

# Ordini e *Ordonnance*: la Carrée d'Art di Norman Foster a Nimes

ANNA IRENE DEL MONACO<sup>1</sup>

**Abstract:** Questo saggio si propone di ragionare attorno al significato degli ordini architettonici nell'architettura contemporanea applicando alcune conclusioni al progetto del Centro d'Arte Contemporanea (Carrée d'Art) di Nimes realizzato da Norman Foster nel 1993. Questo edificio, per mezzo della sua vicenda progettuale, sintetizza alcune questioni fondamentali rispetto all'idea di ordine in architettura: dagli ordini classici della Maison Carrée con cui esso si confronta geneticamente, alla sua stessa concezione progettuale. Norman Foster, infatti, in questo progetto utilizza il linguaggio classico del monumento storico adattandolo alla formalizzazione del sistema costruttivo contemporaneo, dimostrando che l'ordine è l'elaborazione di una soluzione formale di un organismo costruttivo.

**Keywords:** Ordonnance, ordine, composizione, contrappunto, classicismo.

## *Ordini, composizione, tecnica*

«Quello che per il musicista è l'arte del contrappunto, per noi architetti è la tradizione classica: una lezione di contrappunto degli ordini e delle possibilità espressive in architettura»: così scrive Hannes Meyer nel 1933 in un manoscritto in lingua tedesca dal titolo *Wie ich arbeite*<sup>2</sup>. Facendo uso del confronto con il contrappunto musicale egli tratteggia con efficacia il senso della produzione di significato degli ordini architettonici rispetto ai linguaggi dell'architettura contemporanea.

1. Anna Irene Del Monaco, Ricercatore Progettazione Architettonica e Urbana, Sapienza Università di Roma; email: [anna.delmonaco@uniroma1.it](mailto:anna.delmonaco@uniroma1.it).

2. Hannes Meyer, *Wie ich arbeite*: la traduzione italiana è curata da Francesco Dal Co. Si riferisce al manoscritto in lingua tedesca pubblicato in Léna Meyer Bergner, "Arhitektura CCCP 6", Moscow, 1933. pp.100-104.

E ancora aggiunge: «noi architetti sovietici<sup>3</sup> dovremmo studiare con consapevolezza e continuità i sistemi costruttivi classici di tutte le epoche e delle classi inferiori di quell'epoca! Quindi, non dobbiamo copiare i modelli classici, ma rielaborarli». Non copiare i modelli, afferma Meyer, ma rielaborarli, sostenendo una posizione che interpreta il rapporto fra progetto e storia lontano da quella che fu la linea didattica dominante della Bauhaus, e che determinò l'allontanamento del didatta dopo gli anni della sua direzione (1928-1930).

Avendo accennato al *contrappunto*, cioè ad un procedimento compositivo che si basa prevalentemente su principi imitativi, ed all'*espressività*, una qualità risultante, nelle arti figurative, da un procedimento compositivo fortemente condizionato dalla tecnica, ragionando sugli ordini in architettura non si può fare a meno di richiamare il noto archetipo del sistema costruttivo trilitico e il suo essere, sintatticamente, la trasposizione lapidea di un sistema ligneo. E pertanto richiamare Gottfried Semper che, a questo proposito, parla di “scambio materiale” (*Stoffwechsel*) o, più enfaticamente, del “*Mysterium der Transfiguration*”<sup>4</sup>, per indicare la migrazione di forme e soluzioni tecniche da un materiale all'altro. Più precisamente, rispetto al nostro caso, potremmo dire da un sistema costruttivo, da una scala di progetto all'altra.<sup>5</sup>

Perciò, per sviluppare temi fin qui esposti, si ritiene particolarmente interessante il progetto del Carrée d'Art di Nîmes realizzato da Norman Foster che, in questo contesto, può essere considerato come un esercizio di trasposizione tecnica e di imitazione contrappuntistica.

3. Hannes Meyer e la compagna Léna Meyer Bergner si considerano ormai russi dopo il trasferimento a Mosca per la direzione dell'Accademia di architettura di Mosca (VAA), dopo la chiusura la Bauhaus, che diresse dal 1928 al 1930.

4. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik ...*, Vol. 1: Die Textile Kunst ..., Frankfurt am Main, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860; vol. 2, Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik, München, Friedrich Bruckmanns' Verlag, 18631, 1879-802. Ristampa, Mittenwald, Mäander Kunstverlag, 1977. Ed. ital. parziale a cura di A.R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori, Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica, Bari, Laterza, 1992. Per il passo citato vedi, 1977, vol. 1, p. 119 e 121; 1992, p. 229 e 233.

5. Ce lo rammenta Marco Pogacnik nei materiali di approfondimento di un seminario condotto con Bruno Reichlin allo IUAV di Venezia in Stile, Tettonica e Raumkunst. Da Gottfried Semper a Fr Kiesler: <http://www.iuav.it/Ateneo1/docenti/architettu/docenti-st/Marko-Poga/archivio-p/corso-di-s/pogacnik.doc>.

*Gli ordini significano: alcune questioni teoriche*

Ma prima di approfondire alcune note specifiche relative alla Carrée d'Art di Foster, può essere utile rammentare un'opera teorica fondamentale, scritta dal medico francese Claude Perrault, nella quale il significato degli ordini e del classicismo in architettura, affronta il passaggio dall'impostazione concettuale classica-vitruviana a quella moderna-illuminista. Nella Francia del diciassettesimo secolo, durante il regno di Luigi XIV, il concetto di *Ordre* (ordine) era utilizzato per indicare un decreto politico o un'ordinanza – le *Ordonnances* colbertiane ad esempio – o nella più astratta delle ipotesi per segnalare il volere divino o del fato. Nel 1683, nel pieno clima culturale che condusse, infine, alla rivoluzione francese, attraverso la rivoluzione scientifica affermatasi “politicamente” con la pubblicazione della prima Enciclopedia intesa come “ordinamento” alfabetico degli argomenti, Perrault<sup>6</sup>, facendo riferimento al concetto di *ordre*, introdusse il concetto di *ordonnance* nel trattato dal titolo *Ordonnance des cinq especes de colonnes selon la methode des Anciens* (*Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the Ancients*<sup>7</sup>). L'opera, dunque, aprì nell'ambiente accademico francese una rinnovata discussione attorno alle teorie sulle proporzioni note fin dall'antichità ed era stata preceduta di qualche anno dalla pubblicazione curata dallo stesso Perrault della traduzione dell'opera di Vitruvio, l'edizione critica del 1673. Il trattato sui cinque ordini rappresenta il tentativo di riformulare il problema tradizionale dell'architettura in termini di teoria scientifica moderna. E da questo punto di vista il lavoro di Perrault propone la distinzione fra le cose che hanno una bellezza assoluta e quelle che ne hanno una relativa «the systems of architectural proportion were not “true” but merely “probable”», ed elabora un nuovo tipo di lettura, soprattutto per la cultura dei suoi tempi, che diviene un fondamentale riferimento per

6. Il fratello di C. Perrault, Charles, fu sodale di Jean Baptiste Colbert nella Accademia delle Scienze.

7. La traduzione originale del testo in inglese del 1708 è di John James. Ed è probabilmente la traduzione che Norman Foster o Vincent Scully possono aver consultato nella biblioteca di Yale. Il testo consultato e citato in questo volume dal titolo *Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the Ancients*, edito da Editor Published by The Getty Center for the History of Art and the Humanities nel 1993, è stato curato come segue: Lynne Kostman, Senior Manuscript Editor; Joan Ockman and Thomas Repensek, Manuscript Editors; Michelle Ghaffari Copy Editor; con una prefazione di Alberto Perez-Gomez.

