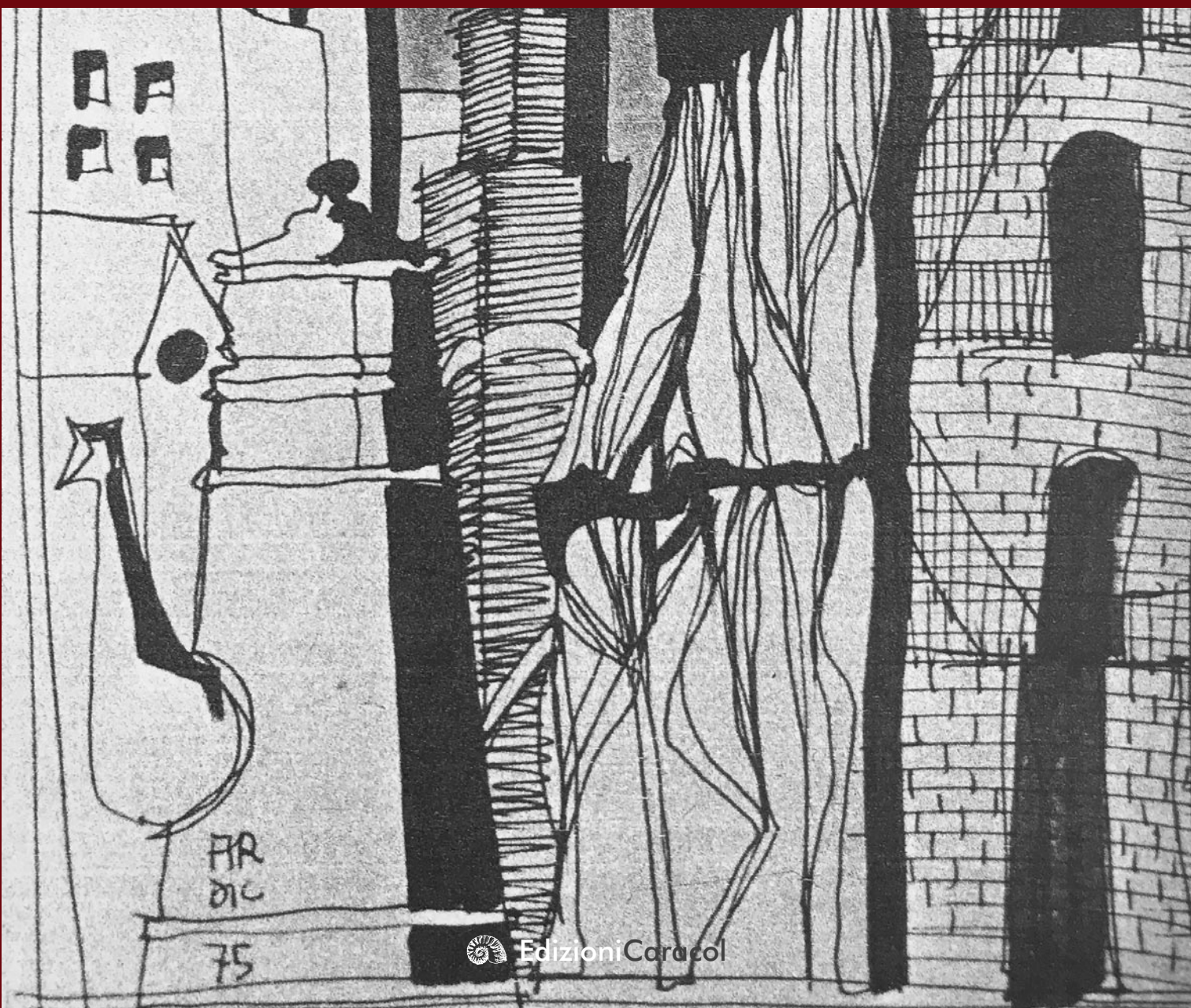
STORIA DELL'URBANISTICA

N.13/2021

A ROMA. IMMAGINI, FIGURE E IDEA DI UNA CITTÀ



EdizioniCaracol

STORIA DELL'URBANISTICA
n. 13/2021

EdizioniCaracol

STORIA DELL'URBANISTICA
ANNUARIO NAZIONALE DI STORIA DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO
n. 13/2021
Fondato da Enrico Guidoni nel 1981
ISSN 2035-8733 - ISBN 978-88-32240-65-8

