

Roma Interrotta

Barok Rome als een (post-)modernistisch model

In 1978 nodigde de vereniging Incontri Internazionali d'Arte de Italiaanse architect Piero Sartogo uit om een tentoonstelling over de stad Rome te maken. Hij koos ervoor om samen met 11 internationaal gerenommeerde architecten voor één van de 12 platen, die samen Giambattista Nolli's beroemde *Nuova pianta di Roma* van 1748 vormen, een fictief ontwerp voor een 'Nieuw Rome' te maken, dat de historische stadskern als uitgangspunt neemt.¹ Het project werd *Roma Interrotta* (Rome onderbroken) genoemd.²

Er werd niet alleen gekozen voor Nolli's *Nuova pianta* – een representatie van Rome na de grote stedenbouwkundige en architecturale interventies van Gregorius XIII (1572-1585) en Sixtus V (1585-1590) – omdat het de deelnemende architecten sinds een aantrekkelijke grafische voorstelling van Rome voorzag; een voorbeeld dat nog voldoende dicht bij het eigentijdse Rome stond. *Roma Interrotta* betekende ook een kritiek op de Romeinse ontwikkelingen in de negentiende en twintigste eeuw, de periode tussen de productie van Nolli's plan en het tentoonstellingsproject. Door de *Nuova pianta* als uitgangspunt te nemen, kon de draad van de geschiedenis, net vóór de stedelijke ontwikkeling van Rome op een dwaalspoor was geraakt, weer worden opgepikt. Het plan diende als heldere en finale registratie van een legitieme stedelijke ontwikkeling, die was begonnen in de klassieke Oudheid en zich had verdergezet tot en met het pontificaat van Benedictus XIV (1740-1758). Twee decennia na datum beschreef de deelnemende architect Colin Rowe de opzet van *Roma Interrotta* als volgt:

Het programma van de tentoonstelling was gebaseerd (...) op het argument dat, na Nolli, het stedelijk weefsel van Rome 'onderbroken' was, anders gezegd, dat iets dat impliciet in het stedelijk weefsel van Rome vervat lag, verloren was gegaan. Met andere woorden, omdat er in Rome niets echt belangrijks was gebeurd tussen 1748 en 1870 – behalve dan Valadier's interventie op Piazza del Popolo – was de tentoonstelling een schijnbare kritiek op de

stedenbouwkundige gang van zaken sinds de omverwerping van de temporele macht van het pausdom. (...) veel [deelnemers], denk ik, hebben die boodschap niet begrepen (...).³

In dit essay wil ik ingaan op de visie op het Rome van Nolli, die aan de basis lag voor *Roma Interrotta*. De probleemstelling van het tentoonstellingsproject karakteriseerde post-1870 Rome als een duidelijke aberratie, terwijl het Rome van vóór 1748, de barokke stad, een ideaal vertegenwoordigde. Of zoals de deelnemende architect en architectuurhistoricus Paolo Portoghesi het beknopt verwoordde: in Nolli's Rome 'is er geen gebrek aan evenwicht dat gecompenseerd moet worden, geen vergissing die moet worden rechtgezet'.⁴ Waarom is dat zo?

Nolli's Rome als model

In een belangrijk overzicht van recente studies over post-1870 Rome, gepubliceerd vijf jaar vóór *Roma Interrotta*, onderzocht de architectuurhistoricus Spiro Kostof waarom architectuurhistorici tot de jaren 1960 nauwelijks aandacht besteedden aan deze periode, hoewel de toenmalige bouwwoede de vergelijking kan doorstaan met gelijk welke andere sleutelfase in de ontwikkeling van de Urbs. Hij schreef dit ronduit negatieve oordeel over de transformatie van de stad sinds 1870, vaak gecombineerd met de mening dat er sinds Giambattista Piranesi geen architectuur van belang was gebouwd, toe aan de modernistische inslag van veel architectuurgeschiedschrijving. Die verwierp de architectuur van de negentiende eeuw, trof weinig of geen modernistische meesterwerken in de Urbs aan, en voelde zich ongemakkelijk bij de

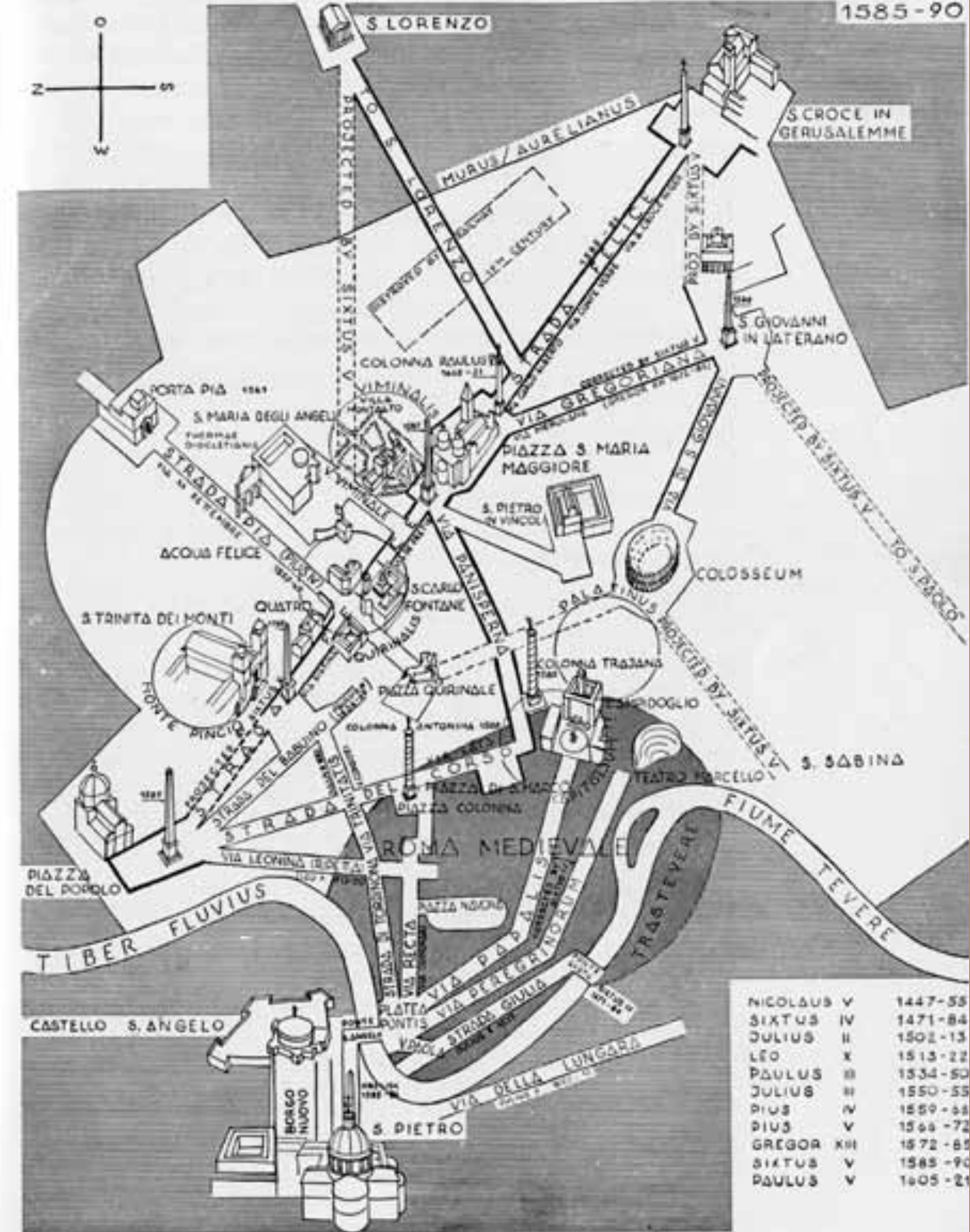
1 Naast Sartogo namen de volgende architecten en hun teams deel: Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi en John Rauch, Colin Rowe, Michael Graves, Rob Krier, Aldo Rossi en Léon Krier.