successive posizioni teoriche e progettuali.<sup>8</sup> Nell'introduzione al volume che raccoglie la traduzione inglese del trattato di Perrault, Alberto Perez-Gomez, autore di *Architecture and the Crisis of Modern Science*, afferma: «The etymology of the title becomes especially significant if considered in relation to the more traditional meaning of *ordonnance* in late medieval French, when it implied literary or stylistic coherence; even in modern English the word denotes a correct arrangement of parts, as in a picture, so as to produce the best effect. Although, assaid, the question of classical architecture could not yet be perceived as a purely formal problem of “style” in Perrault’s time, his title also prefigures the nineteenth-century reduction of architectural history and composition to “conventional” formal styles and typologies of preexisting buildings<sup>9</sup> [...] unlike in music there were no natural beauties in architecture dependent on mathematical harmony and that it was therefore up to man to establish rules». Il pensiero “proto-positivista” di Perrault contribuì a superare anche il lavoro di suoi importanti contemporanei, come Jacques François Blondel, autore di *Traite de la decoration, distribution & construction des batiments*, fra i cui discepli troviamo Ledoux: «In both cases invariable principles derived from “induction and experience”. He also failed to distinguish between the proportions of a building demanded by technical concerns and those motivated by aesthetic considerations. This “confusion”, which permeated traditional architectural practice and allowed for its meaning to be articulated in the terms of traditional European philosophy, is precisely what Perrault’s proto-positivistic theory finally dispelled; the notion of “scientific” clarity was thus at the heart of the argument, substituting a scientific *logos* for traditional mythic discourse». Perez-Gomez conclude affermando che il valore di Perrault è stato quello di proiettare l'architettura nel mondo moderno, trasformando la teoria in metodologia o scienza applicata, superando il fare poesia nel senso originale di *poiesis*.

8. In particolare, l'opera di Perrault, sebbene connessa all'ambiente culturale francese Beaux Art, ha anticipato alcuni elementi che furono determinanti nel corso del dibattito attivo durante gli anni '70 sulle teorie sul linguaggio e sulla significazione che tanto influenzeranno, ad esempio, cenacoli accademici come la rivista statunitense *Opposition* nella quale furono attivi molti studiosi italiani e, più in generale, l'architettura italiana con i suoi temi. Si pensi, ad esempio, ai lavori di Roland Barthes o Ferdinand de Saussure.

9. PEREZ-GOMEZ, 1993, pp. 32, 35, 36.

*Ludovico Quaroni: Ordre e Ordonnance un sistema tecnologico*

E per chiarire ulteriormente le ragioni per cui si è scelto di ragionare della Carrée d'Art di Foster in questa sede, una rivista intitolata a Ludovico Quaroni, è opportuno richiamare che Quaroni molto ha riflettuto ed elaborato e progettato attorno ai concetti di *ordre* e *ordonnance*. Ad esempio nel progetto per l'ampliamento del Teatro dell'Opera di Roma ed per l'intervento palermitano nei pressi di via Maqueda di recente portato a realizzazione. Nel 1983, quindi, elaborando il progetto per l'ampliamento del Teatro dell'Opera, Ludovico Quaroni, produce quattro varianti per la facciata: una di esse porta il nome 'Omaggio a Perrault'. Infatti, nel suo libro su Quaroni del 1985, Terranova scrive: «senza equivoci di storicismo né mai concessioni al decoro *Beaux-Arts*, LQ sceglie un tono elevato – ma pacato ed austero nel senso illuminista da *Traité d'Architecture* – trascritto nella eleganza grafica di un disegno senza ombre, una linea d'inchiostro sottile a spessore invariato, adeguata al discorso analitico e colto da Tavola di Enciclopedia. Una serie di 'Omaggi' ad Autori, a concetti, precede il progetto, prepara il terreno a 'comporre': una scelta di incontri ad affetti non già su modelli ma su affinità e analogie, mutuati dalla storia e dal luogo»<sup>10</sup>. Sul Teatro dell'Opera, ancora, Terranova approfondisce utilizzando le parole dello stesso Quaroni: «ritrovare un "modo di attualizzare" l'immagine attraverso l'impiego di "materiali classici trattati in modo nuovo" e materiali 'industriali' che mutuino le funzioni statiche ed estetiche degli elementi classici dell'architettura»; poiché «è il *modo* col quale gli elementi vengo impiegati a determinare il *momento*». Ma l'elaborazione di Quaroni attorno ai temi vicini a Perrault hanno avuto una ulteriore articolazione, come rammenta Lucio Barbera nel suo saggio *Continuum*<sup>11</sup>: «Dovrebbe essere 'sempre' chiaramente manifesto un ordine (l'*ordre* francese) sia pure molto variato e ricco di 'sorprese', ottenuto attraverso un ordine (l'*ordonnance* francese), costituente tutta l'intelaiatura architettonica dell'unità. [...] In quel periodo il gioco di riflessi cangianti tra le parole francesi *ordre* e *ordonnance* era molto caro a Ludovico che spesso, nelle sue conversazioni o nelle sue lezioni lo