• DIPARTIMENTO INTERATENEO DI SCIENZE, PROGETTO E POLITICHE, TERRITORIO, POLITECNICO DI TORINO
• DIPARTIMENTO LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E CULTURE MODERNE, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
• DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
• DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE
• DIPARTIMENTO DI STORIA, DISEGNO E RESTAURO DELL'ARCHITETTURA, SAPIENZA, UNIVERSITÀ DI ROMA
• CENTRO INTERDIPARTIMENTALE DI RICERCA PER I BENI ARCHITETTONICI E AMBIENTALI E PER LA PROGETTAZIONE URBANA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FEDERICO II, NAPOLI
• DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI SUOR ORSOLA BENINCASA, NAPOLI
• DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE, AMBIENTALE E ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI
• DIPARTIMENTO DI PATRIMONIO, ARCHITETTURA, URBANISTICA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI MEDITERRANEA, REGGIO CALABRIA
• DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE, EDILE E ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ POLITECNICA DELLE MARCHE

Comitato scientifico
Nur Akin, Antonello Alici, Sofia Avgerinou Kolonias, Federica Angelucci, Clementina Barucci, Gemma Belli, Gianluca Belli, Carla Benocci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Jean Cancellieri, Carmel Cassar, Teresa Colletta, Gabriele Corsani, Chiara Devoti, Daniela Esposito, Antonella Greco, Giada Lepri, Fabio Lucchesi, Enrico Lusso, Fabio Mangone, Francesca Martorano, Paolo Micalizzi, Adam Nadolny, Amerigo Restucci, Costanza Roggero, Pasquale Rossi, Ettore Sessa, Eva Semotanova, Ugo Soragni, Donato Tamblè
Redazione
Federica Angelucci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Teresa Colletta,
Antonella Greco, Paola Raggi, Stefania Ricci (coordinatrice), Laura Zanini
Segreteria di Redazione
Stefania Aldini, Irina Baldescu, Stefano Mais, Raimondo Pinna
Corrispondenti esteri
Alessandro Camiz, Eva Chodejovska, Rafał Eysymontt, Andrés Martínez Medina, Josè Miguel Remolina
Direttore responsabile: Ugo Soragni
Segreteria: c/o Stefania Ricci, Associazione Storia della Città, Via I. Aleandri 9, 00040 Ariccia (Roma)
e-mail: srstoriadellacitta@gmail.com
Autorizzazione del Tribunale di Palermo del 7 settembre 2021 n. 6/2021
In copertina: *Il progetto di Aldo Rossi - Mostra Roma Interrotta, Mercati Traianei, Roma, 1978.*
La rivista, organo editoriale dell'Associazione Storia della Città, è consultabile in versione PDF open access all'indirizzo:
http://www.storiadellacitta.it/category/biblioteca/riviste/

Copyright © 2021 Caracol s.r.l.
piazza Luigi Sturzo, 14 - 90139 Palermo
tel. 0039 340011 | mail: info@edizionicaracol.it

STORIA DELL'URBANISTICA
n. 13/2021

A cura di
Antonella Greco, Elisabetta Cristallini

INDICE

A ROMA. IMMAGINI, FIGURE E IDEA DI UNA CITTÀ

7 **Ugo Soragni**
Editoriale
DOI: 10.17401/su.13.us00

13 **Orazio Carpenzano**
Lettera Romana */ Letter to Rome*
DOI: 10.17401/su.13.oc01

29 **Carlo Pavolini**
L'archeologia e l'urbanistica a Roma negli ultimi 100 anni */ Archaeology and town planning in Rome in last 100 years*
DOI: 10.17401/su.13.cp02

55 **Antonella Greco**
Roma 1894-1987. Città da cinema, dell'arte e da romanzo o la "polenta scodellata" della definizione di Argan? */ Rome 1894-1987. City of films, art and novels, or the "polenta dished" as Argan called it?*
DOI: 10.17401/su.13.ag03

73 **Maurizio Ricci**
Roma 1931: i *Saggi sulla architettura del Rinascimento* di Gustavo Giovannoni / *Rome, 1931: Gustavo Giovannoni's* Saggi sulla Architettura del Rinascimento
DOI: 10.17401/su.13.mr04