2 *Roma interrotta* (Rome, 1978); Michael Graves (red.), *AD Profile*, nr. 20: *Roma Interrotta*, in: *Architectural Design*, nr. 49 (1979), 3-4. Alle referenties komen uit de Engelse publicatie, en worden gegeven als *Roma Interrotta*.

3 Colin Rowe, 'Roma Interrotta', in: Alexander Carogonne (red.), *As I Was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays. Volume 3: Urbanistics* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 127-129.

4 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', in: *Roma Interrotta*, 57. Hetzelfde punt in een review van Francesco Dal Co, 'Roma Interrotta', *Oppositions*, nr. 12 (1978), 108-118, hier 110: 'Their projects [of the participants] rise above any operative implication: putting their faith in the plan of Nolli, they do away with the embarrassing presence of modern Rome.'

THE PLANNING OF BAROQUE ROME BY SIXTUS V 1585-90



Het Rome van Sixtus V/ The Rome of Sixtus V, uit/from S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*

politieke ontwikkelingen van die periode.⁵ Bovendien maakten deze studies meestal ernstig bezwaar tegen de ontwikkeling van Rome sinds 1870: monumenten waren vernietigd of beschadigd, en pauselijke lethargie had plaatsgemaakt voor wilde speculatie. Op die manier gingen de stedenbouwkundige principes verloren, die door de eeuwen heen voortdurend waren verfijnd. Kostof schoof Leonardo Benevolo's *Roma, da ieri a domani* (1971) naar voren als de meest scherpe veroordeling van 'het Rome van Victor Emanuel II, Umberto I en de fascisten', volgens Benevolo een fase die 'volledig geëlimineerd' moest worden.⁶ Dat is precies wat *Roma Interrotta* zou doen, in die mate dat Francesco Dal Co zich in zijn bespreking van de tentoonstelling zelfs afvroeg, waarom Benevolo niet was uitgenodigd om mee te doen. Dal Co herkende in diens boek immers dezelfde veroordeling van 'de gênante aanwezigheid van het moderne Rome' als blijktbaar aan de basis lag van *Roma Interrotta*.⁷

Kostof, en sommige door hem besproken auteurs, stellen dit beeld van het moderne Rome bij. Ze benadrukken juist de continuïteit in de ontwikkeling van Rome van de achttiende tot de twintigste eeuw, een argument dat ook in meer recente studies over bijvoorbeeld de Via della Conciliazione opduikt: de straat is gebouwd onder Mussolini na een planningsgeschiedenis, die teruggaat tot de zeventiende eeuw.⁸ Net zo werd de gedachte, dat het Rome van de Renaissance en de Barok aan de wieg staat van een stedenbouw volgens esthetische en rationele principes (zoals in Carroll Westfall's *In This Most Perfect Paradise* uit 1974), genuanceerd door studies die de zuiver economische en sociaal-politieke belangen blootlegden die de vroegmoderne stad hebben gevormd.⁹

Desalniettemin hebben de deelnemers aan *Roma Interrotta* het subtielere beeld van post-Nolli Rome dat in de jaren 1970 werd geschetst nauwelijks opgepikt, niet alleen uit een soort welgemeende afschuw voor wat er na Nolli is gekomen, maar ook omdat de barokke stad een paradigmatische rol speelde in het architectuurdebat van de twintigste eeuw.¹⁰ Sigfried Giedion's *Time, Space and Architecture* (voor het eerst gepubliceerd in 1941) had barok Rome een stichtende rol toegekend in de opkomst van de stedenbouw als een ontwerpdiscipline. Maar misschien nog belangrijker is het feit dat Giedion het pauselijke Rome beschouwde als niets minder dan het *model* voor de moderne hoofdstad, een stad die voortkomt uit de combinatie van rationele principes en spirituele waarden. Giedion schreef:

In het Romeinse fenomeen [d.i. het barokke Rome] schuilt de hoop voor een nog onvatbare toekomst, voor een tijd waarin het onmisbaar kan blijken voor het bestaan van de westerse wereld om een nieuwe vorm van centrale administratie te creëren die geïnspireerd is op spirituele principes. Barok Rome toont dat dit niet noodzakelijk leidt tot afvlakken van elke verdienste tot een kleurloze monotonie, een grauw internationaal grijs. Integendeel, het toont aan dat de interactie tussen een veelheid aan krachten een nieuwe vitaliteit kan voortbrengen.¹¹

Barok Rome wordt een mogelijk model voor de monumentale representatie van de sociaal-democratie, een onderwerp dat Giedion opnieuw zou behandelen in de *Nine Points on Monumentality* (1942-1943), dat hij samen met José Lluís Sert en Fernand Léger schreef. De stad ontstaat uit een delicaat evenwicht tussen planning

⁵ Spiro Kostof, 'The third Rome. Polemics of Architectural History', *Journal of the Society of Architectural Historians*, nr. 32 (1973), 239-250.
⁶ Ibid., 248.
⁷ Dal Co 'Roma Interrotta', op. cit. (noot 4), 110; Michael Graves, 'Roman Interventions', in: *Roma Interrotta*, 4: 'If one were to compare modern Rome with Nolli's plan of 1748, the development which has occurred since the 18th century is, one might think, crude and without the substance of the urban structure as recorded by Nolli'; Giulio C. Argan,

'Roma Interrotta', in: *Roma Interrotta*, 37: '[Rome] is no longer a city, but a desert stuffed with people, broken up by the same speculation which made it grow without bounds. Until the beginning of the 18th century, that is, until Nolli's plan, it had been, time and again, a splendidly religious and decorously secular city. It has become an atheistic and bigotted city. And these are the reasons for this exhibition on interrupted Rome'; 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', op. cit. (noot 4), 56: 'Rome can be considered an 'interrupted' city by virtue of the fact the it has undergone a lengthy process of organic expansion and contraction,

⁸ all the while maintaining a profound coherence, only to have been finally enveloped within an alien body which surrounded and suffocated it'.
⁹ Terry Kirk, 'Framing St Peter's. Urban Planning in Fascist Rome', *Art Bulletin*, nr. 88 (2006), 756-776.

¹⁰ Zie bijv.: Joseph Connors, 'Alliance and enmity in Roman baroque urbanism', *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, nr. 25 (1989), 205-294; Dorothy Metzger Habel, *The Urban Development of Rome in the Age of Alexander VII* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

¹¹ Kostof, 'The third Rome', op. cit. (noot 5), 240.
¹² Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, vijfde editie, herzien en uitgebreid (Cambridge, MA/Oxford: MIT Press, 1967), 77.