10. TERRANOVA, 1985 p. 110.

11. BARBERA, 2014, p. 120.

usava con gusto, guardandosi bene dal chiarire in anticipo il significato – o i possibili significati – dell'uno e dell'altro termine, lasciando che l'ascoltatore percepisse soprattutto la necessità di un'architettura complessa come un tessuto antico, [...] 'Questa *ordonnance* che dà *ordre*', riprendeva Quaroni, "dovrebbe essere appunto il 'sistema' tecnologico industrializzato; un reticolo spaziale, una immensa capriata e più piani dentro la quale ci si muova, dentro la quale trovino posto l'aria, la luce, i piani per camminare, le scale, le strade per i veicoli, i negozi, gli uffici, i caffè e tutte le altre cose dette: e come gli antichi ordini dovrà avere, oltre alle sue qualità tecnologiche, quelle espressive e di 'decoro'". Tutte queste considerazioni ci riportano a Norman Foster ed alla sua Architettura come *Arte della necessità*, come l'ha definita Giovanni Leoni in un lungo e articolato saggio che colloca Foster<sup>12</sup> «in una esplicita, letterale relazione con le posizioni di William Morris, non certo con la mitologia critica pevsneriana del "pioniere del Moderno", quanto piuttosto con la profonda tradizione anglosassone, riguardo alla quale sarebbe forse più opportuno citare John Ruskin [espressione] della cultura del costruire inglese di matrice medioevale, nella cui opera l'azione architettonica è intesa come il ripristino di una perduta dimensione armonica. [...] Essa] contiene una evidente matrice utopica, tradotta da Foster in una [formula] più realistica e attuale [...] in cui] il progetto è inteso come processo integrato ed agito da un team affiatato che riunisce diverse competenze». Leoni, introducendo Foster, definisce un quadro elaborato dell'ambito anglosassone in architettura, e ricostruisce la genealogia di Foster in un'architettura non tanto interessata alla storia delle forme architettoniche (gotico vs classico), ma interessata alla razionalità del costruire; «una tradizione che si articola in un denso scambio tra Francia e Inghilterra, con protagonisti quali J.F. Blondel, A.W.N. Pugin, E.E. Viollet le Duc, ma che, nella accezione più affine alla ricerca di Foster, andrebbe seguita dalle ricerche di John Claudius Loudon, Joseph Paxton – non a caso due figure di formazione esterna alla disciplina architettonica [intesa] ideazione appartenente al campo delle "belle arti" – sperimentatori di una "maniera sostanziale" che segna una rottura, nel percorso della modernità architettonica [...]

12. LEONI, 2007.

in stretta affinità con le posizioni fulleriane [...] di una forma dettata dalla sua “buildability”. [...] Costruire conduce ad una coincidenza tra struttura dell’edificio e sua forma visibile». Questo modo di ragionare ci riconduce a Perrault, ma riporta alla memoria anche l’impostazione concettuale dell’architettura strutturale di Pier Luigi Nervi.

