno come firma e più come esito contingente di decisioni strutturali, contestuali e programmatiche.

La crisi economica degli anni Settanta e l'arresto improvviso del programma edilizio universitario costringono questa linea di ricerca sulla carta. Mentre Rogers e Foster riescono ad ampliare i loro studi attraverso commesse industriali e infrastrutturali, Stirling si ritrova con una reputazione internazionale solidissima ma pochissimi edifici costruiti. In quel decennio, concorsi come il Wallraf-Richartz, il Wissenschaftszentrum e la Staatsgalerie elaborano un vocabolario che a molti appare come un arretramento rispetto al modernismo rigoroso di Leicester e Cambridge, in direzione di un'architettura più allusiva, storicamente carica, facilmente etichettabile come postmoderna. La presenza in studio di figure come Léon Krier – e la crescente sfiducia verso le teorie urbanistiche del CIAM – spinge senz'altro verso un atteggiamento più ironico e una visione di collage nei confronti della città e dei suoi monumenti. Eppure Stirling insiste, nei suoi testi e nei suoi discorsi, sulla continuità del proprio lavoro, descrivendolo come un'oscillazione piuttosto che come una rottura. Vista da questa angolazione, la Staatsgalerie – un museo ibrido, passeggiata urbana e foro aperto – si può intendere meno come capitolazione al postmodernismo e più come il tentativo di re-inscenare, in condizioni culturali mutate, le stesse questioni di struttura, circolazione e spazio

pubblico che avevano informato i suoi edifici universitari.

All'inizio degli anni Ottanta, quando *New Directions in British Architecture* presenta Stirling accanto a Rogers e Foster, le tre carriere disegnano una sorta di diagramma collettivo di come l'architettura britannica abbia attraversato il passaggio dallo Stato sociale alla deregolamentazione spettacolare e alla cultura del patrimonio. La traiettoria di Rogers, da Team 4 e Reliance Controls a Beaubourg e Lloyd's, e quella di Foster, dai piccoli edifici industriali e per uffici a Willis Faber, Hong Kong e al Sainsbury Centre, mettono in scena modi diversi di mobilitare la tecnologia come strumento sociale e al tempo stesso come immagine. Il percorso di Stirling, più discontinuo e più esposto alla volatilità del mercato e dei committenti, traccia un'altra possibilità: quella in cui le stesse preoccupazioni fondamentali – la moralità della forma, il rapporto con gli archetipi industriali, lo statuto del precedente, la messa in scena della vita collettiva – vengono di volta in volta riformulate mentre il paesaggio intellettuale si sposta intorno a loro. È dentro questo campo triangolato che il lavoro tardivo di Stirling & Wilford, da Stoccarda alla Clore Gallery e oltre, va letto: non come tardiva adozione di un linguaggio postmoderno, ma come una nuova “direzione” in cui le lezioni di Ham Common, Leicester e Cambridge vengono ripiegate in una pratica più densa, stratificata storicamente, esposta in modo diretto alle istituzioni e alla sfera pubblica.

La mostra *New Architecture: Foster, Rogers, Stirling*, allestita nel 1986 alla Royal Academy of Arts, è spesso ricordata per la nettezza con cui esibisce tre modi divergenti di intendere la modernità britannica. Ma per Stirling rappresenta qualcos'altro: un'autoconsapevolezza improvvisa, un momento di messa a fuoco. Mentre Foster e Rogers presentano opere compiute attraverso un allestimento “classico” di disegni e modelli, Stirling porta alla Royal Academy un dispositivo visivo in contropiede, quasi anti-monumentale: enormi fotografie retroilluminate, un modello sospeso che rende l'assonometria una

visione fisica, frammenti del processo anziché un oggetto “chiuso”. Non è una celebrazione della Staatsgalerie, ma una dichiarazione: l’architettura non è mai un compimento, è sempre un attraversamento. Questa strategia espositiva, così teatrale e così vulnerabile allo stesso tempo, suggerisce una chiave di lettura essenziale. Il biennio 1986–1987 non segna la fine di una stagione, bensì l’inizio di una transizione. Se fino ad allora la narrazione di studio si era fondata su un assemblaggio sequenziale — una costruzione per concatenazioni, capace di far convivere elementi distanti nel tempo entro un organismo coerente — dopo la metà degli anni Ottanta la traiettoria si sposta. Non perché Stirling tradisca il proprio metodo, ma perché lo porta su un altro piano di risoluzione.

Accade qualcosa di molto preciso: il confronto diretto con i due protagonisti dell’high-tech non innesca una reazione difensiva, ma una torsione interna. Stirling non mima l’high-tech, non lo assume come linguaggio; semplicemente, decide di confrontarsi con esso sul terreno più profondo, quello della struttura. È in questo frangente che le sue dichiarazioni — apparentemente contraddittorie — assumono un peso nuovo. Nel 1966 aveva affermato di considerare la struttura come un elemento “ad hoc”, da non far interferire troppo nella soluzione architettonica. Venticinque anni più tardi, nel 1991, ammette che la questione strutturale non è più affatto secondaria: non perché sia diventata un feticcio tecnologico, ma perché la struttura è ormai entrata nel cuore del processo compositivo.

Questa metamorfosi coincide con il passaggio da *James Stirling* a *James Stirling and Michael Wilford Associates*: lo studio assume la forma di un laboratorio universitario, in cui ogni figura — dallo stagista al senior — partecipa alla generazione delle idee. Cambiano le committenze, cresce la scala, i concorsi sono internazionali: enormi, spesso urbanisticamente complessi.

È in questa nuova geografia che il progetto inizia a cambiare pelle. Le

planimetrie diventano figure geometriche pure, meno ancorate al contesto e più vicine a diagrammi. Gli oggetti architettonici diventano isole, e gli alzati acquistano una chiarezza quasi ingegneristica. Ma parlare semplicemente di “tecnologia esposta” sarebbe fuorviante. Qui la tecnologia non è un feticcio, ma una grammatica che permette agli edifici di comportarsi come dispositivi.

Già in Dorman Long — uno dei primi progetti a usare la struttura in modo espressivo — si intravede questo cambio di direzione. Lì, la struttura veniva messa in scena come dichiarazione. Nei progetti degli anni Novanta, invece, la struttura non è più dichiarata: è performativa. Ed è proprio in questo contesto che nascono le nozioni di “technological superstructure” (Siviglia) e di “technological appearance” (Kyoto). Definizioni che non alludono a sistemi costruttivi, ma a un livello superiore di organizzazione formale.

La Staatsgalerie anticipa questo sistema. Nel Wissenschaftszentrum la griglia distributiva e quella strutturale coincidono, generando un campo di tensioni che definisce l'edificio più dei suoi materiali. In Braun, l'ossatura metallica diventa un corpo autonomo che sostiene, incornicia, definisce lo spazio pubblico. A Tokyo, la struttura è un sistema di pilotis ipertrofici che non sostengono solo carichi, ma comportamenti: l'edificio è attraversabile, comprimibile, leggibile come una rete. Dove Rogers cerca la trasparenza e Foster la perfezione, Stirling costruisce densità, come ricorda Newby quando racconta di come Stirling cercasse un certo tipo di “densità strutturale”.

La fase finale — Siviglia, Kyoto, Düsseldorf — è quella che vede una semplificazione compositiva, che non costituisce impoverimento, ma un aumento di scala: la transizione da una logica architettonica quasi artigianale a una logica territoriale infrastrutturale. L'edificio diventa un campus, un cluster, un organismo fatto di livelli, passerelle, percorsi, rampe, viste, griglie; un sistema nel quale la struttura non è solo ossatura, ma logica progettuale, uno strumento di relazione tra l'edificio e il mondo.

Da questo punto di vista, Stirling non conclude la propria carriera in una fase “postmoderna”: piuttosto, apre la porta a una modernità nuova, meno dogmatica, più esposta, più vulnerabile. Una modernità in cui la storia non è citata ma assorbita, in cui la tecnologia non è celebrata ma orchestrata. Non sorprende allora la battuta, affettuosamente tagliente, di uno degli organizzatori della mostra del 1986:

«Rogers ha avuto occasioni fortunate, Foster è molto intelligente. Ma Stirling potrebbe essere, semplicemente, un genio».¹⁸³

¹⁸³Hugh, Aldersey-Williams. “New Architecture: Foster, Rogers, Stirling”, in *Architectural Record*, marzo 1987 n. 175/03. pp. 73–74.

Braun Melsungen, 1986–1989

Uno dei primi indizi di una continuità strutturale nell'opera di James Stirling emerge già nei materiali della sua tesi di laurea, quando da studente, formato nell'ambiente ancora sostanzialmente Beaux-Arts del School of Arts di Liverpool, introduce tra i materiali presentati per la sua tesi di laurea una tavola sorprendentemente tecnica, un dettaglio strutturale del pilastro del Community Centre, uno degli edifici che componeva il complesso di New Town Aycliffe progettato per la tesi di laurea. Si tratta di un'aggiunta non prevista dal programma accademico e tanto più significativa perché costruita intorno alla figura di un pilastro isolato, probabilmente ispirato dai pilotis dell'Unité d'Habitation, ma sottratto alla loro serialità e ricondotto dentro un'analisi accurata.

In quella tavola, più che un semplice esercizio di interpretazione, si riconosce un modo di apprendere attraverso la deformazione: Stirling non copia Le Corbusier, lo mette alla prova, ne testa la riproducibilità. E l'ipotesi, appena accennata, che un edificio possa "tendere" verso un appoggio quasi puntuale appare come un esperimento intellettuale destinato a riemergere, trasfigurato, nelle opere mature.

Se si osserva il seguito della sua produzione, il tema del pilastro — ora compresso, ora allargato, ora dissimulato — non costituisce un'ossessione in senso proprio, ma rappresenta certamente un aspetto interessante per leggere lo sviluppo interno della sua architettura. La struttura, in Stirling, non è mai un fatto neutro come cerca di far credere. Anche quando viene attenuata o integrata entro dispositivi più complessi, resta sempre quella soglia in cui l'architettura incontra e misura i propri limiti. E la continuità non è tanto nel linguaggio, quanto nel modo in cui Stirling fa lavorare la struttura come un punto di incontro in cui si intrecciano programma, forma e finzione.

Un primo passaggio evidente avviene nel Leicester Engineering

Building, dove la sfaccettata torre vetrata che contiene la scala elicoidale assume il ruolo di pilastro “simulato”: un volume che sostiene la distribuzione e, allo stesso tempo, mette in scena un senso di appoggio, in opposizione ai quattro pilastri a “Y” per cui si rimanda al sottocapitolo di Leicester. È un elemento che simula la funzione di un pilastro, ma in questo caso è svuotato, reso trasparente, e trasformato in elemento di circolazione verticale, ma ancora coordinatore della forma (Fig. 155).

Il passo successivo — più decifrabile alla luce delle testimonianze di Frank Newby — è la deformazione del pilastro conico nel progetto per il Queen’s College a Cambridge, che a conferma di quanto sostenuto in questa tesi, viene ricondotto anche da Newby alla deformazione del pilastro della Fabbrica per la Braun a Melsungen, in Germania.¹⁸⁴

Qui Stirling adotta un elemento strutturale volutamente sovradimensionato, quasi esagerato nelle sue proporzioni, che funziona come una concentrazione delle forze ma anche come distorsione figurativa. Newby stesso ricorda come tale elemento risultasse tecnicamente fuori scala rispetto alle sollecitazioni reali: una misura che indica chiaramente come la struttura, in Stirling, sia già qualcosa di più di un semplice supporto (Fig. 156).

Nella stagione successiva — quella degli incrementi lineari, di Runcorn, di Olivetti, di Siemens — i pilastri si trasformano ulteriormente (Fig. 157). Talvolta diventano espressioni di un ordine ripetitivo, talvolta assumono un ruolo quasi antigerarchico, come se la

¹⁸⁴ Intervista inedita a Frank Newby condotta da Mark Girouard (s.d.), precedente alla pubblicazione di *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*. Consultata dall’autrice; non disponibile alla consultazione pubblica. Frank Newby: «On Cambridge he had a very large column on the corner... and the focal point of the reading room was a very large column, which was larger than what I needed». Mark Girouard: «Larger than you need? » e Frank Newby risponde: «Mmm, yes, and I think... it appeared then, again, in Germany, and that’s the only time I think that I’ve seen structure used architecturally, from Jim’s point of view».

loro funzione fosse quella di segnare la possibilità dell'incremento più che sostenerlo. Non è dunque una ricerca di “verità strutturale” in senso stretto, né un interesse sproporzionato per il calcolo: è piuttosto l'evidenza che, in ognuna di queste operazioni, Stirling usa il tema del sostegno come una lente attraverso cui riformulare il progetto, rivelandone ogni volta una sfaccettatura diversa.

Questo meccanismo si accentua nella fase tedesca. Nel Wissenschaftszentrum di Berlino, la struttura entra esplicitamente nel registro dell'ambiguità. Le pensiline che segnano gli ingressi non sostengono nulla se non il peso della copertura in vetro: sono letteralmente delle anti-strutture, ombre di elementi portanti, che recitano il ruolo della struttura senza esercitarne la funzione (Fig. 158, Fig. 159). È il momento in cui il rapporto struttura-forma si duplica, si sdoppia: la struttura costruisce la logica interna dell'edificio, e la “anti-struttura” la espone come linguaggio.

Nella Neue Staatsgalerie questo dispositivo si raffina ulteriormente. Le colonne, i setti e le murature assumono ruoli molteplici, alternando chiarezza e mascheramento (Fig. 160). Alcuni elementi appaiono pienamente portanti (e lo sono), mentre altri — come i celebri parapetti, le ringhiere, gli incastri cromatici — sembrano suggerire traiettorie strutturali inesistenti. È in questa fase che la lettura strutturale dell'opera di Stirling diventa più complessa e, per certi versi, più ricca: la struttura si mostra e si nasconde, si rivela e si traveste, generando quella dialettica che Maxwell, nella sua analisi, riconosce come tratto distintivo del suo lavoro maturo (Fig. 161).