Roma Interrotta Baroque Rome as a (Post)Modernist Model

Invited in 1978 by the association Incontri Internazionali d'Arte to make an exhibition, the Italian architect Piero Sartogo joined eleven other leading architects on the international scene to design a 'New Rome' based on the city's historical nucleus.¹ The project was titled *Roma Interrotta* (Rome interrupted), and each architect was assigned a sheet or 'sector' of Giambattista Nolli's famous *Nuova pianta di Roma* of 1748 to develop a fictional project.²

The choice of Nolli's *Nuova pianta* – a depiction of Rome after the great urbanistic and architectural transformations initiated by Gregory XIII (1572-85) and Sixtus V (1585-1590) – was motivated not only by the desire to provide the participating architects with an attractive graphic representation that still approximated contemporary Rome. *Roma Interrotta* was also a criticism of Roman developments in the nineteenth and twentieth century, the period between the production of Nolli's map and the exhibition project. Working from the *Nuova pianta* implied picking up the thread of history before the urban development of Rome had gone astray, and the map was cast as a clear and final registration of the legitimate urban development that had started in Antiquity and ran its course until the pontificate of Benedict XIV (1740-1758). Writing two decades later, Colin Rowe put it as follows:

The program for the exhibition was based . . . upon the argument that, after Nolli, the urban tissue of Rome had been 'interrupted', that is, that something assumed implicit in the urban tissue of Rome had become lost. In other words, since nothing very important in Rome had happened between 1748 and 1870 – except for Valadier's intervention in the Piazza del Popolo – the exhibition was an ostensible critique of urbanistic goings-on since the overthrow of the temporal power of the Papacy. . . . many of [the participants], I think, failed to understand the message . . .³

Here, I want to address the view of pre-Nolli Rome that underpinned *Roma Interrotta*. The brief of the project declared the Rome that emerged after 1870 an obvious problem, while pre-1748 Rome, the Baroque city, constituted an ideal. Or, as the participating architect and architecture historian Paolo Portoghesi put it succinctly, in Nolli's Rome 'there is no lack of equilibrium to compensate, no error to correct'.⁴ Why is that?

¹ Besides Sartogo, the following architects and their teams participated: Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi and John Rauch, Colin Rowe, Michael Graves, Rob Krier, Aldo Rossi and Léon Krier.
² *Roma interrotta* (Rome, 1978); Michael Graves (ed.), *AD Profile*, no. 20: *Roma Interrotta*, in: *Architectural Design*, no. 49 (1979), 3-4. All references are taken from the English publication, and will be given as *Roma Interrotta*.
³ Colin Rowe, 'Roma Interrotta', in: Alexander Caragone (ed.), *As I Was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays. Volume 3: Urbanistics* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 127-129.
⁴ 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', in: *Roma Interrotta*, 57. The same point was made in a review of the show by Francesco Dal Co, 'Roma Interrotta', *Oppositions*, no. 12 (1978), 108-118, here 110: 'Their projects [of the participants] rise above any operative implication: putting their faith in the plan of Nolli, they do away with the embarrassing presence of modern Rome.'

Nolli's Rome as a Model

In a landmark survey of recent studies of post 1870-Rome published five years before *Roma Interrotta*, architecture historian Spiro Kostof examined why, if the building frenzy in Rome after 1870 rivalled that of any period in Rome's history, architecture historians paid it scarce attention until the 1960s. He attributed the roundly negative assessment of both the transformation of the city and building activity since 1870, compounded with the idea that since Giambattista Piranesi nothing had really been accomplished in terms of architecture, to the modernist slant of much architectural historiography: it disavowed the nineteenth century, found few if any modernist masterworks in the Urbs, and was uneasy about the politics of the era.⁵ Moreover, the historiography reviewed by Kostof had serious qualms about the development of post-1870 Rome: monuments had been destroyed or mutilated and papal lethargy had been substituted by speculation, obliterating the principles of urban planning carefully honed over centuries. Kostof singled out Leonardo Benevolo's *Roma, da ieri a domani* (1971) as the most vocal condemnation of 'the Rome of Victor Emanuel II, Humbert I, the Fascists', in Benevolo's view a development that 'should be eliminated' entirely.⁶ Which is exactly what *Roma Interrotta* went on to do, to the extent that in his review of *Roma Interrotta* Francesco Dal Co wondered why Benevolo had not been invited to participate, as his book had voiced so clearly the dim view of 'the embarrassing presence of modern Rome' that the project seemed to have adopted.⁷

⁵ Spiro Kostof, 'The third Rome. Polemics of Architectural History', *Journal of the Society of Architectural Historians*, no. 32 (1973), 239-250.
⁶ Ibid., 248.
⁷ Dal Co, 'Roma Interrotta', op. cit. (note 4), 110; See Michael Graves, 'Roman Interventions', in: *Roma Interrotta*, 4: 'If one were to compare modern Rome with Nolli's plan of 1748, the development which has occurred since the 18th century is, one might think, crude and without the substance of the urban structure as recorded by Nolli'; Giulio C. Argan, 'Roma Interrotta', in: *Roma Interrotta*, 37: '[Rome] is no longer a city, but a desert stuffed with people, broken up by the same speculation which made it grow without bounds. Until the beginning of the 18th century, that is, until Nolli's plan, it had been, time and again, a splendidly religious and decorously secular city. It has become an atheistic and bigotted city. And these are the reasons for this exhibition on interrupted Rome'; 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', op. cit. (note 4), 56: 'Rome can be considered an 'interrupted' city by virtue of the fact the it has undergone a lengthy process of organic expansion and contraction, all the while maintaining a profound coherence, only to have been finally enveloped within an alien body which surrounded and suffocated it!'

en de verstoringen van het plan, veroorzaakt door de veelheid aan actoren; een proces dat mogelijk is dankzij de temporele zwakte, maar spirituele autoriteit van het pausdom. Met andere woorden, de complexiteit van het pauselijke Rome belichaamt het modernistische internationalisme. En hoewel Giedion ze niet uitschrijft, zijn de consequenties voor het post-barokke Rome duidelijk: het is een mislukte moderne hoofdstad, waar een kunstmatige en geenszins spirituele autoriteit tevergeefs een alomvattend plan heeft proberen te implementeren. Zo duidt Giedion's schematische plattegrond van het barokke Rome het Termination, dat in 1863 werd ingewijd door Pius IX, aan als een 'negentiende-eeuwse vernieling' van de verbinding tussen San Lorenzo en Santa Maria Maggiore.