### *La Carrée d'Art di Nimes di Norman Foster (1984-1993)*

A questo proposito è interessante richiamare che Norman Foster, fu un alunno di Yale nel 1962 e, come ha più volte ribadito, subì profondamente l’influenza del professionismo attivo di Paul Rudolph, della ricerca intellettuale e della dimensione sociale di Serge Chermayeff, della profondità della ricerca storica e dell’oggettività critica di Vincent Scully<sup>13</sup>: l’azione formativa combinata di questi tre maestri, secondo Foster, attribuiva agli studenti una genuina convinzione rispetto al valore della ricerca e alla consapevolezza dell’importanza della storia. Scully, in particolare, influenzò in modo decisivo anche Louis Kahn e Robert Venturi, autori che in misura e modalità diverse si confrontarono in tutta la loro produzione teorica e progettuale con l’idea o l’ideale della classicità. Forse si potrebbe sintetizzare affermando che nel caso di Foster, il valore attribuito alla ricerca ed alla storia, acquisiti a Yale, sono uno strumento di controllo per attuare le proprie utopie.

La Carrée d'Art di Nimes, una mediateca e biblioteca che si sviluppa su nove piani, cinque interrati e quattro fuori terra, rappresenta un esercizio dal rigore quasi accademico per l’attenzione all’*ordre* e al contesto storico, tanto quanto libero di sperimentare e rispondere alle nuove funzionalità tipologiche integrando le arti visuali e le nuove tecnologie. Nel 1984 Foster Associates si aggiudica la commissione per il progetto della galleria d’arte e dell’annessa biblioteca di Nimes, a pochi metri dalla Maison Carrée, un tempio corinzio maturo, esastilo pseudoperiptero di età augustea (30 a.C.-14 d.C.), fra le costruzioni romane meglio conservate nonostante i suoi 1700 anni di storia. Una grave inondazione sposta l’inizio dei lavori al 1987 e impone la riprogettazione parziale del piano terra, che viene ripensato su un

13. VLADIMIR BELOGOLOVSKY, 2008.



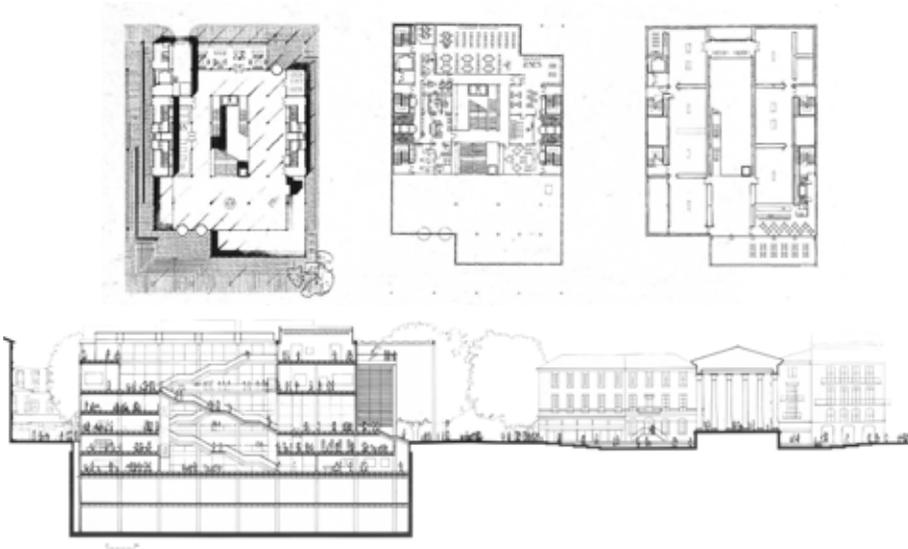
*Fig.1. Veduta aerea della Carrée d'Art e della Maison Carrée (fosterandpartners.com).*



*Fig.2. La Carrée d'Art e della Maison Carrée (fosterandpartners.com).*



*Fig.3. La sala lettura della Carrée d'Art: in evidenza il rapporto fra l'interno e l'esterno dell'edificio.*