È in questo contesto che la fabbrica Braun a Melsungen assume un valore particolare, quasi retrospettivo. Qui Stirling sembra tornare, dopo trent'anni, a quel gesto iniziale della tesi di laurea: il tentativo di concentrare la massa dell'edificio su un pilastro centrale. Ma, a differenza dell'esercizio studentesco — che restava un'ipotesi grafica — a Melsungen la soluzione diventa strutturalmente possibile (Fig. 162). La grande ala obliqua dell'edificio si appoggia infatti su un

sistema di pilastri conici disposti secondo una pianta radiale, che consente di equilibrare i carichi distribuendoli verso un nucleo centrale e, al tempo stesso, di liberare la superficie inferiore dell'edificio. Le fotografie pubblicate nell'ultima intervista a Stirling mostrano con chiarezza questa configurazione, in cui il sostegno non è più soltanto un segno o una deviazione concettuale, ma il punto di stabilità dell'intera composizione.¹⁸⁵

Questa soluzione non va letta come un desiderio di ritorno al rigore strutturale, ma come la sintesi di un percorso lungo e articolato. L'idea di un edificio che scarica le proprie forze in un punto, che si sospende sopra la propria struttura, che usa il pilastro come strumento di compressione e di deviazione, attraversa tutta la carriera di Stirling. E nel Braun — opera in cui, come ricorda Maxwell, Stirling:

«[...] va oltre la funzionalità e tocca una sorgente di intensa emozione. Elementi originati, senza dubbio, in un vocabolario funzionalista, riemergono ora in forma esagerata o distorta, oscillando tra parodia e precisione, tra populismo e un'esclusività elitaria, producendo echi del passato insieme alle vibrazioni della macchina»¹⁸⁶

questa idea trova una forma finalmente calibrata, dove il gesto

¹⁸⁵ Jorge Glusberg, "Interview: James Stirling", *Competitions*, Spring 1993, pp. 4–9. Versione digitale disponibile in *Competitions Online Archive*: <https://competitions.org/2017/01/interview-james-stirling-spring-1993/>. [Consultato il 29 settembre 2025].

Consultata anche nella copia cartacea conservata presso le Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool, con titolo "*James Stirling. A Final Word*" (collocazione: RMM_6_2_3_2-12).

¹⁸⁶ Robert Maxwell, "Modern Architecture After Modernism." *ANY: Architecture New York*, no. 2 (1993) p. 39: «[...] goes beyond functionality and touches a source of strong feeling. Elements that originated, no doubt, in a functionalist vocabulary, now reappear in exaggerated or distorted form, fluctuating between parody and precision, populism and an elite exclusiveness, setting up echoes of the past along with the vibrations of the machine».

ingegneristico e quello figurativo coincidono.

Non è dunque la dimostrazione di un'ossessione, né la prova di un interesse monodirezionale verso la struttura, ma piuttosto la conferma che la lettura dell'opera di Stirling richiede una prospettiva di continuità. La struttura — ora esposta, ora mascherata, ora deformata, ora concentrata — non è mai estranea all'evoluzione del suo linguaggio. Al contrario, è uno dei canali attraverso i quali è possibile seguire il passaggio dallo studente che visita l'Unité al progettista maturo che disegna un edificio sorretto da grandi supporti conici; dal giovane architetto della *Red Trilogy* alla complessità tedesca; dalle logiche lineari degli anni Sessanta alle apparenti semplificazioni della maturità.

La fabbrica Braun è la conferma di un metodo che attraversa l'intera carriera di Stirling: un metodo che non ricerca una "verità" strutturale univoca, ma usa la struttura come strumento critico per testare, articolare e mettere in tensione la forma architettonica.

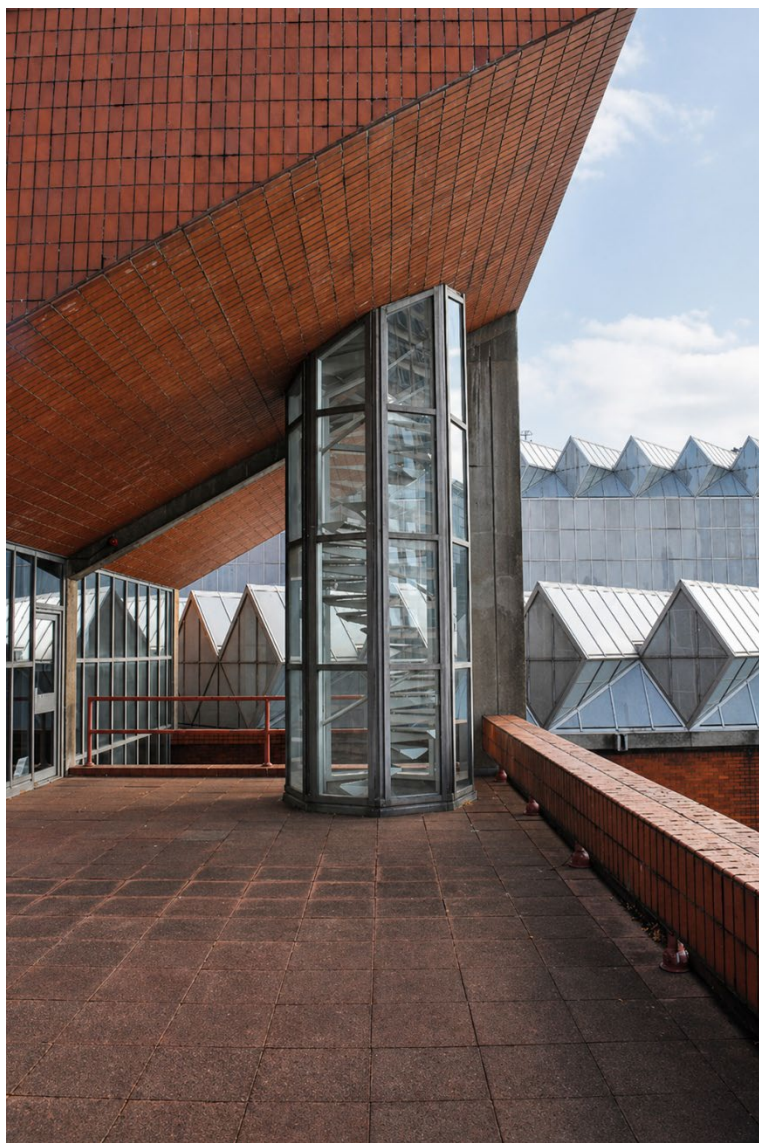


Fig. 155. Leicester Building, dettaglio del "pilastro" vetrato.



Fig. 156. Fotografia del pilastro sovradimensionato di Cambridge.



Fig. 157. Runcorn New Town, pubblicata su Architettura Viva n.42.



Fig. 158. Wissenschaftszentrum, dettaglio della pensilina in vetro.



Fig. 159. Wissenschaftszentrum, pilastro all'interno della "basilica".



Fig. 160. Neue Staatsgalerie Stoccarda, dettaglio della hall di ingresso.



Fig. 161. Musikakademie, Stoccarda.



Fig. 162. Braun Melsungen, diritti dell'immagine: acaixanegra.

Tokyo International Forum, 1989

L'esperienza di James Stirling con l'architettura high-tech non è una parentesi tardiva del suo lavoro, ma trae le sue radici già dalle prime opere. Già negli anni Sessanta Stirling mostrava un'impostazione "tecnologica" esplicita: l'Engineering Building di Leicester (1963), progettato con James Gowan e Frank Newby esercita un ruolo fondamentale nella formazione architettonica e strutturale di Stirling. Viene ricordato oggi come uno dei progetti più rilevanti della sua carriera e ancora oggi presentato dall'Università di Leicester come "un'opera unica di architettura moderna [...] il cui design si ispira alla sovrastruttura di una portaerei",¹⁸⁷ – mentre al Centro di addestramento professionale Olivetti di Haslemere (1972) Stirling sperimenta pannelli in vetroresina vivacemente colorati e vaste superfici vetrate, creando un "aspetto decisamente tecnologico".¹⁸⁸ Questi elementi – strutture metalliche in evidenza, l'utilizzo di composizioni geometriche, di trasparenze – segneranno in parte anche le realizzazioni successive. Dopo la fase riconosciuta come "postmoderna" degli anni Settanta-Ottanta (rappresentata ad esempio dal progetto per la Biblioteca di Stato di Stoccarda), alla fine degli anni Ottanta Stirling riprende con decisione il linguaggio

¹⁸⁷Descrivendo la genesi e l'impianto compositivo del progetto, l'Università di Leicester sottolinea come «Between them, architects James Gowan and James Stirling, plus engineer Frank Newby, created a unique piece of modern architecture designed around both the specific needs of the Engineering Department and the particular corner of the campus available». La nota prosegue ricordando che «Atop the two cantilevered lecture theatres sit two joined towers containing labs and offices, their design inspired by the superstructure of an aircraft carrier». Testo tratto dalla scheda descrittiva pubblicata dall'University of Leicester, Engineering Building, consultata il 4 aprile 2025: <https://www.le.ac.uk/>

¹⁸⁸ "Plástico y pintoresco. Centro de formación Olivetti, Haslemere, Surrey, 1969–1972", *Arquitectura Viva*, no. 42 (luglio–agosto 1993): 50.

strutturale semplificato: i progetti tardivi tornano a enfatizzare la costruzione portante e le grandi superfici vetrate, come nel concorso per il Forum Internazionale di Tokyo e, poco dopo, nel campus di Temasek a Singapore.

Uno dei progetti che rappresenta chiaramente questa semplificazione geometrica è il progetto non realizzato del Forum Internazionale di Tokyo, 1989. In questa proposta per un centro congressi e mostre Stirling colloca una torre dalla base esagonale —come quella di Berlino, ma sormontata da quella di Monaco— al centro del sito, per sottolinearne il valore simbolico nei confronti della comunità, collegandola direttamente a uno spazio pubblico esterno.¹⁸⁹ Ai lati della torre centrale sorgono altri volumi, più bassi ma ugualmente monumentali; questi bassi edifici, caratterizzati da facciate trasparenti, poggiano su un solido basamento in arenaria che racchiude le funzioni di maggior fruizione pubblica. La piazza circolare che fa parte del basamento è delimitata da un muro di pietra con grandi aperture, che permette di vedere dalle terrazze superiori le attività sottostanti. Il progetto risponde ai requisiti tecnici stringenti — il principale di prevedere una struttura antisismica con relative vie di fuga efficienti— imposti dalla destinazione d'uso ad alta densità.¹⁹⁰ Sulla torre sono poi disposte sale conferenze di varie forme (sezioni esagonali, circolari, semicircolari): al livello superiore, semicircolare, vi si affacciano ristorante di lusso e uffici. L'ingresso principale si apre al piano strada in un atrio pubblico a tripla altezza, dove si concentrano i percorsi di accesso: i visitatori sarebbero arrivati direttamente dalla metropolitana — come accade oggi a Londra, in No. 1 Poultry, 1986-1998 — e dalle strade convergono in questo ampio spazio, da cui scale mobili e ascensori conducono ai piani superiori e alle grandi sale congressuali.

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Ibidem.*

Dal punto di vista formale, il complesso del Forum di Tokyo mostra una continuità strutturale con altri progetti posteriori di Stirling. Le forme degli edifici interconnessi e il ritorno al tema dell'involucro di vetro richiamano infatti i complessi che Stirling propone negli stessi anni, come la sede centrale di Channel Four a Londra (1990) e il Kyoto Centre (1991). Evidenziato anche tra le righe del numero 42 di *Arquitectura Viva*, dedicato a Stirling, questo progetto si colloca pienamente nella tradizione della "*Stadtkrone*" (la corona della città) e della "*Glasarchitektur*" (l'architettura del vetro).¹⁹¹ Tali tradizioni erano già insite nella prima fase espressionista di Stirling (ad esempio nelle sue prime università), e tornano esplicitamente nei disegni degli ultimi progetti.

Il Forum di Tokyo dimostra come Stirling riprenda a fine carriera motivi già presenti nelle opere giovanili: strutture metalliche in vista, ampie superfici vetrate e un'impostazione a corona centrale tipica dell'urbanistica idealista tedesca.¹⁹²

¹⁹¹ *Ibidem*. «Al margen de su escala monumental, este proyecto se inscribe dentro de la familia que forman otros de su última época (Centro científico, Canary Wharf, Disney Hall, Biblioteca de Francia), con los cuales comparte incluso la forma de algunos de los volúmenes interconectados que configuran el conjunto, y al mismo tiempo retorna el tema de la envoltura de vidrio, dentro de la tradición de la 'Stadtkrone' y de la 'Glasarchitektur', propia del primer expresionismo, tan presente en las primeras obras universitarias que le dieron fama».

¹⁹² *Ibidem*.



Fig. 163. Tokyo International Forum. Arquitectura Viva, no. 42 (luglio–agosto 1993): 50.



Fig. 164. Arquitectura Viva, no. 42 (luglio–agosto 1993): 50.

Sede centrale di Channel Four, Londra, 1990

Il progetto per la sede centrale di Channel Four a Londra, sviluppato dallo studio Stirling & Wilford all'inizio degli anni Novanta, rappresenta uno degli esempi più chiari della maturità linguistica raggiunta da James Stirling nel periodo conclusivo della sua carriera, a pochi anni dalla sua improvvisa scomparsa.

Il progetto prevedeva l'inserimento della sede televisiva di Channel Four in un lotto parzialmente occupato, in cui erano già presenti due edifici a formare una L. Stirling sfrutta la preesistenza per creare uno spazio urbano, e completa il lotto con la sede centrale per formare una piazza pavimentata per lo spazio pubblico.¹⁹³ Una strategia di cui si trova riscontro anche nel Kaiserplatz ad Aquisgrana, progettato con Marlies Hentrup e Norbert Heyers nel 1987 (Fig. 166).

A un primo sguardo, l'edificio sembra inserirsi senza frizioni nel panorama dell'architettura high-tech britannica, allora dominata dalle sperimentazioni di Foster e Rogers. È proprio quest'ultimo, infatti, a vincere il concorso e a completare nel 1994 la nuova sede centrale di Londra. Tuttavia, osservando il progetto di Stirling, si comprende come esso discenda da una genealogia differente, radicata nel modo unico in cui Stirling aveva trattato la struttura, la trasparenza e la monumentalità sin dai suoi anni formativi.

La sede di Channel Four, come del resto tutti gli progetti di Stirling, sviluppati con partner e associati, non copia né insegue le icone high-tech coeve, ma rielabora in una chiave personale temi presenti sin dai tempi di Leicester: la rivelazione critica della struttura, l'articolazione di volumi e di torri, la costruzione di un centro percettivo attorno al

¹⁹³ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Wilford*, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 164-165.

quale si organizzano gli spazi del complesso.

L'edificio londinese si sviluppa attorno a un grande atrio vetrato che funge da fulcro interno e, allo stesso tempo, da piazza coperta, luogo di distribuzione dei percorsi, di trasparenze sovrapposte e di relazioni visive incrociate. Questa centralità dello spazio interno è uno dei tratti più riconoscibili di Stirling, evidente già nell'Engineering Building e poi nella Neue Staatsgalerie di Stoccarda: il cuore dello spazio non è una corte chiusa, ma un dispositivo ottico e strutturale che ordina l'intero organismo, rendendo esplicita la sua logica costruttiva e distributiva. A Channel Four la struttura metallica che sorregge le ampie superfici vetrate dell'atrio viene portata all'esterno "in modo da offrire alla disposizione planimetrica la massima flessibilità".¹⁹⁴

La struttura diventa qui non solo una risposta a una funzione tecnica, ma parte di una retorica compositiva che insiste sul concetto di "technological superstructure", un termine che Stirling adopera in questi anni per descrivere il ruolo della struttura come elemento dichiaratamente visibile, quasi enfaticizzato. Le colonne tubolari, gli incastri a nodo, gli elementi metallici diagonali che irrigidiscono il perimetro non sono semplici dettagli: sono l'eredità di un pensiero che già nei primi anni Sessanta trovava indirettamente nella struttura un principio generatore di forma, oltre che di semplice risposta statica.