89 **Federica Pirani**
Prampolini e l'E42. Dalla città delle avanguardie al mosaico delle corporazioni / *Prampolini and E42. From the City of the Avant-garde to the Mosaic of Corporations*
DOI: 10.17401/su.13.fp05

115 **Lorenzo Cantatore**
L'«abbacinante girandola» romana di Palma Bucarelli */ Palma Bucarelli's roman «abbacinante girandola»*
DOI: 10.17401/su.13.lc06

155 **Elisabetta Cristallini**
Per una nuova immagine di Roma. L'affermazione del linguaggio moderno dell'arte in dialogo con l'architettura nel secondo dopoguerra */ For a new*

Image of Rome. The Affirmation of the Modern Language of Art in Dialogue with Architecture after the Second World War
DOI: 10.17401/su.13.ec07

175 **Lorenzo Canova**
A Roma in ottobre. Giorgio de Chirico, la metafisica e la città eterna */ Rome in October. Giorgio de Chirico, Metaphysics and the Eternal City*
DOI: 10.17401/su.13.lc08

195 **Maria Clara Ghia**
Al modo degli architetti. *Mostra critica delle opere michelangiolesche* 1964 e *Roma interrotta* 1978 */ After the Manner of the Architects.* Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche *1964 and* Roma interrotta *1978*
DOI: 10.17401/su.13.mcg09

231 **Carla Subrizi**
Il Muro di Alighiero Boetti: un esperimento 'privato' a Roma nei primi anni Settanta / The Wall *of Alighiero Boetti: a 'Private' Experiment in Rome in the Early Seventies*
DOI: 10.17401/su.13.cs10

253 **Fabrizio Toppetti**
Roma Ottanta. Cronache di vita e architettura */ Rome in the Eighties. Chronicles of Life and Architecture*
DOI: 10.17401/su.13.ft11

275 **Leone Spita**
Roma e i fuochi d'allegrezza. Strutture effimere: dalle feste barocche agli spettacoli per la moda */ Rome on Fireworks. Ephemeral structures: from the Baroque feasts to fashion shows*
DOI: 10.17401/su.13.ls12

299 **Alfonso Giancotti**
Immaginare per raccontare. Tre esperienze di lettura e narrazione della città di Roma / *Imagine to Tell. Three Experiences of Reading and Narration of the City of Rome*
DOI: 10.17401/su.13.ag13

311 **Ettore Sessa**
La presenza degli architetti siciliani a Roma capitale del regno d'Italia */ The presence of Sicilian Architects in Rome, Capital of the Kingdom of Italy*
DOI: 10.17401/su.13.es14

337 **Elena Manzo**
Verso il 'funzionalismo sociale'. L'idea di Roma nella ricerca architettonica di un 'classicismo nordico' in Danimarca / *Towards 'Social Functionalism'. The idea of Rome in the architectural investigate of the 'Nordic Classicism' in Denmark*
DOI: 10.17401/su.13.em15

359 **Carla Benocci**
Torre in Pietra di Luigi e Leonardo Albertini e di Nicolò ed Elena Carandini: una tenuta «in forma di città» alle porte di Roma tra produzione e arte */ Torre in Pietra by Luigi and Leonardo Albertini and Nicolò and Elena Carandini: an Estate «In the Shape of a City» at the Gates of Rome between Production and Art*
DOI: 10.17401/su.13.cb16

RICERCHE

385 **Isabella Salvagni**
Il 'progetto' Pantani: strategie urbane per il recupero alla città dei fori imperiali e romano. Da Pio IV a Sisto V / *The Pantani 'Project': Urban Strategies for the City's Recovery of the Imperial and Roman Forums. From Pio IV to Sisto V*
DOI: 10.17401/su.13.is17

405 **Giada Lepri**
Dalla casa al palazzo. Evoluzione e trasformazione delle proprietà di Giacinto del Bufalo lungo via del Corso durante il XVII secolo nell'ambito della politica urbanistica di Papa Alessandro VII (1655-1667) / *From house to Palazzo. Evolution and transformation of Giacinto del Bufalo's properties on via del Corso during the Seventeenth Century in the context of Pope Alexander VII (1655-1667) urban planning for Rome*
DOI: 10.17401/su.13.gl18

427 **Elisa Sala**
Un'arteria urbana che «difficilmente si può descrivere». La genesi del Piano di risanamento di Brescia (1887) attraverso il caso della contrada di San Faustino */ An urban street «hard to describe». Evolution of Brescia restoration plan (1887): the case of San Faustino area*
DOI: 10.17401/su.13.es19