Rowe en Koetter's Rome

Pauselijk Rome dient ook als eminent voorbeeld van een wenselijke stedelijke ontwikkeling in *Collage City*, geschreven door Colin Rowe en Fred Koetter in de vroege jaren 1970 en gepubliceerd in 1978. Wanneer de auteurs het concept *bricolage* ontwikkelen, de productieve tegenhanger van de planningsmethoden van de ingenieur-wetenschapper, voelen ze zich, 'als Pavlov's honden' geleid:

... naar de conditie van het zeventiende-eeuwse Rome, naar die botsing van paleizen, *piazze* en villa's, naar de onontwarbare fusie van dwang en compromis, die uiterst succesvolle en weerbarstige verkeersopstopping van intenties, een anthologie van gesloten composities en *ad hoc* stuff er tussen, die tegelijkertijd een dialectiek is van ideale typen plus een dialectiek van ideale typen met een empirische context.¹²

Net als bij Giedion belichaamt het stedelijke weefsel van het barokke Rome de botsing tussen slechts deels vervulde intenties. Dit mechanisme is nog beter zichtbaar in het keizerlijke Rome, 'met zijn meer abrupte botsingen, scherpere disjuncties, meer expansieve stukken van *set pieces*'.¹³ Maar hoewel Rowe en Koetter stellen dat *bricolage* de formele karakteristieken zal genereren van een stad die de complexe processen van de sociaal-democratie weerspiegelt, gaan ze niet in op het programma dat Giedion specifiek in het pauselijke Rome onderscheidde, namelijk dat van een supra-nationale hoofdstad.¹⁴ Bovendien zoomt *Collage City*, meer dan het geval is in *Space, Time and Architecture*, in op de formele karakteristieken van de stad. *Collage City* benadrukt

dat deze karakteristieken afhangen van de wederzijdse relatie tussen het gebouwde object en de ruimte tussen deze objecten. Ruimte heeft evenzeer als gebouwen een vorm en een aanwezigheid. In het beste geval bestaat de stad uit 'een dialectiek tussen vol en leeg die het gezamenlijke bestaan toelaat van het uitdrukkelijk geplande en het oprecht ongeplande, van de *set piece* en het accidentele, van het publieke en het private, van de staat en het individu'.¹⁵ Deze relatie tussen object en ruimte wordt uitgedrukt in zogenaamde *figure-ground* plannen, waar gebouwde massa ofwel als *poché* wordt behandeld, ingezwart om een idee te geven van de vorm van de fysieke ruimte, of afgelijnd 'met een niveau van detaillering dat een begrip van de stad als een sequentie van kamers bevordert', om Michael Graves' inleiding bij *Roma Interrotta* te citeren.¹⁶

Nolli volgens *Roma Interrotta*

Graves' bespreking van de *poché*, een centraal begrip uit Rowe's uiteenzetting over stedelijke ruimte, wijst een belangrijk knooppunt aan tussen *Roma Interrotta* en contemporaine opvattingen over het ontwerp van de stad.¹⁷ Graves schrijft dat Nolli's plan als uitgangspunt voor *Roma Interrotta* was gekozen, omdat het illustreert hoe goed de *poché* de ruimte van de stad registreert. Graves' lectuur van Nolli is zeker geen unicum, en de *Nuova pianta* speelde so wie so een belangrijke rol in het debat over stedenbouw in de eerste helft van de jaren 1970.¹⁸ Zo is het voorstel van Venturi en Rauch voor *Roma Interrotta* een nauwelijks gewijzigde passage uit Venturi, Scott Brown en Izenour's *Learning from Las Vegas* (1972), waar de gedetailleerde analyse van de Las Vegas-strip onder andere met de Nolli-planmethodiek was gedaan. Ook in deze context diende het barokke Rome als een ideaal, nu als het historische precedent voor Las Vegas, waar iconografie en symbolisme een mobiele beschouwer aanspreken.¹⁹ Net als voor Rowe is de kernvraag hier hoe de vormelijke eigenschappen van een stedelijke ruimte beschreven kunnen worden. Nolli's voorstelling van Rome leverde daarvoor een veelbelovend model, omdat het de stad voorstelde als een complexe samenstelling van open ruimten (zowel interieur als exterieur, privé of publiek) en gebouwde massa (als compacte *insulae* of als gearticuleerde gebouwen).

Door dit aspect van Nolli's plan te benadrukken, introduceerde Graves *Roma Interrotta* veel minder als een afrekening met *Roma capitale* en haar verraderlijke vorm van stedenbouw die het barokke Rome had

Against this view, Kostof and some of the authors he reviewed stressed the continuity of the development of Rome from the eighteenth century up to the twentieth, a point strengthened by later discussions of, for instance, the Via della Conciliazione, built under Mussolini after a planning history stretching back to the seventeenth century.⁸ Conversely, the notion of Renaissance and Baroque Rome as the cradle of urban planning according to rational and aesthetic principles (a point made by for instance Carroll Westfall's *In This Most Perfect Paradise of 1974*) has been challenged by studies laying bare the sheer economical and sociopolitical interests at work in the early modern city.⁹

However, the participants of *Roma Interrotta* did not take into account the subtler image of post-Nolli Rome emerging in the 1970s, not only because what came afterward was deemed awful but also because the Baroque city played a paradigmatic role in twentieth-century architectural thought.¹⁰ Sigfried Giedion's *Time, Space and Architecture* (first published in 1941) had assigned Baroque Rome a foundational role in the emergence of urban planning as a design discipline. But perhaps more importantly, Giedion deemed papal Rome nothing less than the *model* of the modern capital, a city ruled at once by rational principles and spiritual values. Giedion wrote: Within the Roman phenomenon [i.e. Baroque Rome] there lies a hope for a still intangible future, for a time when it may become indispensable for the existence of the western world to create a new form of central administration inspired by spiritual principles. Baroque Rome shows that this not necessarily results in a deadening of all achievement to a colorless monotone, a drab international gray. On the contrary it demonstrates that the interaction of a diversity of forces can produce a new vitality.¹¹

Baroque Rome becomes a possible model for the monumental representation of social democracy, a topic that Giedion would address again in the *Nine Points on Monumentality of 1942-1943*, written with José Lluís Sert and Fernand Léger. The city delicately balances planning and the disruptions wrought by the multitude of actors laying claim on the territory, a process enabled by the temporal weakness but spiritual authority of the papacy. As a result, the complexity of papal Rome embodies modernist internationalism. If Giedion does not spell them out, the implications for post-Baroque Rome are clear: it is a failed modern capital, where an artificial and by no means spiritual authority attempted to implement an overall plan on the city. Giedion's schematic map illustrating Baroque Rome shows the Termini station (inaugurated in 1863 by Pius IX) as a 'nineteenth-century destruction' of the

8 Terry Kirk, 'Framing St Peter's. Urban Planning in Fascist Rome', *Art Bulletin*, no. 88 (2006), 756-776.

9 See, for instance, Joseph Connors, 'Alliance and enmity in Roman baroque urbanism', *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, no. 25 (1989), 205-294; Dorothy Metzger Habel, *The Urban Development of Rome in the Age of Alexander VII* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

10 This paradigmatic role is pointed out by Kostof, 'The third Rome', op. cit. (note 5), 240.

11 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, fifth edition, revised and enlarged (Cambridge, MA/Oxford: MIT Press, 1967), 77.

12 Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978), 106. Over de relatie van *Collage City* met *Roma Interrotta*, zie: Guy Châtel, 'Facts and Figures', *OASE* 79 (2009), 52-62.

13 Rowe and Koetter, *Collage City*, op. cit. (noot 12), 106.

14 Ibid., 105.

15 Ibid., 83.

16 Graves, 'Roman Interventions', op. cit. (noot 7), 4.

17 Rowe and Koetter, *Collage City*, op. cit. (noot 12), 78-79.

18 Antonio Pietro Latini, 'Nollimap', in: Mario Bevilacqua (red.), *Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna* (Rome: Artemide, 2004), 67-71.