La facciata principale, con i suoi grandi schermi vetrati che lasciano intravedere i "coni luminosi"¹⁹⁵ e con l'intreccio di telai metallici che formano una sorta di diaframma tecnologico, come quello che si trova nella passerella pedonale a Melsungen, deriva ancora una volta dal vocabolario degli anni universitari, delle variazioni su Maison Domino nella sua Stiff-Domino (1991), solo portato qui a un livello di astrazione più elevato. Se nelle prime opere le vetrate inclinate servivano a garantire luce nord e a controllare i fattori climatici come succede a

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ *Ibidem.*

Leicester e Cambridge, a Channel Four il vetro assume un significato più rappresentativo: diventa segno di modernità, di comunicazione aperta, di trasparenza istituzionale, coerente con l'immagine di un canale televisivo allora percepito come sperimentale, progressista, innovativo. Anche in questo caso, come nel Tokyo International Forum e nel Temasek Polytechnic, la trasparenza non è fine a sé stessa: costruisce uno spazio urbano interno, un luogo attraversabile, poroso, che non esclude la città ma la riflette e la assorbe.

La continuità con le opere precedenti di Stirling emerge anche nella composizione volumetrica: il complesso londinese alterna masse piene e leggere, volumi opachi e trasparenti, come se l'edificio fosse pensato come una sequenza di "corpi" distinti che però partecipano a un'unica logica strutturale. Questa dialettica di pieni e vuoti richiama l'articolazione dei volumi di Berlino, ma reinterpretati con una grammatica high-tech che privilegia la chiarezza costruttiva e l'espressività dei materiali metallici. Le grandi travi reticolari, le mensole a sbalzo, gli elementi sospesi sono la versione matura della ricerca di Stirling sull'"anti-struttura", ovvero sull'idea che la struttura possa essere al tempo stesso reale e metaforica, portante ma anche manipolata, nascosta o evidenziata secondo necessità compositive. Mentre negli anni Settanta la struttura veniva mascherata da stratificazioni materiche e cromatiche, negli anni Novanta essa torna a essere protagonista, ma con una consapevolezza diversa: non si tratta più di un "eroicità strutturale" alla maniera di Rogers, né di un tecnicismo integrale alla Foster, ma di una struttura "interpretata", quasi drammatizzata, che diventa parte della messa in scena architettonica.

Il complesso di Channel Four è anche un esempio chiave della progressiva semplificazione formale che caratterizza gli ultimi anni di carriera di Stirling. Pur adottando un linguaggio dichiaratamente tecnologico, l'edificio rinuncia alle complessità volumetriche e alle

rotture geometriche tipiche della fase postmoderna. Il disegno appare più essenziale, più lineare, più attento alle proporzioni e ai rapporti tra i volumi che non alla composizione di frammenti eterogenei. Questa chiarezza si manifesta nelle facciate, nella regolarità dei moduli costruttivi, nella scelta di materiali industriali standardizzati, e trova un parallelo nelle grandi opere coeve come il complesso residenziale a Canary Wharf, Londra (1988).

Rispetto ai progetti per il Tokyo e Singapore, Channel Four si colloca in una scala più controllata, meno monumentale, ma non per questo meno ambiziosa. La monumentalità qui non è affidata alle dimensioni, bensì ai dispositivi visivi: il grande atrio, le tensioni strutturali, le trasparenze sovrapposte, la sequenza dei percorsi interni diventano gli strumenti attraverso cui l'edificio afferma la propria presenza nel paesaggio urbano londinese. Ed è proprio in questa misura che si coglie la continuità con l'intero arco della produzione di Stirling: un'architettura che si nutre di contrasti controllati, di strutture rese visibili come segni, di spazi pubblici interni che funzionano come condensatori di attività e significati.

La sede di Channel Four costituisce così un tassello essenziale per comprendere la transizione finale dell'opera di Stirling verso un linguaggio high-tech capace di unire rigore costruttivo, chiarezza spaziale e ambizione urbana. È un edificio che guarda alle grandi cattedrali tecnologiche della generazione di Foster e Rogers, ma senza rinunciare alla critica e alla complessità concettuale che avevano caratterizzato Stirling sin dagli esordi; un'opera che tende verso la chiusura simbolica del cerchio, mostrando come le prime intuizioni strutturali del giovane Stirling trovino negli anni Novanta una nuova forma, più limpida, più disciplinata.

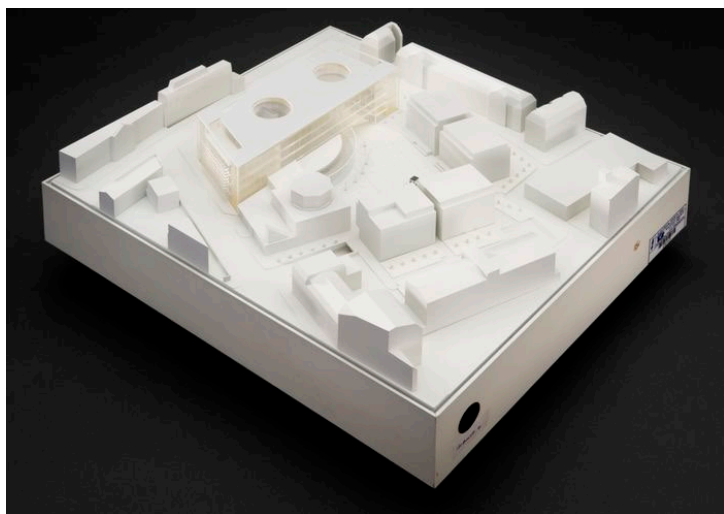


Fig. 165. Canadian Centre for Architecture, Channel 4 Headquarters Competition, London. Riferimento: AP140.S2.SS1.D93

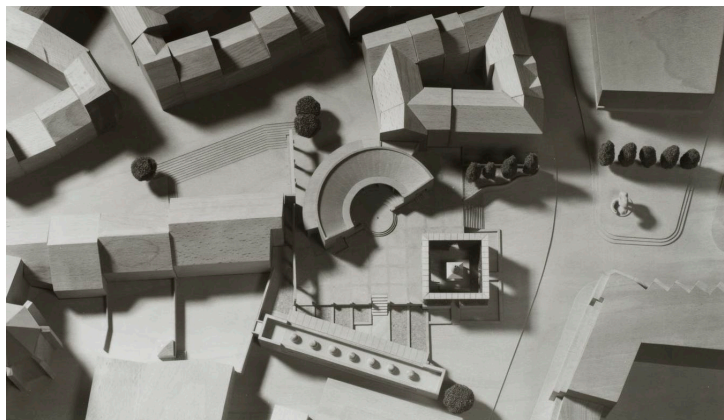


Fig. 166. Canadian Centre for Architecture, Kaiserplatz, Aquisgrana. Riferimento: AP140.S2.SS1.D78. P2.2

Kyoto Centre, 1991.

Nel progetto per il Kyoto Centre, sviluppato da James Stirling e Michael Wilford nel 1991 in collaborazione con Mitsubishi Estates, è la testimonianza di una delle ultime riflessioni sul linguaggio tecnologico e sul ruolo urbano dell'architettura.

Questo complesso multifunzionale – pensato per il ridisegno dell'area a sud della stazione ferroviaria di Kyoto – assume fin dall'inizio un carattere simbolico e infrastrutturale: il sito è concepito come soglia tra la città storica a nord, delimitata dalle colline, e la città tecnologica futura a sud.¹⁹⁶ La proposta intendeva ricucire la frattura generata dalla linea ferroviaria, che taglia la città da est a ovest e separa i quartieri settentrionali da quelli meridionali. L'architettura si fa infrastruttura urbana, nodo di attraversamento, occasione di ricomposizione morfologica e funzionale. Il progetto prevede infatti due grandi attraversamenti pedonali nord-sud: un ponte cittadino vetrato, fiancheggiato da negozi e caffetterie, e un secondo passaggio coperto e più diretto per i flussi della stazione, entrambi sospesi al di sopra dei binari. I ponti non hanno unica funzione di collegamento, ma costituiscono una parte centrale della composizione: attraversano lo spazio aperto della Oval Plaza e collegano simbolicamente le due anime urbane della Kyoto contemporanea, quella tradizionale e quella in trasformazione. L'Oval Plaza stessa, fulcro pubblico del complesso, è uno spazio denso di significati: semi-contenuto, si affaccia sui

¹⁹⁶ Fonti di Archivio *Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool*. L'articolo è intitolato "Kyoto Centre 1991 (limited Competition) e riporta la firma dallo studio JSMWA, datato marzo 1991.

principali edifici del progetto – il centro culturale, il *department store*, l'hotel, la stazione ferroviaria e il terminal aerei – e che rafforza l'asse urbano nord-sud già tracciato da Karasuma Avenue.

Dal punto di vista architettonico, Stirling elabora un impianto compositivo che privilegia la chiarezza e la leggibilità delle funzioni: ogni programma ha il proprio volume dedicato, ciascun edificio è trattato come oggetto autonomo ma interconnesso, senza sovrapposizioni funzionali. La separazione programmatica, tuttavia, non genera frammentazione: l'intero progetto è pensato come una sequenza articolata di corpi edilizi che si susseguono lungo un tracciato coerente, in una logica di costruzione per fasi, modulare e potenzialmente espandibile. Anche in questo caso, Stirling dimostra quella capacità già evidente nelle opere giovanili, di cui si è scritto nei capitoli precedenti, di trattare l'architettura come organismo complesso, capace di accogliere funzioni eterogenee mantenendo una precisa tensione unitaria. La monumentalità del progetto non risiede solo nella scala – alcuni edifici superano i 100 metri di alzata – ma soprattutto nella composizione degli accessi, nella relazione tra pieni e vuoti, nell'equilibrio tra basamento e volumi emergenti. Il grande hotel a torre, disposto leggermente decentrato rispetto all'asse di Karasuma Avenue, diventa un nuovo punto focale per l'area, una moderna Stadtkrone reinterpretata secondo un vocabolario tecnologico: una figura riconoscibile nello skyline urbano, che assume la funzione di landmark civico, visibile sia dalla piazza sia dalle colline circostanti.

Il progetto del Kyoto Centre è profondamente segnato dalla riflessione sulla tecnologia dell'involucro e sul ruolo della trasparenza. Tutti i principali edifici del complesso – in particolare la stazione, l'hotel e il centro commerciale – sono pensati con facciate vetrate sospese, diaframmi leggeri che dialogano con la luce e con il paesaggio urbano. Il volume destinato ai servizi per l'immagine e gli eventi pubblici, descritto nei documenti come una winter garden, è un chiaro esempio

di come Stirling stia qui ragionando su uno spazio pubblico interno trasparente e attraversabile, una vera e propria piazza coperta per esposizioni e incontri. Ancora una volta, come nei progetti precedenti, la trasparenza non è solo un dato materico ma un principio strutturale e ideologico: costruire architettura pubblica significa rendere visibili i processi, esporre la struttura, mostrare il funzionamento del sistema. È lo stesso atteggiamento che aveva guidato Leicester trent'anni prima, dove le torri e le travi in acciaio raccontavano la logica distributiva dell'edificio, e che qui viene aggiornato con un linguaggio più pulito e razionale, ma non meno espressivo. Le passerelle sospese, i ponti vetrati, le scale mobili distribuite su più livelli, i percorsi sopraelevati che connettono le diverse parti del complesso non sono dettagli accessori ma veri e propri strumenti spaziali e narrativi: articolano l'esperienza dell'utente, costruiscono percorsi visivi e sequenze architettoniche, stabiliscono relazioni incrociate tra interno ed esterno. La progettazione dell'area interrata del Kyoto Centre conferma l'ambizione sistemica dell'intervento: quattro livelli di sottosuolo sono articolati in una rete complessa di funzioni commerciali, di parcheggio e di transito, inclusa una "strada commerciale doppia" pensata come spina dorsale per la connessione tra la metropolitana e la stazione JR. Un *people mover* a guida sospesa avrebbe garantito collegamenti veloci tra le principali funzioni (*hotel, concourse, department store, plaza*), costruendo un'infrastruttura tecnologica sotterranea a supporto dello spazio urbano di superficie.¹⁹⁷ Anche questa attenzione alle infrastrutture leggere, flessibili e modulari, mostra una sorprendente coerenza con i progetti degli anni Settanta, in cui Stirling aveva più volte esplorato l'idea di una città-servizio costruita per fasi, dove architettura e trasporto si fondono in un unico sistema integrato. Nel complesso, il Kyoto Centre è un'opera che, pur non realizzata, sintetizza magistralmente i temi centrali della sua poetica matura – la

¹⁹⁷ *Ibidem.*

trasparenza come principio strutturale, la chiarezza funzionale come metodo compositivo, la monumentalità urbana come dispositivo simbolico. Allo stesso tempo, riaffiorano temi e intuizioni già sperimentati nelle opere giovanili: il ricorso alla struttura come forma, la separazione programmatica trasformata in gerarchia spaziale, l'ossessione per la mobilità e per l'interconnessione come matrice progettuale. Kyoto Centre è un progetto-ponte, un'architettura di transizione che collega idealmente l'intensità materica e funzionale di Channel Four con la chiarezza planimetrica e simbolica del Temasek Polytechnic. Un progetto in cui Stirling riesce, ancora una volta, a unire complessità urbana e rigore tecnico in una forma architettonica che ambisce a essere insieme infrastruttura, macchina e monumento.

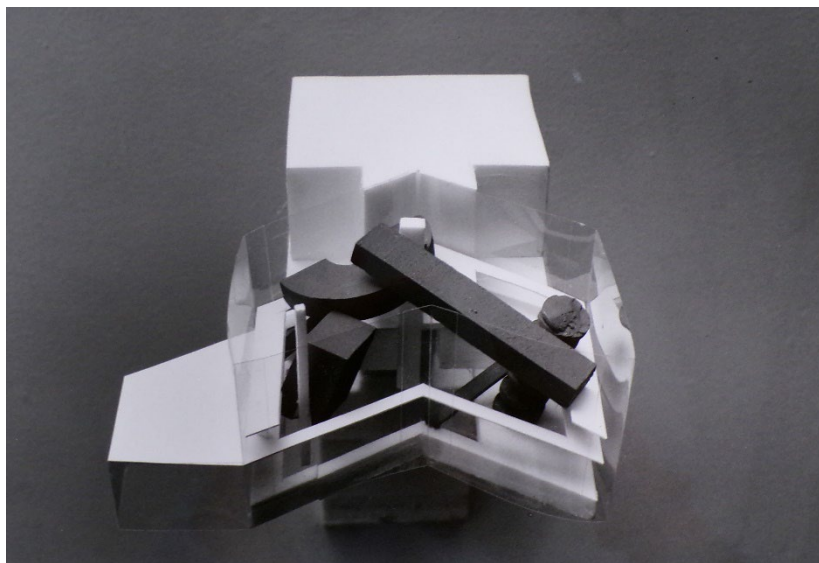


Fig. 167. Fotografia del modello per Kyoto. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.