*Fig.3. Carrée d'Art: piante dei livelli (pian terreno, mediateca, galleria-terrazzo) e sezione prospettica trasversale.*

podio più alto di circa un metro e mezzo di altezza.<sup>14</sup> L'edificio ha un impianto a corte che richiama le corti interne con scaloni aperti tipiche negli hotel sei-settecenteschi del Midi francese e diventa il luogo della riconnessione urbana con altri percorsi urbani significativi rendendo l'intero intervento fosteriano di interesse urbano, oltre che strettamente architettonico.<sup>15</sup> L'elemento architettonico che in questo caso ci interessa di più è il pronao, segnato da cinque sottili colonne metalliche che sostengono una copertura definita da un frangisole. Il parallelepipedo trasparente mantiene il visitatore in costante rapporto visivo con la città storica circostante e si rapporta geometricamente con il tempio romano. I livelli superiori ospitano le collezioni d'arte, la corte interna terrazzata e articolata svolge funzione di raccolta dei flussi; i livelli interrati, efficacemente illuminati, sono organizzati per le esposizioni temporanee, la biblioteca, le sale conferenza, il cinema ed i magazzini. Un articolo pubblicato nel 1993 da Mario Lupano<sup>16</sup>, racconta la vicenda dell'opera progettata da Foster secondo parametri di analisi che tentano di descrivere l'edificio nella sfera del low-tech e del linguaggio formale dell'architettura: «l'attitudine della Carré d'Art a integrarsi e ambientarsi, per così dire, ci spiazza, ci sposta dallo spazio-tempo europeo degli anni cinquanta, sessanta, là dove si ambiva il dialogo tra le forme di oggi e le cadenze architettonica del passato e solo a quello. E con la sua posa classica ma di un classicismo piccolo-borghese, insomma con il suo congegno classicetto, ben si attaglia a questa città avvolta dal giro dei viali, stradoni invasivi di vita urbana». Convince molto di più la lettura di Giovanni Leoni che afferma che nel caso di Foster «la struttura non è certamente la dimensione scheletrica dell'edificio, è piuttosto un ordine con cui il progetto permea un luogo, ricomprendendone l'ordine precedente. Un ordine intrinseco e al tempo stesso visibile, che rammentano il concetto miesiano di "bild" – immagine – e le posizioni sulla tecnica che Mies ebbe con il filosofo Romano Guardini».<sup>17</sup>

14. PAWLEY, 1999.

15. LUPANO, 1993, p.71.

16. LUPANO, 1993, ibidem.

17. LEONI, p. 24.

*Bibliografia*

BARBERA 2017

Lucio Barbera, *The Radical City of Ludovico Quaroni*, Gangemi 2017.

BELOGOLOVSKY, 2008

Vladimir Belogolovsky, *Interview with Norman Foster*: <http://curatorialproject.com>.

LEONI 2007

Giovanni Leoni, *Architettura della necessità. L'architettura di Norman Foster*. In *Norman Foster*, La Biblioteca di Repubblica-L'Espresso, Volume 12, Motta Editore, 2007.

LUPANO 1993

Mario Lupano, *Il Foster di Nimes e il Carré d'Art*, n. 79, Lotus International, 1993.

MEYER 1933

Hannes Meyer, *Wie ich arbeite*. Manoscritto in lingua tedesca pubblicato in Léna Meyer Bergner, "Arhitektura CCCP 6", Moscow, 1933. pp.100-104. La traduzione italiana è curata da Francesco Dal Co, *Hannes Meyer, Architettura o Rivoluzione*, Padova 1969, pp. 123-127.

PAWLEY 1999

Martin Pawley, *Norman Foster. Architettura Globale*, Rizzoli, 1999.

PERRAULT 1683

Claude Perrault, *Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the Ancients*, Translation 1708 by John James. Re-Print by Editor Published, The Getty Center for the History of Art and the Humanities in 1993.

PEREZ-GOMEZ, 1993

Alberto Perez Gomez, Preface, Claude Perrault, *Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the Ancients*, The Getty center for the History of Art and the Humanities, 1993, p. 32, 35, 36.

POGACNIK, REICHLIN

Marco Pogacnik, Bruno Reichlin, *Stile, Tettonica e Raumkunst. Da Gottfried Semper a Fr Kiesler*: <http://www.iuav.it/Ateneo1/docenti/architettura/docenti-st>.

TERRANOVA 1985

Antonino Terranova, *Ludovico Quaroni Architetture per 50 anni*, Gangemi, 1985.