445 **Silvia Bodei**
Il primo lungomare di Durban all'epoca della colonizzazione (1900-1920): progettazione, interventi,modelli urbanistici e architettonici / *The First Durban Beachfront at the Time of Colonization (1900-1920): Design, Interventions, Urban and Architectural Models*
DOI: 10.17401/su.13.sb20

EDITORIALE

DOI: 10.17401/su.13.us00

Ugo Soragni

Roma generatrice di alcuni degli stilemi architettonici e spaziali che pervadono più intensamente la pittura metafisica di Giorgio De Chirico; Roma negli anni Venti come luogo della sperimentazione di modelli insediativi antitetici rispetto agli orientamenti dominanti dell'urbanistica di regime; Roma nel secondo dopoguerra come scenario di un incontro "democratico" tra architettura e arti plastiche e pittoriche, premessa al suo divenire, negli anni successivi, punto di condensazione della sua apertura all'arte contemporanea internazionale e alle correnti dell'avanguardia; Roma come città in cui, nel corso degli ultimi cento anni, l'archeologia, pur oscillando tra concezioni disciplinarmente e ideologicamente spesso inconciliabili, orienta e condiziona molte delle sue trasformazioni più incisive, fino a diventare, ai giorni nostri, opportunità di arricchimento progettuale degli spazi pubblici; Roma protagonista di eventi espositivi che, negli anni Sessanta, sovvertono l'interpretazione più consolidata dell'architettura rinascimentale e barocca, aprendo la strada ad una rilettura delle loro forme in una chiave tendenzialmente "eversiva"; Roma negli anni Ottanta come scenario di una pianificazione urbanistica, in gran parte improduttiva di ricadute fattuali, fondata sull'integrazione culturale e sociale tra centro e periferia, sull'aggiornamento del vecchio Sistema Direzionale Orientale (SDO), sulla realizzazione di nuovi insediamenti collettivi; Roma come ci appare oggi attraverso la fotografia d'autore; Roma che, grazie alle iniziative di alcune istituzioni, può diventare terreno di conoscenza dell'architettura «nell'ambito di un progetto più ampio di costruzione di un sistema di luoghi per la diffusione della cultura letteraria, cinematografica e musicale».

Questi sono soltanto alcuni degli argomenti affrontati in questo originalissimo fascicolo di «Storia dell'Urbanistica», curato da Antonella Greco ed Elisabetta Cristallini. In esso si affrontano la rappresentazione e la decifrazione di alcuni dei fenomeni e dei connotati identitari di questa città, determinando un intreccio interpretativo che spazia dalla ricostruzione di esperienze urbanistiche, architettoniche o artistiche spesso sottovalutate dalla storiografia – o indagate comunque in modo frammentario – all'analisi dettagliata di episodi e personaggi che ne hanno segnato indelebilmente la fisionomia e la storia.

Alla prima categoria appartengono i saggi delle due curatrici, il primo dei quali (*Roma 1894-1987. Città da cinema, dell'arte e da romanzo o la "polenta scodellata" della definizione di Argan?*) individua alcuni degli eventi che concorrono a cristallizzare i passaggi evolutivi della città da una dimensione culturale, urbani-