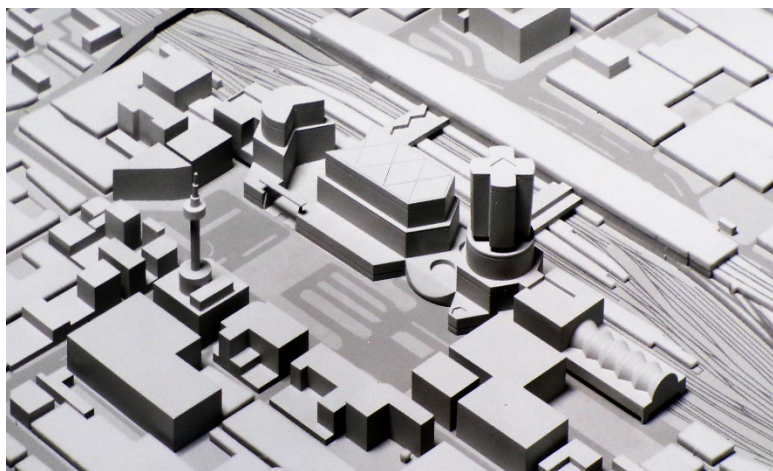


Fig. 168. Fotografia del modello per Kyoto. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.

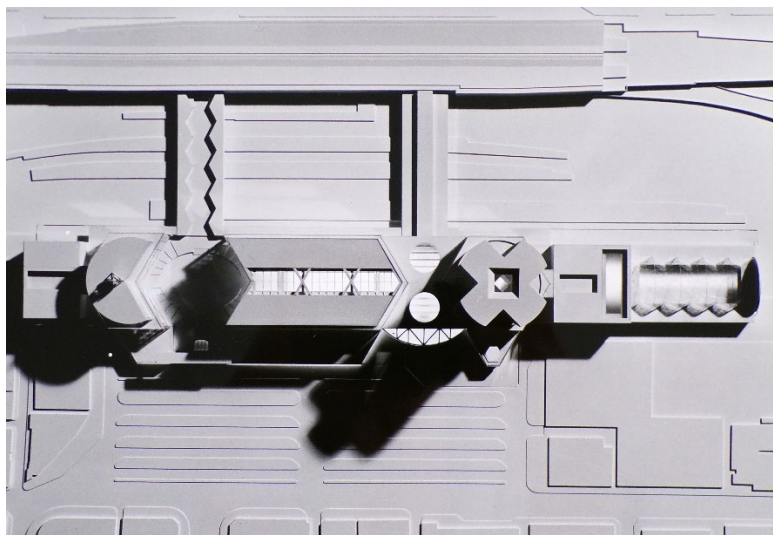


Fig. 169. Fotografia del modello per Kyoto. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.



Fig. 170. Fotografia del modello per Kyoto. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.

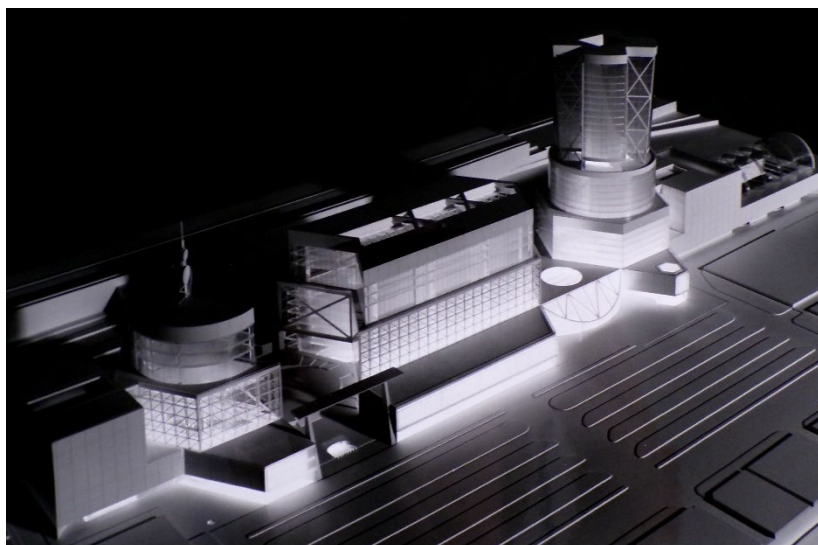


Fig. 171. Fotografia del modello per Kyoto. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.

Temasek Polytechnic, Singapore, 1991-1996

Questo grande complesso universitario costituisce “l’ultima prova”, — l’ultimo progetto in cui è possibile leggere la presenza della mano e della mente di Stirling —¹⁹⁸ della attenzione strutturale e della continuità discussa nei casi precedenti.

Temasek Polytechnic è concepito come una vera “città universitaria” per 11.500 studenti e 1.500 persone,¹⁹⁹ situata in un parco di 30 ettari tra una nuova città residenziale e un bacino idrico.²⁰⁰ Il fulcro planimetrico è un edificio amministrativo a ferro di cavallo, sopraelevato su un grande podio, che apre la sua piazza principale verso le arterie di accesso di *Tampines Avenue*.²⁰¹ Un ponte pedonale collega la piazza sopraelevata alle fermate degli autobus ai lati della strada. Al centro dell’arco del ferro di cavallo un grande squarcio apre la facciata e inquadra il panorama del giardino triangolare interno e del serbatoio idrico retrostante. Sotto questa zona (alla quota del podio) si sviluppa un auditorium da 600 posti e un teatro polifunzionale. Dal cuore amministrativo si dipartono radialmente quattro corpi lineari,

¹⁹⁸ Nella monografia di Maxwell, James *Stirling, Michael Wilford*, Maxwell non lo identifica come ultimo progetto, ma come penultimo prima del Lowry Centre, Salford, a Manchester (1992-2000). In questa tesi viene identificato il Temasek come ultimo progetto non soltanto per la concordanza cronologica (nel 1991 Stirling è ancora in piena attività, notizia dimostrata anche dalla ironica foto di gruppo con il team di Singapore, presente negli archivi del CCA), ma anche per questioni progettuali, come spiegato all’interno di questo sottocapitolo.

¹⁹⁹ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Michael Wilford*, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 172-176.

²⁰⁰ “Saberes orientales. Universidad Politécnica de Temasek, Singapur 1991”, *Arquitectura Viva*, no. 42 (luglio-agosto 1993): 112.

²⁰¹ *Ibidem*.

che ospitano le quattro facoltà: Scienze, Tecnologia, Business, Design. Questi blocchi hanno planimetrie lineari e sono disposti a raggiera rispetto all'asse principale, collegandosi al volume centrale al livello del podio.²⁰² Tale organizzazione bilancia i percorsi verticali e orizzontali: gli spazi di uso più intensivo come aule e laboratori si collocano ai livelli inferiori, seguendo la stessa logica di Leicester, mentre il sistema è studiato per future espansioni, come per la Dorman Long, la Siemens a Monaco o per St. Andrews. Questa disposizione radiale e modulare richiama concezioni presenti già nelle proposte di Stirling degli anni Settanta, ad esempio il concorso per il centro Bayer AG del 1978.²⁰³ Sul lato opposto, a completare l'insieme, svetta un volume a torre di undici piani a pianta cruciforme, la biblioteca, che si collega esternamente all'edificio amministrativo e segna lo skyline urbano del campus. Nel punto di giunzione tra la torre e la grande curva del ferro di cavallo si genera una zona di particolare intensità spaziale, "drammatico",²⁰⁴ in cui l'elemento verticale e quello curvilineo entrano in tensione. Qui la struttura non appare come un sistema conciliato, ma come un campo di forze, in cui non è necessario celare la complessità. Complessivamente il progetto di Temasek – con la sua piazza pubblica centrale, i collegamenti pedonali e i giochi di prospettiva conferma la ricerca di una monumentalità leggera e trasparente: ampi percorsi di distribuzione, come scale e rampe, e attenzione per le corti e gli spazi aperti consentono di mantenere forte il dialogo tra interno ed esterno, tra architettura e città, così come accade nel periodo tedesco o nel periodo della *Red Trilogy*. La monumentalità di questo complesso è frutto del comportamento complessivo del sistema: il Temasek supera

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Peter Davey, "Building utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore" in *Architectural Review*, 7 giugno 1966. Tra le immagini presentate nella versione digitale della rivista, una delle definizioni del punto di giunzione è: "Drama at the junction of the library tower and the great curving window in the horseshoe".

l'idea di edificio o di complesso universitario e diventa un'infrastruttura permeabile, leggibile da ogni angolazione come una rete di luoghi.

In entrambe le architetture, tanto nelle opere giovanili quanto nei progetti maturi, si riconosce un insieme di principi che attraversa l'intera carriera e che riaffiora, con insistenza rinnovata, proprio in quest'ultimo progetto a Singapore. La trasparenza è un riflesso di questa continuità: fin dal Centro Olivetti Stirling aveva sperimentato involucri di vetro e vetroresina pensati non come semplici superfici tecniche ma come dispositivi luminosi capaci di restituire, quasi per rifrazione, la presenza della struttura interna. Questo stesso atteggiamento si ritrova negli atri monumentali del Forum di Tokyo e nelle facciate vetrate del Temasek, dove il vetro diventa la pelle attraverso cui leggere il passo della struttura e, al tempo stesso, lo strumento che costruisce quel senso di leggerezza e permeabilità che caratterizza la "fase high-tech" del suo lavoro.

A Temasek, tuttavia, la struttura non ha valore eroico ma si fa infrastruttura quotidiana: passerelle, nodi metallici, pilotis e ossature reticolari non sono esibiti come linguaggio, ma integrati in un sistema che risponde alle condizioni climatiche e sociali del luogo. Nei tropici, i pilotis cessano di essere un gesto ideologico e diventano un dispositivo realmente operativo: l'apertura dei piani inferiori al paesaggio crea spazi ombreggiati per il passaggio e la sosta, offrendo protezione dalle piogge monsoniche e favorendo la ventilazione naturale.

Non stupisce quindi che negli anni Novanta Stirling ricorra nuovamente a grandi ossature reticolari – in Tokyo saranno le travi che sorreggono gli spazi pubblici maggiori, mentre a Temasek la struttura si manifesta nelle passerelle, nei nodi metallici, nei sistemi di irrigidimento— come accade qualche anno prima a Melsungen – suggerendo un'evoluzione più che una rottura, una prosecuzione coerente di intuizioni già presenti nei primi anni Sessanta. A Singapore, inoltre, questa esposizione strutturale coincide con la risposta alla

condizione climatica del sito: i percorsi coperti, gli sbalzi, i passaggi d'aria non sono scelte stilistiche, ma soluzioni organizzative per la vita quotidiana all'interno del campus.

Anche la predilezione per forme centrali o radiali appartiene a uno schema ricorrente: nel Forum di Tokyo la torre centrale organizza un insieme di volumi satellitari, in una configurazione che richiama direttamente l'idea della "*Stadtkrone*",²⁰⁵ mentre, nel campus del Temasek, il grande edificio amministrativo a ferro di cavallo diventa il fulcro da cui si dipartono i vari corpi accademici. La questione si sposta dunque non sulla ricerca di prospettiva centrale, quanto più sulla natura della curva come strumento organizzativo dello spazio.

Tale centralità geometrica si traduce poi in una chiara gerarchia degli spazi, una regola interna che Stirling non abbandona mai: la distribuzione non è mai un percorso accessorio, ma diventa l'ossatura narrativa del progetto, il modo attraverso cui l'edificio racconta la propria logica interna, accoglie, ordina e dirige i suoi utenti. Le scale, le rampe, le passerelle sospese che caratterizzano gli interni di Tokyo e del Temasek sono l'esito di una lunga riflessione che parte dai primi progetti universitari e matura pienamente negli anni Novanta.

La curva degli *horseshoe* è una linea che viene ripresa in più progetti, anche a distanza di decenni: a partire dalla curva concepita come configurazione urbana, già nei primi anni Settanta, ideata per il Centro Civico di Derby (1970) — quando la composizione per parti si intensifica, anche grazie al dialogo critico con le posizioni di Léon Krier — per poi passare alla realizzazione della curva come traduzione strutturale e organizzativa nella fase tedesca e industriale — ne è prova la fabbrica per la Braun a Melsungen (1986-1992), che viene completata poco prima dell'inizio della progettazione del Temasek — per infine assumere un ruolo decisivo a Singapore, in una versione definitiva in

²⁰⁵ "Plástico y pintoresco. Centro de formación Olivetti, Haslemere, Surrey, 1969-1972", *Arquitectura Viva*, no. 42 (luglio-agosto 1993): 50.

cui rappresenta il nodo dell'infrastruttura, come punto di unione delle parti senza annullarne l'autonomia.

In assenza di una documentazione completa – e in particolare delle tavole strutturali, difficilmente reperibili negli archivi – non è possibile formulare affermazioni definitive sulla natura del sistema strutturale. Tuttavia, già una lettura dell'architettonico rivela una serie di anomalie e scarti rispetto a una maglia strutturale regolare: variazioni nella disposizione dei pilastri, slittamenti delle griglie, disallineamenti tra sistemi portanti e distribuzione funzionale. In mancanza di prove inequivocabili, si può tuttavia ipotizzare la presenza di strutture in falso o di dispositivi portanti indiretti, che suggeriscono un intervento consapevole sulla logica strutturale, più che una sua semplice applicazione.

Ne consegue che la continuità strutturale tra le opere giovanili e quelle mature non è un semplice parallelismo formale o una lettura per serie, ma la dimostrazione di una reale coerenza metodologica. I concetti di architettura del vetro e di centro luminoso del complesso – che nelle fasi iniziali si appoggiavano all'entusiasmo per materiali sperimentali e per superfici inclinate “illuminate a nord” – riaffiorano nei progetti della maturità come elementi disciplinati, ripensati alla scala urbana e inseriti all'interno di dispositivi più complessi.