19 Ibid., 67-68; Maarten Delbeke, 'Mannerism and Meaning in Complexity and Contradiction in Architecture', *The Journal of Architecture*, nr. 15 (2010), 277.

vernietigd, dan als een engagement met eigentijdse vragen over *urban design*. Volgens Graves was Nolli's plan een zowel accurate als evocatieve registratie van een delicaat stedelijk weefsel dat bruiste van vitaliteit.²⁰ Als zodanig vergeleek Graves (op een manier die nauw aansluit bij *Collage City*) Nolli's Rome met Piranesi's reconstructie van het keizerlijke Rome in zijn gravure van de *Campo Marzio*, waar de stad verschijnt als een chaotisch aggregaat van gigantische gebouwen. Voor Graves belichamen de plannen twee tegengestelde principes van *urban design*; het zijn geen voorstellingen van de stad op een specifiek moment van haar historische ontwikkeling.²¹

Een dergelijke lezing van Nolli's *Nuova Pianta* duwt het programma dat oorspronkelijk aan Nolli's onderneming ten grondslag lag naar de achtergrond. De *Pianta* was de culminatie van een ambitie, die Rafaël in zijn brief aan paus Leo X voor het eerst verwoordde, namelijk om de stad te vatten in een reeks accurate plannen waarin alle up-to-date archeologische informatie zou worden geïntegreerd. Nolli's plan was echter ook een doelbewuste poging om het beeld te vatten van een hoofdstad die haar plaats zocht in een veranderende wereld, waar religie een nieuw evenwicht moest vinden met wetenschap en politiek.²² De keuze voor de modernste cartografische technieken was de duidelijkste uiting van die ambitie; op die manier werd Rome immers op precies dezelfde manier voorgesteld als andere, moderne Europese hoofdsteden.²³ Met andere woorden, vanuit een historisch oogpunt is het Rome van Nolli's plan minder de gelukkige uitkomst van een lang en continu proces van stedelijke ontwikkeling (gekaracteriseerd door talrijke, uiteindelijke productieve conflicten), dan een doelbewuste poging

21 Ibid. Graves, net als veel andere deelnemers, hangt een a-historische opvatting van het classicisme aan, die ook terug te vinden is in bijv. Andreas Papadakis en Harriet Watson (red.), *New Classicism. Omnibus Volume* (Londen: Academy Publishers, 1990), een *digest* van teksten die grotendeels eerder zijn gepubliceerd in *Architectural Design*, waar veel deelnemers aan *Roma Interrotta* in voorkomen.

22 Mario Bevilacqua, *Roma nel secolo dei lumi. Architettura, erudizione, scienza nella Pianta di G.B. Nolli 'celebre geometra'* (Napels: Electa, 1998), 97-107.

23 Ibid., 65-82.

24 'Nolli: Sector X. Léon Krier', in: *Roma Interrotta*, 98.

25 'Nolli: Sector I. Piero Sartogo', in: *Roma Interrotta*, 30-33.

26 'Nolli: Sector VIII. Colin Rowe', in: *Roma Interrotta*, 68-81.

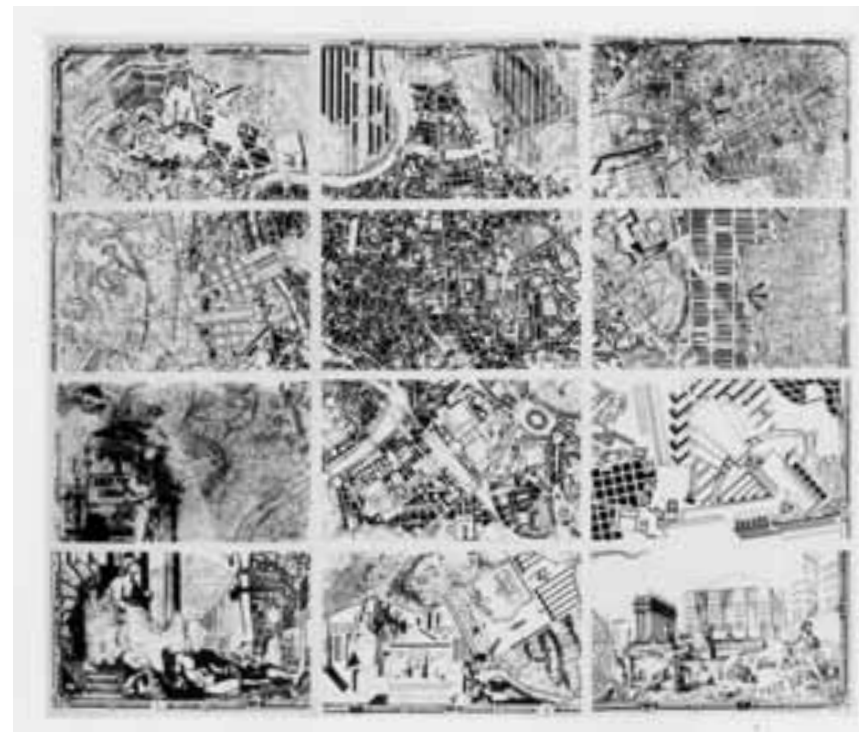
om de verschillende – en niet noodzakelijk compatibele Romes: *Roma antica, sacra* en *moderna* – met elkaar te verzoenen en het resultaat van die verzoening een plek te geven in het heden. Als de morfologie of vorm van Nolli's Rome erg verschilde van de stad die na 1870 ontstond, gold dat niet voor het programma: het doel was om een moderne hoofdstad te creëren.

Een Rome dat geen hoofdstad is

Slechts twee voorstellen voor *Roma Interrotta* nemen de historiciteit van Nolli's plan als uitgangspunt. Misschien toevallig beperken deze twee projecten zich niet tot de sector die hen was toegewezen. Léon Krier was daar min of meer toe gedwongen, omdat hem de onderste rechterhoek van het plan was toegewezen, waar de barokke allegorie van het pausdom prijkt, zetelend voor de emblematische gebouwen van *Roma moderna*, de Sint-Pietersbasiliek, Sint-Jan-in-Lateranen en het Capitool. Deze ondubbelzinnige verbeelding van 'centrale macht' inspireerde Krier om te werken rond de antieke administratieve structuur van Rome, de onderverdeling in 14 *riioni*, en om nieuwe monumentale gebouwen voor elke *riione* voor te stellen, die 'de spontane vorming van anti-institutionele sociale centra' zou bevorderen.²⁴ Ook andere ontwerpen brachten alternatieve gemeenschapsvormen binnen in het pauselijke Rome,²⁵ maar Krier's project onderzocht daarbij ook de mogelijke rol van monumentale architectuur binnen een moderne metropolis die radicaal verschilt van de monocentrische hoofdstad, maar toch in haar eigen geschiedenis geworteld blijft. Op die manier behandelt het voorstel dezelfde dynamiek tussen staat en individu die zo centraal staat in Rowe en Koetter's *Collage City*.