Le ricerche condotte confermano che i lavori degli anni Novanta non costituiscono una svolta linguistica isolata, bensì la prosecuzione naturale di un percorso che dalla modernità costruttiva degli anni Sessanta arriva, senza smarrirsi, fino agli anni Novanta: un'evoluzione che non rinuncia mai al potere espressivo della struttura, all'uso calibrato del vetro, alla presenza di un cuore spaziale attrattivo, e che trova nel Temasek Polytechnic una delle sue sintesi più chiare e controllate: la copertura del padiglione d'ingresso è una deformazione del padiglione della Biennale di Venezia; i pilastri a “Y” evocano una crisi tra Runcorn e Leicester, i pilastri colorati di giallo Olivetti a Milton Keynes, ma tutti questi elementi sono qui privati di ogni retorica

eroica; la torre cruciforme richiama Kyoto senza configurarsi come citazione, ma come traslazione tipologica. In tutti questi casi, la continuità non è replica, ma traduzione in un nuovo sistema strutturale e spaziale.

Se il Temasek è per così dire “l’ultima prova”, lo è perché rende chiara l’idea di antistruttura affermata già negli anni Sessanta da Stirling in occasione del Simposio per Giovanni Michelucci a Bologna (1966): la struttura non costituisce e non si impone come linguaggio nell’opera di Stirling, neanche nella misura di sperimentazione tecnologica, ma agisce come condizione di possibilità dell’insieme, non riducendosi mai alla semplice applicazione costruttiva. Come criticava nei suoi scritti giovanili circa la condizione di impiego e di utilizzo dei sistemi di prefabbricazione, l’idea che emerge alla luce di queste considerazioni è che per Stirling la struttura sia proprio quel campo di possibilità in cui:

«tenere presenti e saper risolvere una serie di esigenze tra loro conflittuali, che vanno dalle implicazioni stilistiche dei modi di produzione alle incerte e talvolta irrazionali preferenze del consumatore e della classe che rappresenta».²⁰⁶

²⁰⁶ Robert Maxwell (a cura di), *James Stirling, Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, p. 71.

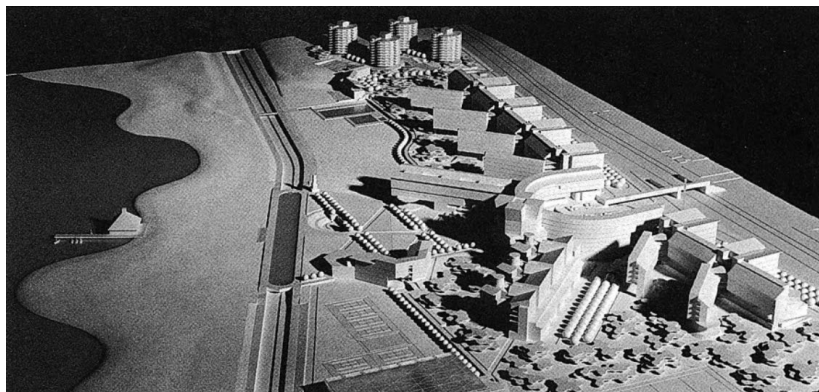


Fig. 172. Temasek, Singapore, pubblicata su *Arquitectura Viva* n.42.

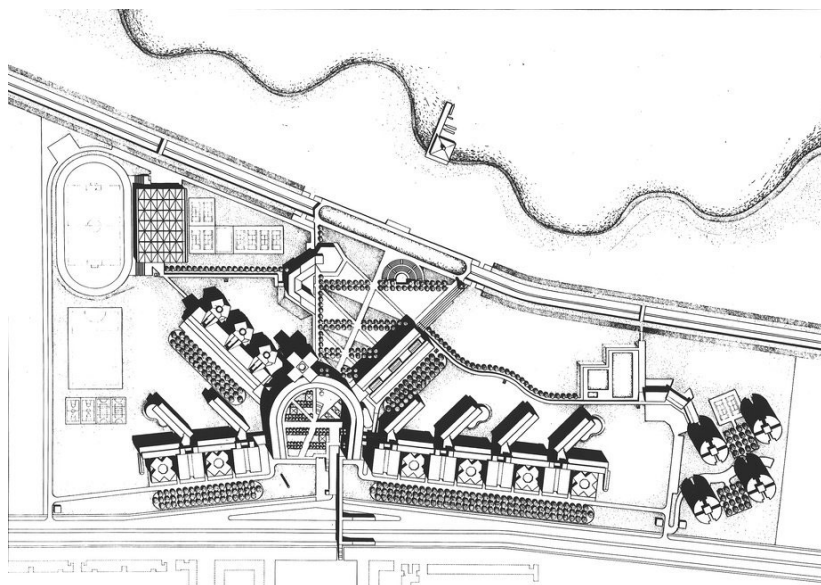


Fig. 173. Temasek, masterplan. <https://www.archinform.net/projekte/8919.htm>.



Fig. 174. Temasek, Singapore, pubblicata su Architectural Review in "Building Utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore", di Peter Davey, 7 giugno 1996.



Fig. 175. Temasek, Singapore, pubblicata su Architectural Review in "Building Utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore", di Peter Davey, 7 giugno 1996.



Fig. 176. Temasek, Singapore, pubblicata su Architectural Review in "Building Utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore", di Peter Davey, 7 giugno 1996.



Fig. 177. Temasek, Singapore, pubblicata su Architectural Review in "Building Utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore", di Peter Davey, 7 giugno 1996.



Fig. 178. Temasek, Singapore, pubblicata su Architectural Review in "Building Utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore", di Peter Davey, 7 giugno 1996.



Fig. 179. Temasek, Singapore, pubblicata su Architectural Review in "Building Utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore", di Peter Davey, 7 giugno 1996.



*Fig. 180. Foto di gruppo, James Stirling, Michael Wilford e il personale di ufficio al Temasek.
Archivio CCA, Collocazione: AP140.S2.SS1.D97.P95.001*

Stirling as a hero

Rileggere oggi l'opera di James Stirling significa inoltrarsi in un territorio dove la coerenza non appare come un dato immediato, ma come un effetto visibile solo in retrospettiva, quando si accetta che le trasformazioni non coincidono necessariamente con le rotture e che la varietà formale non implica, di per sé, un mutamento di intenzioni.

È questa consapevolezza il filo conduttore dello studio svolto in questo lavoro: indagare se l'apparente eterogeneità del lavoro di Stirling non equivallesse, in realtà, alla variazione continua di un medesimo problema.

Questo lavoro ha cercato di mostrare come tale problema possa essere ricondotto non a una costanza linguistica, ma a una logica progettuale ricorrente, rendendo leggibile la trasformazione come forma di continuità e la struttura come strumento critico di osservazione.

I capitoli dedicati alle prime opere, dalle case di Ham Common al progetto per Leicester, hanno evidenziato come le strutture – nell'accezione di dispositivi costruttivi, criteri organizzativi, elementi figurativi – operino fin dall'inizio come linee guida, pur rimanendo spesso dissimulate dietro la libertà delle forme.

Le inquadrature dal basso e l'uso insistito dell'assonometria non rappresentano soltanto un repertorio visivo che lo rese noto sulle riviste d'architettura, ma rivelano una mentalità progettuale che cerca, nel gioco fra elementi, un ordine capace di generare più interrogativi che soluzioni univoche. In queste opere, la struttura si manifesta come condizione indispensabile per tenere insieme una complessità formale, anticipando una logica progettuale che non si esaurisce nella dimensione espressiva.

Il periodo intermedio, rappresentato dai progetti di Siemens e Olivetti, suggerisce come, al di là delle variazioni lessicali, la logica progettuale

mantenga una sorprendente continuità. Stirling complica la sintassi e dilata il vocabolario formale, ma conserva una disciplina interna che governa la disposizione dei volumi, dei percorsi e dei piani di lettura. Qui la struttura assume progressivamente il ruolo di trama compositiva, attraverso cui la composizione si definisce come sequenza, esperienza percettiva e organizzazione dello spazio.

L'analisi delle opere mature – dai progetti museali alle grandi composizioni urbane con Wilford – ha mostrato come, proprio quando la struttura sembra occultarsi dietro la proliferazione figurativa e diviene più difficile assumerla come evidenza dimostrabile, il suo ruolo emerga non come presenza esibita ma come principio implicito di ordinamento. Se qualcosa muta, è il modo in cui la struttura si carica di significato: le parti si moltiplicano, si citano e si sovrappongono, mentre l'impianto continua a funzionare come struttura di relazioni, fino a configurarsi come campo ambiguo in cui funzione, figura e simulazione entrano in tensione. Più che scomparire, la questione strutturale si trasferisce così dal piano dell'evidenza costruttiva a quello dell'organizzazione profonda del progetto.

Su questo sfondo le letture di Alan Colquhoun e Cynthia Davidson hanno costituito due poli interpretativi apparentemente divergenti ma complementari. Colquhoun riconduce Stirling all'interno di una continuità modernista intesa come fedeltà al metodo più che come adesione stilistica: un modo di pensare la forma come sintassi, la funzione come collante, la composizione come negoziazione. Davidson, al contrario, lo iscrive nella fluidità del tempo contemporaneo, dove l'identità dell'architetto appare mobile e refrattaria alla classificazione. Tra questi due estremi si colloca l'interpretazione proposta da questa tesi: la struttura come luogo di una continuità progettuale, capace di confrontarsi con registri formali differenti senza perdere mai chiarezza, in una tensione costante tra stabilità e trasformazione.

L'idea che attraversa l'intera ricerca è che la struttura funzioni come

una sorta di “bassa frequenza” dell’opera di Stirling: un ritmo sotterraneo e costante che non si impone mai come tema dominante, ma che consente alla varietà delle soluzioni di non dissiparsi. La struttura agisce come condizione dinamica dell’evoluzione del progetto, piuttosto che come principio rigido o dogmatico, configurandosi come presenza operativa implicita più che come valore dichiarato.

Questo paradosso emerge con particolare chiarezza nell’intervento tenuto da Stirling al simposio dell’Università di Bologna nel 1966, pubblicato con il titolo *Anti-Structure*. In quell’occasione, l’architetto dichiarava il proprio atteggiamento “utilitaristico, ad hoc” nei confronti della struttura, affermando di cercare, per quanto possibile, di tenerla “fuori dalla soluzione architettonica”. Tale posizione è stata spesso interpretata come una presa di distanza dalla dimensione strutturale o come la conferma di un approccio guidato prevalentemente da istanze formali, sociali e organizzative.

La presente tesi si fonda, invece, su un’ipotesi differente: che proprio questa dichiarazione costituisca uno dei punti più rivelatori del pensiero di Stirling. L’antistruttura non coincide con la negazione della struttura, ma con il rifiuto della sua trasformazione in linguaggio o ideologia. Quando Stirling prende le distanze dalla struttura come tema esplicito, egli ne rifiuta la riduzione a principio formale autosufficiente, preservandone la funzione come dispositivo operativo implicito, attivo proprio nella misura in cui non viene tematizzato.

La complessità della ricerca consiste nel mostrare come questo ruolo non sia evidente soltanto nelle fasi tradizionalmente associate a una chiara espressività strutturale – quelle giovanili, spesso definite brutaliste, o quelle più tarde, segnate dal dialogo con l’ingegneria high-tech – ma soprattutto nell’opera matura comunemente intesa come postmoderna. Nelle opere mature, la struttura viene trasformata in un dispositivo ambiguo: talvolta resa visibile come elemento figurativo,

talvolta utilizzata come artificio compositivo, talvolta simulata, come nel caso della Neue Staatsgalerie, dove la dimensione strutturale mette in scena una distanza tra ciò che sostiene e ciò che appare.

L'analisi dei progetti – dalle prime opere con Gowan, come Ham Common e Leicester, alle architetture intermedie di Siemens e Olivetti, fino ai complessi museali e urbani dello studio Stirling & Wilford – mostra come, al di sotto della varietà linguistica, operi una costante logica strutturale: gerarchie di parti, equilibri di masse, dispositivi di circolazione, sovrapposizioni geometriche, multifunzionalità degli elementi. La struttura si configura come un'ossatura relazionale che consente all'opera di trasformarsi senza perdere coerenza.

Una dimostrazione significativa di questa continuità si rintraccia nel rapporto tra il progetto della tesi di laurea di Stirling e il successivo progetto per la Braun a Melsungen, ipotesi già avanzata da Robert Maxwell. Nella tesi di laurea, Stirling studia la stabilità del pilastro isolandolo come elemento singolare, in una riflessione critica sul modello del *pilotis* dell'Unité d'Habitation di Le Corbusier. Nel progetto Braun, quella ricerca torna: il pilastro trova stabilità nella disposizione radiale dell'impianto, mostrando come la questione strutturale si sposti dal singolo elemento al sistema, dal problema dell'oggetto a quello dell'organizzazione.

Questo passaggio, rafforzato dalla collaborazione con l'ingegnere Frank Newby, evidenzia come l'interesse per la struttura non costituisca un episodio circoscritto alla fase giovanile, ma un filo di continuità che attraversa l'intera opera di Stirling.

Al tempo stesso, la difficoltà di reperire le tavole strutturali – spesso assenti negli archivi o non attribuite esplicitamente agli studi di ingegneria – conferma quanto la dimensione strutturale sia rimasta a lungo una componente implicita del suo lavoro. Solo grazie agli studi più recenti è stato possibile ricostruire, almeno in parte, il ruolo dei collaboratori e delle logiche statiche sottese ai progetti, rendendo visibile ciò che per lungo tempo è rimasto sullo sfondo della critica.

L'antistruttura non contrasta la struttura, ma la sottrae alla centralità simbolica, trasformandola in un principio operativo.

È in questa oscillazione che si colloca il contributo della tesi: la struttura non intesa come linguaggio, ma come condizione di possibilità del progetto, e l'antistruttura come strategia critica che ne preserva la complessità.

In questa prospettiva, l'opera di Stirling può essere letta come un luogo di tensioni in cui la coerenza non coincide con la stabilità, ma con la capacità di attraversare trasformazioni senza perdere un principio ordinatore.

Alla luce della riflessione proposta da Cynthia Davidson, la figura dell'eroe contemporaneo si definisce attraverso la capacità di sopravvivere nel cambiamento. In accordo con questa lettura, Stirling può essere interpretato come una figura eroica proprio perché la sua architettura attraversa registri e riferimenti differenti pur mantenendo una coerenza operativa.

Ogni progetto diventa occasione per ridefinire il rapporto tra parte e insieme, tra necessità e possibilità, tra ciò che sostiene e ciò che appare. La struttura opera come una trama che rende possibile la varietà delle soluzioni, mentre l'antistruttura ne garantisce la capacità di trasformarsi.

La continuità nell'opera di Stirling può esser colta attraverso la lente strutturale: tra stabilità e instabilità, tra ordine ed eccezione, tra struttura e antistruttura.

La figura di Stirling può allora essere letta, nel senso suggerito da Cynthia Davidson, come figura eroica: quella di un eroe ibrido, che fa dell'ambiguità occasione, del metodo possibilità e non limite.

La struttura, intesa come principio di continuità progettuale, non offre una risposta definitiva, ma apre uno spazio critico in cui l'architettura continua a interrogare sé stessa, mentre la continuità non si oppone al cambiamento, ma ne diventa la forma più profonda.

Appendici

L'autrice desidera esprimere la propria gratitudine al Professor Vittorio Pizzigoni e al Professor Marco Iuliano per il costante confronto scientifico, il supporto alla ricerca e le opportunità di scambio accademico offerte nel corso del dottorato.

Un particolare ringraziamento va alla *School of the Arts* della University of Liverpool, presso la quale è stato svolto un periodo di ricerca estera durante il dottorato, e allo staff della *Special Collections and Archives* per aver consentito la consultazione dell'archivio *Robert Millar Maxwell* (RMM) presso la University of Liverpool.

Si desidera inoltre ringraziare gli archivi e le istituzioni che hanno reso disponibili materiali e fonti primarie nel corso della ricerca, tra cui il *Queen's College* di Oxford, gli archivi della *University of St. Andrews*, il *Liverpool Record Office* e *Arup Archives* di Londra.

Un ulteriore ringraziamento va allo staff della *University of Leicester* per aver consentito la visita dell'*Engineering Building* e per la disponibilità dimostrata durante il sopralluogo, così come alle istituzioni che hanno facilitato le visite alle opere di James Stirling e alle relative collezioni archivistiche nel Regno Unito e in Germania, tra cui la *University of Cambridge*, la *Tate Gallery* di Londra e il *Wissenschaftszentrum* di Berlino.

Nel corso della ricerca dottorale, l'esperienza diretta delle architetture di James Stirling, insieme alla consultazione di disegni originali, documenti d'archivio e materiali inediti, ha costituito una parte essenziale dell'approccio metodologico adottato nella presente tesi.

Le immagini e i materiali d'archivio riprodotti nella presente tesi sono utilizzati esclusivamente per finalità scientifiche e didattiche. I diritti dei documenti appartengono ai rispettivi enti conservatori e agli aventi diritto.

Lista degli edifici e dei progetti

James Stirling

1950 Thesis (Liverpool University)
1950 Honan Film Centre (student competition)
1951 Core and Crosswall House
1951 Stiff Domino-Housing
1951 ICA Furniture
1952 Poole Technical College (UK competition)
1953 Sheffield University (UK competition)
1953 House in North London
1954 Woolton House
1955 Village Project

James Stirling and James Gowan (Michael Wilford Senior Assistant)

1955-58 Ham Common Flats, London
1956-58 Isle of Wight House
1956 House Studies
1957 Three Houses for Basil Mavrolean (limited competition)
1957-59 House Conversion Kensington
1957 Expandable House
1957-59 Preston Infill Housing (tender cost competition)
1958 Steel Mill Cladding
1958 Churchill College (limited competition)
1958-61 School Assembly Hall, Camberwell, London
1959 Student Residences for Selwyn College, Cambridge
1959-63 Engineering Building for Leicester University, Leicester
1960-64 Old People's Home, Greenwich
1960-64 Children's Home, Frogmore

James Stirling & Michael Wilford Associate Partner

- 1964-67 History Faculty for Cambridge University, Cambridge (limited competition)
- 1964-68 Camden Town Flats, London
- 1964-68 Student Residences for St. Andrews University, St. Andrews
- 1965 Headquarters for Dorman Long Steel Manufacturers, Middlesbrough
- 1966-71 The Florey Building for Queen's College, Oxford
- 1967-76 Low-Cost Housing Runcorn, Runcorn New Town
- 1968 Redevelopment Study, New York
- 1969-76 Low-Cost Housing, Lima
- 1969 Siemens Research Centre, Munich (limited competition)
- 1969-72 Olivetti Training School, Haslemere
- 1970 Derby Civic Centre, Derby (limited competition)

James Stirling Michael Wilford and Associates

- 1971 Olivetti Headquarters, Milton Keynes
- 1971 Arts Centre for St. Andrews University, St. Andrews
- 1972-77 Southgate Low-Cost Housing, Runcorn New Town
- 1975 Wallraf-Richartz Museum, Cologne (invited competition)
- 1975 Museum for Northrhine Westphalia, Düsseldorf (invited competition)
- 1976 Hotel Meinekestrasse, Berlin
- 1976 Government Centre, Doha, Qatar (limited competition)
- 1976 Regional Centre, Florence (national competition)
- 1977 UNEP Headquarters, Nairobi
- 1977 Revisions to the Nolli Plan, Rome
- 1977 Dresdner Bank, Marburg
- 1977 Housing Study for Muller Pier, Rotterdam
- 1977-84 New State Gallery and Chamber Theatre, Stuttgart (invited competition)

1978 Institute of Biology and Biochemistry, Teheran
 1978 Bayer Research Centre, Monheim (limited competition)
 1978 Manhattan Townhouses, New York (limited competition)
 1979-81 Rice School of Architecture Extension, Houston
 1979-87 Science Research Centre, Berlin (limited competition)
 1979-84 Sackler Gallery, Cambridge, Massachusetts
 1980 Chemistry Building for Columbia University, New York
 1980-86 Clore Gallery, London
 1980-94 Music Academy, Stuttgart
 1981 Houston Plaza, Houston (limited competition)
 1983-88 Performing Arts Center for Cornell University, Ithaca
 1983 Casalecchio New Town, Bologna
 1983 Villa Lingotto, Turin (limited competition)
 1983 British Telecom Headquarters, Milton Keynes (limited competition)
 1983 Public Library, Latina
 1984-88 Tate Gallery, Albert Dock, Liverpool
 1985 Museums of New Art and Sculpture Tate Gallery, London
 1985 National Gallery Extension, London (limited competition)
 1986-98 No. 1 Poultry, London
 1986-92 Braun Headquarters, Melsungen (limited competition) with Walter Nägeli
 1986 Thyssen-Bornemisza Gallery, Lugano (limited competition)
 1986 State Theatre Warehouse, Stuttgart (limited competition)
 1986 Paternoster Square, London (limited competition)
 1986 Bracken House, London (limited competition)
 1987 Kaiserplatz Aachen with Marlies Hentrup and Norbert Heyers
 1987-96 Music and Theatre Academies, Stuttgart
 1987 Study Centre and Library/Archive, Tate Gallery, London
 1987 Palazzo Citterio Art Gallery, Brera Museum, Milan
 1988 Glyndebourne Opera House (limited competition)
 1988 Ballet/Opera House, Toronto (limited competition)

1988 Canary Wharf Residential Development, London (limited competition)
 1988 Disney Philharmonic Hall, Los Angeles (limited competition)
 1988-93 Biological Sciences Library for University of California at Irvine, Los Angeles
 1988- 5-7 Carlton Gardens Apartments, London (limited competition)
 1988 Stadium Development, Seville
 1989 Bibliothèque de France, Paris (limited competition)
 1989 Tokyo International Forum (limited competition)
 1989 Opera House, Compton Verney (limited competition)
 1989-91 Biennale Bookshop, Venice
 1990 Cinema Palace, Venice (limited competition) with Marlies Hentrup and Norbert Heyers
 1990 Channel Four Headquarters, London (limited competition)
 1991 Kyoto Centre, Kyoto (limited competition)
 1991-96 Temasek Polytechnic, Singapore
 1991 Museum of Scotland (limited competition) with Ulrike Wilke

Michael Wilford and Partners

1992- Lowry Centre, Salford Quays, Manchester
 1992- Abando Passenger Interchange, Bilbao
 1992 Architecture School Newcastle with Suturs Architects Snell
 1993 Performing Arts Centre, Singapore
 1993 Ty Llen National Centre for Literature and City Library, Swansea (limited competition)
 1993 Sto AG Headquarters and Manufacturing Plant, Weizen, Germany
 1993 Royal Library Copenhagen (competition)
 1993-97 Tate Gallery, Liverpool, Phase 2
 1993 Clore Gallery (Turner Collection), Tate Gallery Refurbishment
 1994 British Museum, Courtyard Redevelopment (limited competition)

1994-97 Sto AG New Office Building, Weizen
 1994 Campus Masterplan for Technical University, Dresden
 1994-95 Sto Regional Depot, Hamburg
 1994 Liverpool Museum, National Museums and Galleries on Merseyside, Liverpool
 1995- British Embassy, Berlin (limited competition)
 1995 Music School and Cinemaxx, Mannheim
 1995 Hanover/Laatzen Trade Fair Station, Hanover (competition)
 1996 National Centre for Industrial Virtual Reality, Salford
 1997 National Youth Performing Arts Centre, Gloucester (limited competition)
 1997 Music School, Rostock (limited competition)
 1997 Hotel, Salford
 1997 Hamilton Ahead Arts Centre, Hamilton, Scotland (competition)
 1997 National Centre for Virtual Environments, Salford
 1997 Cultural Quarter, Arts Centre, Shoreham-by-Sea

Elenco studi di ingegneria collaboratori

Boll & Partner

1977 Neue staatsgalerie Stuttgart

Felix & Samuely

1958 School Assembly Hall – Brunswick Park Primary School

1959 Leicester Engineering Building

1964 History Faculty of Cambridge

1964 Saint Andrews

1966 Florey Building, Queen's College, University of Oxford

1967 Southgate Housing Runcorn

1969 British Olivetti Training Centre, Haslemere

1980 Clore Gallery, Tate Museum, London

1983 British Telecom National Networks Headquarter Competitions, Milton Keynes, England, UK

1984 Tate in North, Liverpool, England, UK

Ove Arup

1959 Leicester Engineering Building

1964 History Faculty of Cambridge

1966 Florey Building, Queen's College, University of Oxford

1977 Neue Staatsgalerie and Chamber Theatre, Stuttgart

1982 No 1 Poultry, London

Stefan Polony & Herbert Fink

1986 Braun Melsungen Headquarters

1980 Clore Gallery, altri collaboratori: The Steenson Varming, Mulcahy Partnership, Davies Belfield & Everest, John Taylor & Sons, BDP Landscape, Walker Beak Mason Partnership.

1982 No 1 Poultry, altri collaboratori: Monk Dunstone, Jaros Baum & Bolles.

Indice delle illustrazioni

Fig. 1. Peter Tarleton, Front of Quarry House, part of Calderstones School, Sep 2012. Geograph.org.uk, licenza CC BY-SA 2.0.....	24
Fig. 2. James Stirling in primo piano in una fotografia del 1948-49 della Facoltà di Architettura dell'Università di Liverpool (Archivio di Mark Girouard).....	24
Fig. 3. James Stirling, tesi di laurea. Canadian Centre for Architecture.	30
Fig. 4. James Stirling, tesi di laurea. Canadian Centre for Architecture.	30
Fig. 5. James Stirling, tesi di laurea, dettaglio strutturale del pilastro del Community Centre. Canadian Centre for Architecture.	31
Fig. 6. Foto di Stirling da giovane, probabilmente scattata nei primi anni degli anni Cinquanta. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.	40
Fig. 7. James Stirling (1956). Garches to Jaoul. Le Corbusier as Domestic Architect in 1927 and 1953. The Architectural Review, 14, 153–164.....	47
Fig. 8. Dettaglio Ham Common.....	54
Fig. 9. James Stirling (1956). Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism. The Architectural Review, 7, 155–161.....	55
Fig. 10. James Stirling, A personal view of the present situation, Architectural Design, giugno 1958, pp. 232-233. Special Collections Archive, University of Liverpool.	60
Fig. 11. Dettaglio delle sedute progettate per il Florey Building a Oxford. The Queen's College Archive, University of Oxford.	64
Fig. 12. Appartamenti di Ham Common. Dettaglio.....	77
Fig. 13. James Stirling (1960). "The Functional Tradition" and Expression. Perspecta, 6, 88–97.	78
Fig. 14. Interno del Leicester Engineering Building (1959-1963).	84
Fig. 15. Ingresso piano terra Leicester Engineering Building, James Stirling & James	100
Fig. 16. Vista interna dei soppalchi dell'officina. Si riconoscono gli arredi originali — in particolare i tavoli — disegnati da Gowan e Stirling per Leicester, insieme alla pavimentazione originale, recentemente ripristinata in questo ambiente.	100
Fig. 17. Ingresso alle officine. Leicester Engineering Building, James Stirling & James Gowan, 1963.	101

Fig. 18. Vista interna sulle "navate" centrali delle officine	102
Fig. 19. Vista esterna delle officine rialzate	103
Fig. 20. Particolare raffigurante la botola di apertura per la sostituzione i macchinari	104
Fig. 21. Vista dal basso della torre. Sono visibili l'apertura della botola nel solaio e gli infissi con persiane orizzontali, progettati per generare una ventilazione trasversale immediata, necessaria all'estrazione dei fumi prodotti dagli esperimenti nei laboratori.	105
Fig. 22. Fotografia dell'intradosso della trave tra quarto e quinto piano.....	105
Fig. 23. Fotografia dell'estradosso della pianta.	106
Fig. 24. Disegno a cura dell'autrice, pianta del quinto e del quarto piano della torre.	107
Fig. 25. Disegno a cura dell'autrice, sovrapposizione delle piante, vista dal basso sull'estradosso della pianta.	107
Fig. 26. Studi e schizzi di analisi sulla torre dell'Engineering Building, Leicester.	107
Fig. 27. Interno del Leicester Building con affaccio sugli shed.	108
Fig. 28. Fig. 28. Sezione del progetto per la History Faculty Library, University of Cambridge. Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA).	115
Fig. 29. History Faculty Library, University of Cambridge. Vista esterna del lato posteriore.	116
Fig. 30. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio della facciata vetrata e degli infissi metallici.	117
Fig. 31. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio dell'innesto tra la torre in mattoni e la facciata vetrata.	118
Fig. 32. History Faculty Library, University of Cambridge. Ingresso laterale con scala esterna e pensilina in mattoni, la cui geometria anticipa soluzioni perimentate da Stirling in progetti successivi, come la copertura della Music School a Stoccarda.	119
Fig. 33. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio dell'innesto tra la facciata vetrata e il volume in mattoni.....	120
Fig. 34. History Faculty Library, University of Cambridge. Ingresso laterale con evidenza dell'inclinazione della facciata vetrata.	121