Colin Rowe zelf ging letterlijk terug in de tijd en probeerde een andere toekomst voor Nolli's Rome te bedenken. Een ver uitgewerkte historische fictie, compleet met fictieve bronnen en wetenschappelijke literatuur, beschrijft hoe Rome de hoofdstad werd van het rijk van Napoleon Bonaparte, een ontwikkeling die de urbanisatie van de Palatijn, de Celio en de Aventijn stimuleerde, de in Nolli's tijd grotendeels onbewoonde, monumentale kern van het antieke Rome.²⁶ Rowe kon zo zowel zijn eigen principes van *urban design* als zijn bewustzijn van de historische specificiteit van Rome voor het voetlicht brengen, op een manier die de aantrekkingskracht van Rome als zowel het archetype van de Europese stad als de 'oorspronkelijke' hoofdstad in de westerse verbeelding omvatte.

Overzicht van de 12 ontwerpen voor *Roma Interrotta*. Overview of the twelve projects for *Roma Interrotta*, uit/from Nolli, Vasi, Piranesi. *Immagine di Roma Antica e Moderna*



connection between San Lorenzo and Santa Maria Maggiore.

Rowe and Koetter's Rome

Papal Rome appears as the example of a desirable urban development also in *Collage City*, written in the early 1970s by *Roma Interrotta*-participant Colin Rowe and Fred Koetter and published in 1978. When the authors develop the concept of *bricolage* as a productive counter-part to the planning methods of the engineer-scientist, they are led, 'like Pavlov's dogs':

... to the condition of seventeenth century Rome, to that collision of palaces, *piazze* and villas, to the inextricable fusion of imposition and accommodation, that highly successful and resilient traffic jam of intentions, an anthology of closed compositions and *ad hoc* stuff in between, which is simultaneously a dialectic of ideal types plus a dialectic of ideal types with an empirical context.¹²

As in Giedion, the urban fabric of Baroque Rome exemplifies the collision of only partially fulfilled intentions. This situation is exacerbated in Imperial Rome, 'with its more abrupt collisions, more acute disjunctions, its more expansive set pieces'.¹³ However, if Rowe and Koetter argue that *bricolage* will produce the formal characteristics of a city that reflect the complex processes of democratic politics,

they do not address the programme that Giedion discerned specifically in papal Rome, that of a supra-national capital.¹⁴ Moreover, more so than *Space, Time and Architecture*, *Collage City* focuses on the formal characteristics of the city. One of its most potent points is that these characteristics depend upon the mutual relation between the built object and the space between those objects. Space has a shape and a presence, as much as the buildings. Ideally, the city would consist of 'a solid-void dialectic that might allow for the joint existence of the overtly planned and the genuinely unplanned, of the set-piece and the accident, of the public and the private, of the state and the individual'.¹⁵ This relation between object and space is expressed in so-called figure-ground plans, where built mass is treated either as *poché*, that is, blacked in so as to get a better idea of the form of the physical space, or outlined 'at a level of detail that encourages the understanding of the city as a spatial sequence of rooms', to quote from Michael Graves' Introduction to *Roma Interrotta*.¹⁶

Nolli According to Roma Interrotta

The fact that Graves discusses the *poché*, a notion central to Rowe's exposition on urban space,¹⁷ marks an important nodal point between *Roma Interrotta* and contemporary ideas on urban design. Graves writes that Nolli's map was chosen as the starting point

12 Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978), 106. On the relation of *Collage City* to *Roma Interrotta*, see Guy Châtel, 'Facts and Figures', *OASE* 79 (2009), 52-62.

13 Rowe and Koetter, *Collage City*, op. cit. (note 12), 106.

14 Ibid., 105.

15 Ibid., 83.

16 Graves, 'Roman Interventions', op. cit. (note 7), 4.

17 Rowe and Koetter, *Collage City*, op. cit. (note 12), 78-79.

De andere deelnemers aan het *Roma Interrotta*-project beschouwden Nolli's plan als de belichaming van twee gerelateerde noties: die van een exemplarische stad en de exemplarische voorstelling van de stedelijke ruimte. Welke van deze twee noties de deelnemers het belangrijkste vonden, lijkt evenveel te hebben afgehangen van hun vertrouwdheid met Rome en haar stedelijke ontwikkeling na Nolli, als met hun eigen opvattingen over *urban design*. Het plan van de Italiaanse architect Costantino Dardi bijvoorbeeld, die ten tijde van het project aan de Romeinse universiteit van La Sapienza les gaf, bood uitdrukkelijk alternatieven voor de negentiende-eeuwse ontwikkelingen in Prati en de Villa Ludovisi.²⁷ Paolo Portoghesi, die had bijgedragen aan verschillende van de door Kostof in 1973 besproken publicaties, ging in op de vooronderstellingen die de hele onderneming van *Roma Interrotta* schraagden en op de problemen die ze genereerden.²⁸ Aan de andere kant neigden projecten van niet-Italiaanse architecten ertoe om Nolli's plan te lezen als een statement over architectuur en *urban design*. Dat geldt voor de inzending van Michael Graves, die Nolli's kaart ontgint op zoek naar vier archetypische architecturale vormen die in combinatie een complex stedelijk weefsel vormen, dat uitdrukking geeft aan het menselijke verlangen 'om orde en betekenis aan zijn omgeving toe te kennen'.²⁹ In dezelfde lijn stelde Rob Krier een reeks tekeningen van archetypische elementen van architectuur en de stad voor, waarmee hij (ondanks zijn ironie) Rome erkende als de mythische oorsprong van de architectuur.³⁰ Andere architecten, zoals James Stirling en Aldo Rossi, zochten hun toevlucht in hun eigen oeuvre. Hun bewuste ironie ten aanzien van de opdracht en hun eigen bijdragen gaven hen de gelegenheid om te reflecteren over principes uit hun eigen architectuurpraktijk.³¹

Zelfs dit korte overzicht suggereert een ontstellende terughoudendheid om aan de slag te gaan

met het programma dat aan de basis ligt van zowel *Roma Interrotta* als Nolli's *Pianta Nuova*: de historische ontwikkeling van Rome als hoofdstad. Om een punt van de architectuurcriticus Alan Chimacoff te herformuleren, is het bijzonder ironisch dat veel deelnemers zich als 'contextualisten' beschouwen, maar dit thema volledig links lieten liggen.³² *Roma Interrotta* maakte deze terughoudendheid zelf mogelijk door een drievoudige weglating. Het eigentijdse Rome werd vervangen door Nolli's plan, met als gevolg dat ook het negentiende-eeuwse en vroeg twintigste-eeuwse Rome verdween. En het plan van Nolli zelf werd meer behandeld als wat een figuur van 'de stad' kan worden genoemd dan als een project voor Rome. Dit doet de vraag rijzen of de opdrachtstelling van *Roma Interrotta* inderdaad geschikt was om de 'gênante aanwezigheid van het moderne Rome' in het aangezicht te zien. Maar crucialer nog, door een armetierige lezing van zowel het eigentijdse als Nolli's Rome aan te moedigen, legde *Roma Interrotta* bloot hoezeer de meeste participanten de ontwikkeling van de stad volledig verankerden in de representatie van de stedelijke ruimte in plaats van een visie te geven op de historische ontwikkeling van de stad. Deze deelnemers namen vervolgens substituuiprogramma's als uitgangspunt voor hun projecten, in de eerste plaats 'architecturale' thema's die vaagweg resoneren met de mythe van Rome, zoals oorsprong, creativiteit, oeuvre of architectuurgeschiedenis... Dit soort thema's moest de deelnemers afschermen voor allerlei onwelkome realiteiten, waarvan de meest verontrustende hoogstwaarschijnlijk het onvermogen van het ontwerp is ten aanzien van de zich ontwikkelende metropolis, een realiteit die ook de geschiedenis van Rome treffend illustreert. Niet toevallig is precies dit onvermogen (en wat het oplevert) het thema van een perfect gelijktijdige revisionistische geschiedenis van een andere mythische stad, Rem Koolhaas' *Delirious New York*.³³

27

'Nolli: Sector II. Costantino Dardi', in: *Roma Interrotta*, 36.