Fig. 35. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio della facciata vetrata della Seeley Library, in corrispondenza della sala di lettura.	122
Fig. 36. History Faculty Library, University of Cambridge. Area attualmente soggetta a interventi di ristrutturazione.	123
Fig. 37. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio della base della facciata vetrata della Seeley Library. Area attualmente soggetta a interventi di ristrutturazione.	124
Fig. 38. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio dell'innesto tra la torre in mattoni e la facciata vetrata.	125
Fig. 39. History Faculty Library, University of Cambridge. Operazioni di rilievo e misurazione della facciata vetrata nell'ambito degli interventi di restauro in corso (agosto 2024).	126
Fig. 40. History Faculty Library, University of Cambridge. Scala di servizio sul tetto della Seeley Library.	127
Fig. 41. History Faculty Library, University of Cambridge. Interno della struttura di copertura della Seeley Library.	128
Fig. 42. History Faculty Library, University of Cambridge. Interno della struttura di copertura della Seeley Library.	129
Fig. 43. History Faculty Library, University of Cambridge. Corridoio dell'ultimo piano del blocco a "L", in corrispondenza degli uffici.	130
Fig. 44. History Faculty Library, University of Cambridge. Nodo strutturale della copertura della Seeley Library, con vista sulla sala di lettura sottostante.	131
Fig. 45. History Faculty Library, University of Cambridge. Vista dalla sala di lettura del blocco a "L" con il nodo strutturale della copertura.	132
Fig. 46. History Faculty Library, University of Cambridge. Sala di lettura della Seeley Library.	133
Fig. 47. History Faculty Library, University of Cambridge. Sala di lettura perimetrale della Seeley Library, con affaccio sulla strada.	134
Fig. 48. History Faculty Library, University of Cambridge. Scala a chiocciola con pilastro conico, soluzione ripresa in opere successive di Stirling (Wissenschaftszentrum, Olivetti).	135

Fig. 49. History Faculty Library, University of Cambridge. Spazio di lettura intermedio tra il perimetro e la sala centrale, con dettaglio dell'illuminazione naturale proveniente dal tetto vetrato.	136
Fig. 50. History Faculty Library, University of Cambridge. Dettaglio della sala di lettura con recipiente provvisorio per la raccolta di infiltrazioni dalla copertura.....	137
Fig. 51. History Faculty Library, University of Cambridge. Vista del pilastro conico sovradimensionato che sostiene il blocco a "L".	138
Fig. 52. Florey Building, Oxford. Dettaglio delle scale sulla parete inclinata.	147
Fig. 53. . Florey Building, Oxford. Innesto delle travi a ginocchio.	148
Fig. 54. Florey Building, Oxford. Dettaglio della trave.....	149
Fig. 55. Tavola strutturale. Queen's College Archive, Oxford.....	150
Fig. 56. Florey Building, Oxford. Vista dal fiume sulla corte centrale.	151
Fig. 57. Incisione della targa di inaugurazione, datata 11 maggio 1971. Queen's College Archive, Oxford.....	152
Fig. 58. Pianta del secondo piano. Queen's College Archive, Oxford.	152
Fig. 59. Foto del modello. Queen's College Archive, Oxford.....	153
Fig. 60. Foto del modello. Queen's College Archive, Oxford.	153
Fig. 61. CCA Foto di archivio del Canadian Centre for Architecture, dettaglio assonometrico di una delle ali, con disegnata la gru che posiziona gli elementi prefabbricati.	171
Fig. 62. Foto di archivio Canadian Centre for Architecture. Collage di due blocchi specchiati.	172
Fig. 63. Foto di archivio. Masterplan originale in cui sono previsti sei blocchi insediativi.	173
Fig. 64. Foto di archivio. Pianta del piano tipo.	173
Fig. 65. Foto di archivio. Sezione del blocco centrale e sala da pranzo.	174
Fig. 66. Fotografia della vista attuale del paesaggio dal blocco centrale.....	174
Fig. 67. Fotografia della promenade.....	175
Fig. 68. Fotografia della promenade.	175
Fig. 69. Fotografia di una delle sale comuni.....	176
Fig. 70. Fotografia dei pannelli prefabbricati.....	177
Fig. 72. Foto di archivio. Sezione sul blocco centrale.	178

Fig. 71. Foto d'archivio, pianta strutturale di Samuely & Partners (Frank Newby) corretto probabilmente da Stirling (tratto rosso).	178
Fig. 73. Andrew Melville Hall, St Andrews. Vista della facciata est.	179
Fig. 74. Andrew Melville Hall, St Andrews. Dettaglio della distribuzione interna della facciata est.	179
Fig. 75. Andrew Melville Hall, St Andrews. Vista della facciata est.	180
Fig. 76. Andrew Melville Hall, St. Andrews. Vista dal basso della facciata ovest.	180
Fig. 77. Tavola con tre viste prospettiche del progetto: vista laterale, frontale e obliqua. CCA, James Stirling / Michael Wilford Collection.	187
Fig. 78. Modello di studio del progetto per la sede direzionale Dorman Long, Middlesbrough (1965–67). Plastico in materiale composito con base lignea. Canadian Centre for Architecture (CCA), James Stirling / Michael Wilford Collection.	188
Fig. 79. Inserimento del volume direzionale nel paesaggio produttivo di Middlesbrough. Fotomontaggio di progetto. CCA, James Stirling / Michael Wilford Collection.	189
Fig. 80. Assonometria della facciata inclinata e del reticolo esterno in acciaio. Proiezione assonometrica su carta. CCA, James Stirling / Michael Wilford Collection.	190
Fig. 81. Dettaglio del modello fisico che mostra l'inclinazione della facciata e la relazione tra piani interni e reticolo esterno. CCA, James Stirling / Michael Wilford Collection.	191
Fig. 82. Elaborazione grafica contemporanea che simula la facciata priva delle travi orizzontali continue, per rendere leggibile la variabilità delle soluzioni possibili. Marianna Giannini, 2023.	192
Fig. 83. Elaborazione grafica contemporanea che mostra la facciata con la sola trama verticale, senza controventi diagonali. Marianna Giannini, 2023.	193
Fig. 84. Siemens Research Centre, Monaco, 1970. Vista generale del complesso in prospettiva a volo d'uccello. James Stirling & Partner, disegno originale, Canadian Centre for Architecture (CCA).	203
Fig. 85. Siemens Research Centre, Monaco, 1970. Prospettiva assiale del boulevard con i volumi cilindrici e la piattaforma porticata. James Stirling & Partner, disegno originale, Canadian Centre for Architecture (CCA).	204

Fig. 86. Siemens Research Centre, Monaco, 1970. Assonometria del modulo cilindrico e della piattaforma infrastrutturale.	205
Fig. 87. British Olivetti Training School, assonometria del corpo principale con il ritmo strutturale sopra la rampa centrale. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, Canadian Centre for Architecture (CCA).	214
Fig. 88. British Olivetti Training School, vista assonometrica della rampa interna che collega i due livelli sfalsati. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, CCA.	215
Fig. 89. British Olivetti Training School, planimetria generale con tettoie modulari e elementi prefabbricati esterni. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, CCA.	216
Fig. 90. Olivetti H.Q., Milton Keynes, prospettiva interna con colonne svasate. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, CCA.	217
Fig. 91. Olivetti H.Q., Milton Keynes, assonometria del piano terra con parete curva e sequenza delle colonne. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, CCA.	218
Fig. 92. Olivetti H.Q., Milton Keynes, schizzi preliminari con studi di sezioni a gradoni, curvature e profili di colonne. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, CCA.	219
Fig. 93. Olivetti H.Q., Milton Keynes, sezione con articolazione a gradoni del corpo principale. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, Canadian Centre for Architecture (CCA).	220
Fig. 94. Olivetti H.Q., Milton Keynes, studio di sezione costruttiva con dettagli dei piani sfalsati e delle connessioni strutturali. Disegno di James Stirling / Fondo James Stirling – Michael Wilford, CCA.	221
Fig. 95. Articolo di giornale. Archivio: Papers of Robert Millar Maxwell, Special Collections, University of Liverpool.	227
Fig. 96. Articolo di giornale. Archivio: Papers of Robert Millar Maxwell, Special Collections, University of Liverpool.	227
Fig. 97. Neue Staatsgalerie, Stoccarda. Fronte stradale.	247
Fig. 98. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.	248
Fig. 99. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.	249
Fig. 100. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.	250
Fig. 101. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.	251

Fig. 102. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.	252
Fig. 103. Neue Staatsgalerie, Stoccarda. Dettaglio della griglia d'areazione posta dietro le pietre "in rovina".	253
Fig. 104. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.	254
Fig. 105. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.	255
Fig. 106. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.	256
Fig. 107. Neue Staatsgalerie, Stoccarda.	257
Fig. 108. Neue Staatsgalerie, pianta parcheggi.	258
Fig. 109. Neue Staatsgalerie, pianta piano terra.	258
Fig. 110. Neue Staatsgalerie. Pianta delle gallerie.	259
Fig. 111. Neue Staatsgalerie. Sovrapposizione delle piante.	259
Fig. 114. Facciata curva del nuovo edificio sulla corte, "il teatro", con fasce rosa- azzurre e strombature delle finestre in pietra.	270
Fig. 115. Accesso all'edificio dal fronte ottocentesco su Reichpietschufer. ...	271
Fig. 116. La soglia attraverso il basamento storico, dove il nuovo intervento si innesta nell'edificio antico.	272
Fig. 117. L'intercapedine tra due volumi nuovi: contatto ravvicinato ma non coincidente.	273
Fig. 118. Giunto verticale tra volumi nuovi: bande cromatiche e ombre radenti.	274
Fig. 119. Scala e arco in pietra artificiale nella corte: dettaglio dell'innesto laterale.	275
Fig. 120. Pilastro triangolare su base cononica al centro della corte del "teatro". Pensilina radiale in acciaio e vetro.	276
Fig. 121. Dettaglio del serramento verde e della cucitura tra nuovo e preesistente, con arco tagliato.	277
Fig. 122. Contatto tra la facciata ottocentesca, con sezione della scala visibile e il nuovo volume a bande cromatiche.	278
Fig. 123. Soglia di accesso dalla corte interna alla "basilica", zona pranzo, con accesso tramite serramento verde.	279
Fig. 124. Contatto tra il volume nuovo a fasce colorate e il muro ottocentesco.	280
Fig. 125. Varco verticale tra vecchio e nuovo.	281
Fig. 126. Nodo tra pilastro e giunto metallico della pensilina.	282
Fig. 127. Dettaglio dell'attacco giallo tra pilastro e trave della loggia.	283

Fig. 128. Dettaglio della pensilina della "stoà": pilastro e giunto metallico.	284
Fig. 129. Dettaglio della muratura storica della preesistenza, con cornici e modanature in laterizio.....	285
Fig. 130. Attacco della grondaia sulla facciata storica, con variazioni cromatiche dei laterizi.....	286
Fig. 131. Giunto tra la facciata in vetro del nuovo intervento e l'edificio storico.	287
Fig. 132. Incastro tra muratura storica e volume di Stirling, evidenziato dalla differenza materica.....	288
Fig. 133. Pilastro a cono rovesciato nella zona pranzo, la "basilica".....	289
Fig. 134. Corridoio curvo del piano terra, pilastro a cono rovesciato e aperture circolari.	290
Fig. 135. Scala a chiocciola interna della biblioteca.....	291
Fig. 136. Vista dal salotto della biblioteca verso il giardino.....	292
Fig. 137. Il nuovo volume vetrato del bar.	293
Fig. 138. Interno della caffetteria.....	294
Fig. 139. Pensilina interna alla corte.....	295
Fig. 140. Struttura metallica della pensilina vetrata.	296
Fig. 141. Basamento in pietra alla base della colonna.	297
Fig. 142. Immagine degli ziggurat all'interno del libro "Biblioteca pubblica e giardini a Latina di James Stirling" di Claudio Greco.	304
Fig. 143. Studio di James Stirling, con materiali di lavoro e una fotografia del progetto per Leicester sul tavolo. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.	313
Fig. 144. Studio di James Stirling, una delle sedi tedesche. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.....	314
Fig. 145. Inaugurazione della Clore Gallery. Regina Elisabetta II e James Stirling, pubblicata su Building Design il 27 settembre 2007. Archivio Robert Maxwell, Special Collections, University of Liverpool.....	314
Fig. 146. Clore Gallery, fotografia scattata dalla scala verso l'ingresso.....	315
Fig. 147. Clore Gallery, fotografia scattata dall'interno della finestra ad angolo.	315
Fig. 148. Fotografia della facciata posteriore della Clore Gallery.....	316
Fig. 149. Zoom della facciata posteriore della Clore Gallery.	317

Fig. 150. Clore Gallery, dettaglio della facciata.....	318
Fig. 151. Clore Gallery, dettaglio della facciata.....	319
Fig. 152. Clore Gallery, vista sulla scala principale.....	320
Fig. 153. Clore Gallery, dettaglio del pilastro.....	321
Fig. 154. Clore Gallery, auditorium.....	322
Fig. 155. New Architecture: Foster, Rogers, Stirling. (1986) Pencils design. Designed by Simon Esterson. Reprographics, Precise Litho, printed by Cradley Print. Reference code: RAA/PRE/5/2/193.....	323
Fig. 156. Leicester Building, dettaglio del "pilastro" vetrato.....	337
Fig. 157. Fotografia del pilastro sovradimensionato di Cambridge.....	338
Fig. 158. Runcorn New Town, pubblicata su <i>Arquitectura Viva</i> n.42.....	339
Fig. 159. Wissenschaftszentrum, dettaglio della pensilina in vetro.....	340
Fig. 160. Wissenschaftszentrum, pilastro all'interno della "basilica".....	341
Fig. 161. Neue Staatsgalerie Stoccarda, dettaglio della hall di ingresso.....	342
Fig. 162. Musikakademie, Stoccarda.....	343
Fig. 163. Braun Melsungen, diritti dell'immagine: acaixanegra.....	344
Fig. 164. Tokyo International Forum. <i>Arquitectura Viva</i> , no. 42 (luglio–agosto 1993): 50.....	348
Fig. 165. <i>Arquitectura Viva</i> , no. 42 (luglio–agosto 1993): 50.....	348
Fig. 166. Canadian Centre for Architecture, Channel 4 Headquarters Competition, London. Riferimento: AP140.S2.SS1.D93.....	353
Fig. 167. Canadian Centre for Architecture, Kaiserplatz, Aquisgrana. Riferimento: AP140.S2.SS1.D78.P2.2.....	353
Fig. 168. Fotografia del modello per Kyoto. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.....	357
Fig. 169. Fotografia del modello per Kyoto. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.....	358
Fig. 170. Fotografia del modello per Kyoto. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.....	358
Fig. 171. Fotografia del modello per Kyoto. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.....	359
Fig. 172. Fotografia del modello per Kyoto. Archivio Robert Maxwell Papers, Special Collections, University of Liverpool.....	359
Fig. 173. Temasek, Singapore, pubblicata su <i>Arquitectura Viva</i> n.42.....	366

Fig. 174. Temasek, masterplan. https://www.archinform.net/projekte/8919.htm	366
Fig. 175. Temasek, Singapore, pubblicata su Architectural Review in "Building Utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore", di Peter Davey, 7 giugno 1996.	367
Fig. 176. Temasek, Singapore, pubblicata su Architectural Review in "Building Utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore", di Peter Davey, 7 giugno 1996.	368
Fig. 177. Temasek, Singapore, pubblicata su Architectural Review in "Building Utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore", di Peter Davey, 7 giugno 1996.	369
Fig. 178. Temasek, Singapore, pubblicata su Architectural Review in "Building Utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore", di Peter Davey, 7 giugno 1996.	370
Fig. 179. Temasek, Singapore, pubblicata su Architectural Review in "Building Utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore", di Peter Davey, 7 giugno 1996.	371
Fig. 180. Temasek, Singapore, pubblicata su Architectural Review in "Building Utopia: Stirling and Wilford's Temasek Polytechnic in Singapore", di Peter Davey, 7 giugno 1996.	372
Fig. 181. Foto di gruppo, James Stirling, Michael Wilford e il personale di ufficio al Temasek. Archivio CCA, Collocazione: AP140.S2.SS1.D97.P95.001	373

Bibliografia essenziale

Pubblicazioni di James Stirling

Stirling, James. «Garches to Jaoul». *The Architectural Review* (settembre 1955).