28

'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', op. cit. (noot 4), 56: 'A city planning intervention whose point of departure in (sic) a two-century-old document (...) implies a drastically negative evaluation of everything built in Rome from then, 1748, on. Even if we do not wholly share this indiscriminate opinion, especially with regard to

19th-century expansion, we must admit that an imaginary deletion of the third and fourth stages of Rome would facilitate (...) a critical relationship of continuity between the historical city and its present counterpart.'

29

'Nolli: Sector IX. Michael Graves', in: *Roma Interrotta*, 82.

30

'Nolli: Sector X. Rob Krier', in: *Roma Interrotta*, 96-97.

31

'Nolli: Sector VI. James Stirling', in: *Roma Interrotta*, 42; 'Nolli: Sector XI. Aldo Rossi', in: *Roma Interrotta*, 88-90.

32

Chimacoff, 'Roma Interrotta Reviewed', in: *Roma Interrotta*, 7.

33

Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* (London: Thames and Hudson, 1978).

of *Roma Interrotta* because it exemplifies the *poché* and its aptness at registering urban space. This view of Nolli was quite widespread and Nolli's map figured prominently in the debate on urbanism in the first half of the 1970s.¹⁸ In fact, the proposal by Venturi and Rauch for *Roma Interrotta* is a barely altered passage from Venturi, Scott Braun and Izenour's *Learning from Las Vegas* (1972), whose detailed analysis of the Las Vegas-strip included a Nolli-map of the area. In this context, too, Baroque Rome emerged as an ideal, now as the historical foil for Las Vegas, where iconography and symbolism operate persuasively on a mobile beholder.¹⁹ As in the writings of Rowe, the key question was how to describe the formal qualities of urban space. Nolli's representation of Rome exemplified these qualities by representing it as a complex composite of open spaces (both interior and exterior, private and public) and built mass (either as compact *insulae* or articulated buildings).

By emphasizing this aspect of Nolli's map, Graves' Introduction cast *Roma Interrotta* much less as a reckoning with *Roma capitale* and the insidious urban planning that destroyed Baroque Rome than as an engagement with contemporary questions of urban design. In Graves' view, Nolli's map was an at once accurate and evocative registration of a delicate urban fabric teeming with vitality.²⁰ As such, again

very much in line with the argument of *Collage City*, Graves compares Nolli's Rome with the reconstruction of Imperial Rome proposed by Giambattista Piranesi in his *Campo Marzio*-engraving, where the city is represented as a chaotic aggregation of gigantic buildings. To Graves, the two plans embody two opposite principles of urban design, not two representations of the city in a particular stage of its historical development.²¹

Such reading of Nolli's *Nuova Pianta* pushes the programme supporting Nolli's endeavour itself very much into the background. The culmination of the ambition first voiced in Raphael's letter to Pope Leo X to seize the city in a series of accurate plans that would be integrated with up-to-date archaeological knowledge, the *Nuova pianta* was also a conscious attempt to project the image of a capital seeking its place in a changing world where religion had to find a new balance with science and politics.²² The most obvious testimony of this ambition was the adoption of modern cartographic techniques that represented Rome in the same way as other European capitals.²³ In other words, from a historical point of view the Rome of Nolli's map is less the felicitous outcome of a long and continuous process of urban development (characterised by many but ultimately productive conflicts) than a deliberate attempt to negotiate the

18

Antonio Pietro Latini, 'Nollimap', in: Mario Bevilacqua (ed.), *Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna* (Rome: Artemide, 2004), 67-71.

19

Ibid., 67-68; Maarten Delbeke, 'Mannerism and Meaning in *Complexity and Contradiction in Architecture*', *The Journal of Architecture*, no. 15 (2010), 277.

20

Graves, 'Roman Interventions', op. cit. (note 7), 4.

21

Ibid. Graves, like many contributors, adheres to the a-historical notion of classicism espoused for instance in Andreas Papadakis and Harriet Watson (eds.), *New Classicism. Omnibus Volume* (London: Academy Publishers, 1990), a digest of texts first published in *Architectural Design* featuring many participants of *Roma Interrotta*.

22

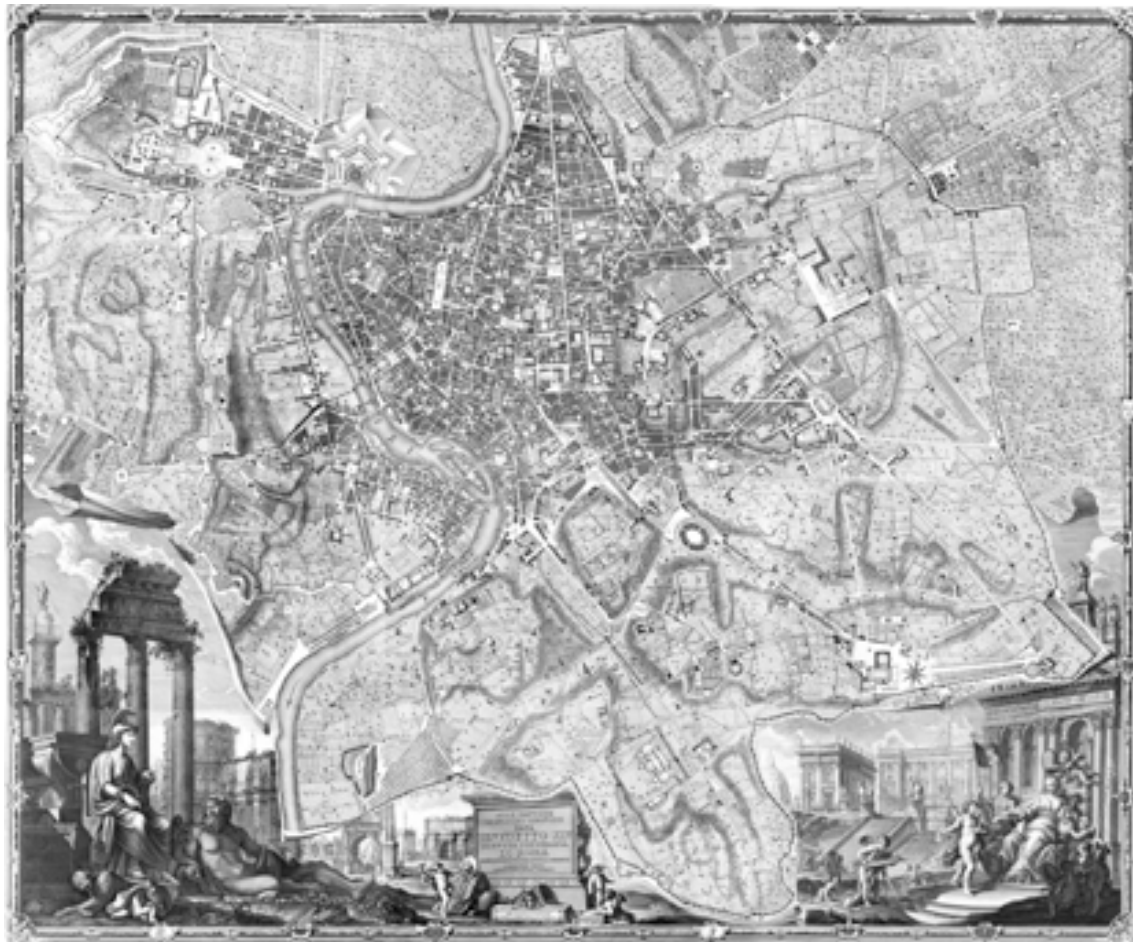
See Mario Bevilacqua, *Roma nel secolo dei lumi. Architettura, erudizione, scienza nella Pianta di G.B. Nolli 'celebre geometra'* (Naples: Electa, 1998), 97-107.

23

Ibid., 65-82.

Giambattista Piranesi, *Il campo marzio dell'antica Roma*, 1762



Giambattista Nolli, *Nuova pianta di Roma*, 1748

multiple and not necessarily compatible superimposed Romes, *Roma antica, sacra* and *moderna*, and reposition the result in the present. If the morphology or form of Nolli's Rome was quite different than the city that emerged after 1870, the programme was not: the aim was to create a modern capital.

A Rome That Is Not a Capital

It seems that only two proposals of *Roma Interrotta* take the historicity of Nolli's map as its starting point. Incidentally, these projects do not confine themselves to the sector they had been assigned but address the city as a whole. In the case of Leo Krier, this option was more or less forced upon him because he drew the lower right corner of the map with the Baroque allegory of the papacy seated in front of the emblematic buildings of *Roma moderna*, the basilicas of St Peter's and St John, and the Capitol. This forceful image of 'central power' stimulated Krier to reflect upon the ancient administrative structure of Rome, the division in 14 *riioni*, and to propose new monumental buildings for each *riione* that could facilitate 'the spontaneous formation of anti-institutional social centers' acting as a counter-structure within the city.²⁴ Other contributions also sought to insert alternative communities into papal Rome,²⁵ but Krier's project deliberately examined the possible role of monumental architecture within a modern metropolis that differs radically from the monocentric capital but still rooted in its own history. As such, it addressed the dynamic between state and individual so central to Rowe and Koetter's *Collage City*.

Colin Rowe himself literally went back in time and tried to imagine a different future for Nolli's Rome. An elaborate historical fiction, complete with invented sources and scholarly literature, described how Rome became the capital of Napoleon Bonaparte's empire, which spurred the development of the Palatine, Celio and Aventine, Rowe's sector and largely uninhabited in Nolli's times.²⁶ In so doing, Rowe at once managed to exemplify his own principles of urban design and his awareness of the historical specificity of Rome, encompassing its appeal as the archetype of the European city but also the 'original' capital in the Western imagination.

The other participants considered Nolli's map as the embodiment of two interconnected ideas: that of an exemplary city and the exemplary representation of urban space. Which of these ideas a participant chose to emphasise seems to have depended as much on their familiarity with Rome and its urban development after Nolli as their particular views on urban design. The project by Italian architect Costantino Dardi, who taught at the Roman university of La Sapienza at the time of the project, deliberately proposed alternatives for the nineteenth-century developments at

Prati and the Villa Ludovisi.²⁷ Paolo Portoghesi, who had contributed to several of the publications that Kostof reviewed in 1973, addressed the assumptions underlying the whole enterprise as well as the conundrum they generated.²⁸ Projects by non-Italian architects, on the other hand, tended to read Nolli's map as a statement on architecture and urban design. This is the case for instance in Michael Graves' project, which mines Nolli's map for four archetypical architectural forms that combine into a complex urban fabric expressive of man's aspirations 'to give order and meaning to his environment'.²⁹ Similarly, Rob Krier, proposed a series of drawings of archetypal elements of architecture and the city, emphasising (even despite his own irony) Rome as the mythical origin of architecture and urbanism.³⁰ Other architects, such as James Stirling and Aldo Rossi, repaired to their own oeuvre. Their self-aware irony about the brief and their own contributions provided them with an opportunity to reflect upon some of the principles of their architectural practice.³¹

Even this briefest of surveys suggests an unsettling reluctance to engage with the programme underlying *Roma Interrotta* and Nolli's *Pianta Nuova*, the historical development of Rome as a capital city. In fact, to rephrase a point made by critic Alan Chimacoff, there is significant irony in the fact that many of the participants are 'avowed contextualists' yet failed to address this theme.³² This reluctance is enabled by a threefold elision. Contemporary Rome was substituted by Nolli's map, as a result nineteenth and early twentieth-century *Roma capitale* disappeared from view as well, and Nolli's map itself was treated as what could be termed a figure of 'the city' rather than a project for Rome. This raises the question of whether the brief of *Roma Interrotta* was indeed apposite to face 'the embarrassing presence of modern Rome'. More crucially, by accommodating an eviscerated reading of both contemporary and Nolli's Rome, *Roma Interrotta* revealed to what extent many of the participants anchored the development of the city and its architecture in the representation of urban space rather than a vision on the historical development of the city. Those same participants subsequently chose substitute programmes for their proposals to work from, 'architectural' themes that resonate vaguely with the myth of Rome, such as origins, creativity, oeuvre, architecture history . . . These themes would shield them from all kinds of unwelcome realities, perhaps none more than the impotence of design (be it architectural or urban) in the face of the emerging metropolis, a reality that the history of Rome, too, very well illustrates. Not incidentally, this impotence (and the dividends it yields) is the theme of a contemporary revisionist history of another mythical city, Rem Koolhaas's *Delirious New York*.³³

24 'Nolli: Sector X. Leo Krier', in: *Roma Interrotta*, 98.

25 'Nolli: Sector I. Piero Sartogo', in: *Roma Interrotta*, 30-33.

26 'Nolli: Sector VIII. Colin Rowe', in: *Roma Interrotta*, 68-81.

27 'Nolli: Sector II. Costantino Dardi', in: *Roma Interrotta*, 36.

28 See 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', op. cit. (note 4), 56: 'A city planning intervention whose point of departure in (sic) a two-century-old document . . .

implies a drastically negative evaluation of everything built in Rome from then, 1748, on. Even if we do not wholly share this indiscriminate opinion, especially with regard to 19th-century expansion, we must admit that an imaginary deletion of the third and fourth stages of Rome would facilitate . . . a critical relationship of continuity between the historical city and its present counterpart'

29 'Nolli: Sector IX. Michael Graves', in: *Roma Interrotta*, 82.

30 'Nolli: Sector X. Rob Krier', in: *Roma Interrotta*, 96-97.

31 'Nolli: Sector VI. James Stirling', in: *Roma Interrotta*, 42; 'Nolli: Sector XI. Aldo Rossi', in: *Roma Interrotta*, 88-90.

32 Chimacoff, 'Roma Interrotta Reviewed', in: *Roma Interrotta*, 7.

33 Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* (London: Thames and Hudson, 1978).