Stirling, James. «Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism». *The Architectural Review* (marzo 1956): pp. 155-161.

Stirling, James. «Regionalism and Modern Architecture». *Architects' Year Book* 8 (1957).

Stirling, James. «A Personal View of the Present Situation». *Architectural Design* (giugno 1958).

Stirling, James. «Criticism: The Architects Reply». *The Architects' Journal* (luglio 1958).

Stirling, James. «Packaged Deal and Prefabrication». *Design* (marzo 1959).

Stirling, James. «Afterthoughts on Ham Common». *Architect and Building News* (maggio 1959).

Stirling, James. «The Functional Tradition and Expression». *Perspecta* 6 (1959); poi in *Cuadernos Suma Nueva Visión* 2 (1970).

Stirling, James. «An Architect's Approach to Architecture». *RIBA Journal* (maggio 1965); poi in *Kenchiku Bunka* (gennaio 1967); *Zodiac* 16 (1967); *Cuadernos Suma Nueva Visión* 2 (1970).

Stirling, James. «Conversation with Students». *Perspecta* 12 (1967); poi in *Cuadernos Suma Nueva Visión* 2 (1970).

Stirling, James. «Anti-Structure». *Zodiac* 18 (1969); poi in *Cuadernos Suma Nueva Visión* 2 (1970).

Stirling, James. «James Stirling in Tokyo». Intervista con Arata Isozaki. *Architecture and Urbanism* (agosto 1971).

Stirling, James. «Stirling Connexions». *Architecture and Urbanism* (febbraio 1975); poi in *Casabella* (marzo 1975); *The Architectural Review* (maggio 1975).

Stirling, James. «Asian Games». *Architectural Design* (gennaio 1975).

Stirling, James. «Persepolis Statement». *Architecture and Urbanism* (febbraio 1975).

Stirling, James. «Entretien avec James Stirling». *Architecture Mouvement Continuité* (dicembre 1975).

Stirling, James. *Articles by James Stirling*. Zurich: School of Architecture, Zurich University, 1976.

Stirling, James. «Letter from London». *Oppositions* 5 (1976).

Stirling, James. «RIBA Gold Medal Acceptance». *Architectural Design Profile*. London: Academy Editions / St Martin's Press, 1982.

Stirling, James. «Pritzker Prize Acceptance». *Architectural Design Profile*. London: Academy Editions / St Martin's Press, 1982.

Stirling, James. «Richtfest, Topping-Out Ceremony, Stuttgart». *Architectural Design Profile*. London: Academy Editions / St Martin's Press, 1982.

Stirling, James. «JS Lecture 81». In *Collected Essays*, a cura di Denys Lasdun. London: Heinemann, 1984.

Pubblicazioni su James Stirling

Arnell, Peter, e Ted Bickford, a cura di. *James Stirling: Buildings and Projects*. New York: Rizzoli, 1984.

AV Monografías 42: James Stirling, Stirling Wilford & Associates. Madrid: Arquitectura Viva, 1993.

Baker, Geoffrey H. *The Architecture of James Stirling and His Partners James Gowan and Michael Wilford: A Study of Architectural Creativity in the Twentieth Century*. Farnham: Ashgate, 2011.

Banham, Reyner. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* New York: Reinhold, 1966.

Banham, Reyner. *A Critic Writes: Selected Essays by Reyner Banham*. A cura di Paul Barker, Mary Banham, Sutherland Lyall e Cedric Price. Berkeley: University of California Press, 2023.

Baratelli, Alberto. *James Stirling: la Galleria di Stato di Stoccarda*. Firenze: Alinea, 2002.

Belli, Massimo. «La nostalgia futuristica di Stoccarda: la Neue Staatsgalerie di James Stirling». *BTA – Bollettino Telematico dell'Arte* 907 (marzo 2011).

Benton, Caroline Maniaque. «Back to Basics». *Journal of Architectural Education* 63, n. 1 (2009).

Berman, Alan, a cura di. *Jim Stirling and the Red Trilogy: Three Radical Buildings*. London: Lincoln, 2010.

Brunetti, Fabrizio, Pier Angelo Cetica e Achille Michelizzi. *James Stirling: l'ultimo maestro?* Padova: Cedam, 1978.

Cazzulo, Maurizio, e Simona Gabrielli. *Why Not WZB? Wissenschaftszentrum Berlin 1979-1996, James Stirling Michael Wilford*

with Walter Nägeli, Peter Schaad, John Tuomey. *Sestri Levante: JoshuaLibri*, 1997.

Colquhoun, Alan. «Architecture as a Continuous Text». *ANY: Architecture New York* 2 (1993).

Colquhoun, Alan. *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays, 1980-1987*. Cambridge, MA: MIT Press, 1989.

Hodgetts, Craig. «Inside James Stirling». *Design Quarterly* 100 (1976): pp. 6-19.

Crinson, Mark. «Austerity and Architectural Derangement». *AA Files* 63 (2011).

Crinson, Mark. «Certain Old and Lovely Things, Whose Signified Is Abstract, Out of Date: James Stirling and Nostalgia». *Change Over Time* 3, n. 1 (2013).

Crinson, Mark. *Stirling and Gowan: Architecture from Austerity to Affluence*. New Haven: Yale University Press, 2012.

Crinson, Mark. «Stirling in Wonderland». *AA Files* 62 (2011).

Crinson, Mark. «The Uses of Nostalgia: Stirling and Gowan's Preston Housing». *Journal of the Society of Architectural Historians* 65, n. 2 (2006).

Crinson, Mark, e James Stirling, a cura di. *James Stirling: Early Unpublished Writings on Architecture*. London: Routledge, 2010.

Dal Co, Francesco, e Tom Muirhead. *I musei di James Stirling, Michael Wilford, and Associates*. Milano: Electa, 1990.

Dal Co, Francesco. «The Melancholy Experience of Contemporaneity». *ANY: Architecture New York* 2 (1993).

Davidson, Cynthia. «Dear Reader». *ANY: Architecture New York* 2 (ottobre 1993).

Design Quarterly 100: Inside James Stirling. Issues in Architecture II. 1976.

Dogan, Fehmi, e Nancy J. Nersessian. «Generic Abstraction in Design Creativity: The Case of Staatsgalerie by James Stirling». *Design Studies* 31, n. 3 (2010).

Editoriale. «Isometric Stirling». *Design Journal* 305 (maggio 1974).

Eisenman, Peter, e Anthony Vidler. «In Conversation». *Log* 28 (2013).

Forster, Kurt W. «Show Me: Arguments for Architecture of Display». *Log* 20 (2010).

Frampton, Kenneth. «On James Stirling: A Premature Critique». *AA Files* 26 (1993).

Franklin, Geraint. *Post-Modern Buildings in Britain*. London: Pavilion Books, 2017.

Gannon, Todd. *Reyner Banham and the Paradoxes of High Tech*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2017.

Girouard, Mark. *Big Jim: The Life and Work of James Stirling*. London: Chatto & Windus, 1998.

Greco, Claudio, a cura di. *Biblioteca pubblica e giardini a Latina di James Stirling*. Roma: Officina, 1989.

Hudnut, Joseph. «The Post-Modern House». *The Architectural Record* 97, n. 5 (maggio 1945).

Izzo, Alberto, e Camillo Gubitosi. *James Stirling*. Roma: Officina, 1976.

Iuliano, Marco, a cura di. *One Poultry Speaks*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.

Iuliano, Marco, e Francesca Serrazanetti, a cura di. *James Stirling: Inspiration and Process in Architecture*. Milano: Moleskine, 2015.

Iuliano, Marco, e François Penz. «The Cambridge Experiment». *Arts* 3, n. 3 (2014).

James Stirling, Michael Wilford, and Associates. *Buildings & Projects 1975-1992*. Ostfildern: Hatje, 1994.

Jencks, Charles. *Critical Modernism: Where Is Post-Modernism Going?* Chichester: John Wiley, 2007.

Jencks, Charles, a cura di. *Post-Modern Classicism: The New Synthesis*. London: Architectural Design, 1980.

Jencks, Charles. *The Iconic Building: The Power of Enigma*. London: Frances Lincoln, 2005.

Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. 6^a ed. New York: Rizzoli, 1991.

Jencks, Charles. *The Post-Modern Reader*. London: Academy Editions, 1992.

Jencks, Charles. *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*. Chichester: Wiley, 2011.

Jencks, Charles. *What Is Post-Modernism?* London: Academy Editions, 1986.

Jencks, Charles. *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-Modern Architecture*. 7^a ed. New Haven: Yale University Press, 2002.

Krier, Leon. «Hors Échelle: Remembering James Stirling». *Perspecta* 40 (2008).

Lawrence, Amanda Reeser. *James Stirling: Revisionary Modernist*. New Haven: Yale University Press, 2012.

Forsyth, Alan, David Gray, Lyons Israel Ellis Gray e Architectural Association. *Lyons Israel Ellis Gray: Buildings and Projects 1932-1983*. London: Architectural Association, 1988.

Maxwell, Robert. *James Stirling: Scritti di architettura*. Milano: Skira, 1998.

Maxwell, Robert. *James Stirling: Writings on Architecture*. London: Skira, 1998.

Maxwell, Robert. «Modern Architecture After Modernism». *ANY: Architecture New York* 2 (1993).

Maxwell, Robert. *New British Architecture*. New York: Praeger, 1973.

Petit, Emmanuel, a cura di. *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*. London: Routledge, 2015.

Meier, Richard, Philip Johnson, Kate Stirling et al. «An American Tribute to James Stirling». *ANY: Architecture New York* 2 (1993).

«Most Everyone Called Him Jim». *ANY: Architecture New York* 2 (1993).

Nannerini, Giuseppe, e Massimo Faiferri, a cura di. *James Stirling Michael Wilford: Progetti e opere*. Roma: CDP (1995).

Papademetriou, Peter. «The Liverpool Connection». *Design Quarterly* 100 (1976).

Pawley, Martin. «Frank Newby, a Brilliant Structural Engineer». *The Guardian*, 29 maggio 2001.

Pawley, Martin. «Not the Last Word». *ANY: Architecture New York* 2 (1993).

Roberts, Bryony. «Why There's No Postmodernism 2». *Log* 26 (2012).

Rowe, Colin. «J. F. S. 1924-1992». *ANY: Architecture New York* 2 (1993).

Sartogo, Piero, Giovanni Battista Nolli e Museo nazionale delle arti del XXI secolo, a cura di. *Roma interrotta: dodici interventi sulla Pianta di Roma del Nolli; nelle collezioni MAXXI Architettura*. Milano: Johan & Levi, 2014.

Satter, Todd Jerome. «James Stirling's Architecture and the Post-War Crisis of Movement». *Deleuze Studies* 6, n. 1 (2012).

Stirling, James, e Robert Maxwell. *James Stirling*. London: Academy Editions, 1982.

Stirling, James, e Michael Wilford. «Venice Bookshop». *ANY: Architecture New York* 2 (1993).

Stirling, James. *James Stirling + Michael Wilford*. Architectural Monographs 32. London: Academy Editions, 1993.

Stirling, James. *James Stirling: Buildings and Projects*. A cura di Peter Arnell. New York: Rizzoli, 1987.

Stirling, James. *James Stirling: Catalogue of an Exhibition, Royal Institute of British Architects, Heinz Gallery, 21 Portman Square, London, 24 April-21 June 1974*. 2^a ed. London: RIBA Publications, 1976.

Stirling, James, Mario Botta e Mirko Zardini. *La Nuova Galleria di Stato a Stoccarda*. Milano: Electa, 1985.

Stirling, James, e James Gowan. «Leicester Engineering». *ANY: Architecture New York* 2 (1993).

Stirling, James, James Gowan e John McKean, a cura di. *Leicester University Engineering Building*. London: Phaidon, 1994.

Stirling, James, Grazia Lanzillo, John Jacobus e Léon Krier. *James Stirling: opere e progetti, 1950-1974*. Milano: Edizioni di Comunità, 1975.

Stirling, James, e Colin Rowe. *James Stirling: Constructions et projets: James Stirling, Michael Wilford et associés*. Paris: Sers, 1984.

Stirling, James, e Michael Wilford. «Cinema Palace Venice». ANY: *Architecture New York* 2 (1993).

Stirling, James, e Michael Wilford. «Cornell University Center for the Performing Arts». ANY: *Architecture New York* 2 (1993).

Stirling, James, e Michael Wilford. «Library at Latina». ANY: *Architecture New York* 2 (1993).

Stirling, James, e Michael Wilford. «Neue Staatsgalerie Stuttgart». ANY: *Architecture New York* 2 (1993).

Stirling, James, e Michael Wilford. «Olivetti Headquarters, Milton Keynes». ANY: *Architecture New York* 2 (1993).

Stirling, James, e Michael Wilford. «Wissenschaftszentrum». ANY: *Architecture New York* 2 (1993).

Sudjic, Deyan, e Norman Foster. *Norman Foster, Richard Rogers, James Stirling: New Directions in British Architecture*. London: Thames and Hudson, 1986.

Rohan, Timothy M. «James Stirling: Revisionary Modernist by Amanda Reeser Lawrence». *Journal of the Society of Architectural Historians* 73, n. 4 (2014).

Velicogna, Chiara. «Bonne Nuit La Tristesse! A proposito della torta di compleanno di James Stirling». *La Rivista di Engramma* 200 (2023).

Vidler, Anthony, e James Stirling. *James Frazer Stirling: Notes from the Archive*. Montréal/New Haven: Canadian Centre for Architecture / Yale Center for British Art / Yale University Press, 2010.

Wilford, Michael, Tom Muirhead e James Stirling, Michael Wilford, and Associates, a cura di. *James Stirling, Michael Wilford, and Associates: Buildings & Projects, 1975-1992*. London: Thames & Hudson, 1994.

Zimmerman, Claire. «Photography into Building in Post-War Architecture: The Smithsons and James Stirling». *Art History* 35, n. 2 (2012).

Zimmerman, Claire. «James Stirling Reassembled». *AA Files* 56 (2007).