stica, funzionale ed espressiva all'altra (Greco): l'esposizione universale del 1911, che stabilisce il tracciato regolatore della futura urbanizzazione dei Prati di Castello e lascia in eredità complessi architettonici – come la Galleria nazionale di arte moderna o l'Accademia britannica a Valle Giulia – destinati a segnarne per sempre la fisionomia monumentale; la I Quadriennale del 1931, affidata alla regia organizzativa di Cipriano Efisio Oppo, dalla cui nutritissima platea di partecipanti emergeranno parecchi degli artisti che, pochi anni più tardi, saranno impegnati nel grandioso progetto per l'Esposizione universale (EUR) e che offrirà, al tempo stesso, un'insperata opportunità di conoscenza dell'arte italiana negli Stati Uniti, in alcune città della costa orientale dei quali si offriranno alla conoscenza del pubblico non poche delle opere in essa presentate; la Mostra della rivoluzione fascista del 1932, nella quale, ancora sotto la guida di Oppo, si darà luogo ad «un ambiente "immersivo", memore dell'arte di propaganda sovietica e totalmente cinematografico, in cui gli allestimenti di Libera, Terragni, Sironi, Prampolini e degli altri pittori futuristi costruiscono un percorso espressivo che è esso stesso la mostra, a prescindere dagli ininfluenti oggetti esposti»; l'esperienza della città universitaria, ripercorsa e studiata in una mostra allestita nel 1985 a cura Enrico Guidoni e Marina Regni Sennato, grazie alla quale, unitamente alla rivisitazione parallela di alcuni episodi di rilevante spessore artistico ed architettonico all'epoca ancora pressocché ignorati (i mosaici di Gino Severini per la Palestra del duce, affiancata dalla Casa delle armi e dal piazzale del Foro italico, tutti progettati da Luigi Moretti), si giungerà a dimostrare una volta per tutte «l'esistenza di una cultura figurativa raffinatissima, fino ad allora coperta dal ricordo dalle manifestazioni più becere del fascismo. L'Italia degli anni Trenta aveva vissuto il paradosso di un regime ridicolo e liberticida e di una cultura mai così fiorente e riconosciuta»; la straordinaria esperienza dell'Esposizione universale, prevista per il 1942, nella quale si profondono «tutte le risorse economiche e culturali del paese nella seconda metà degli anni Trenta» e che, solo grazie alle approfondite ricerche documentarie intraprese per la mostra del 1987 ad essa dedicata (curata da Enrico Guidoni e Simonetta Lux), si rivelerà, superando a fatica omissioni e censure interpretative, l'impresa che aveva mobilitato quasi tutti i maggiori protagonisti della cultura artistica ed architettonica italiana, non esclusi alcuni degli esponenti dell'antifascismo più intransigente del dopoguerra.

Il secondo saggio (*Per una nuova immagine di Roma. L'affermazione del linguaggio moderno dell'arte in dialogo con l'architettura nel secondo dopoguerra*) si in-

trattiene sui rapporti che intercorrono tra le arti e i grandi cantieri pubblici – i quali, come la nuova Stazione Termini, simboleggiano il rinnovamento della città e la sua aspirazione a dotarsi di servizi ed infrastrutture moderni – ricostruendo in parallelo il fenomeno diffuso dell'intervento degli artisti nella ristrutturazione di cinema, di teatri, di bar e ristoranti, di esercizi pubblici e nella realizzazione delle palazzine destinate a residenza della classe media e medio alta (Cristallini). Emerge in tal modo che il colloquio tra le arti intrattenuto in quegli anni chiama in causa molti dei maggiori artisti contemporanei, impegnandoli nella realizzazione, strettamente integrata al lavoro dell'architetto, di pavimentazioni, di mosaici, di ceramiche decorative, di opere in ferro battuto (Bice Lazzari, Pietro Consagra, Andrea e Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Severini).

All'interno di questo canovaccio cronologico e argomentativo, che ha il merito di offrire al lettore un solido punto di riferimento per la comprensione delle vicende artistiche e culturali romane dell'ultimo secolo, si inserisce la gran parte dei contributi del presente fascicolo, a loro volta suddivisibili –all'interno dei filoni tematici ricordati in apertura – tra ricerche dedicate a fenomeni di respiro diacronico e approfondimenti più dettagliati ed analitici. Ai primi dei quali appartengono, solo a voler citare qualche esempio, quelli dedicati all'interpretazione e alla diffusione degli stilemi del classicismo romano in Danimarca (Manzo) o alla città di Roma come palcoscenico di eventi e manifestazioni che, a partire dall'età barocca e giungendo fino agli anni Novanta del Novecento, ne rielaborano o ne stravolgono gli spazi monumentali più celebrati attraverso i rispettivi allestimenti (Spita). Ne emerge, in un quadro caratterizzato da continui rimandi dal generale al particolare, un ritratto della città denso ed articolato, in grado di sollecitare approfondimenti e sviluppi di ampiezza tendenzialmente illimitata, costituente forse – allo stato attuale delle conoscenze – l'unico approccio possibile rispetto ad un percorso costretto altrimenti all'interno di schematismi e semplificazioni inadeguati.

In questa prospettiva si rivelano di grande interesse i saggi dedicati a singoli protagonisti della lunga stagione accademica, artistica e culturale romana che percorre l'intero Novecento. Ci riferiamo, in particolare, alla figura di Gustavo Giovannoni, vituperato fautore delle teorie sul "diradamento" urbanistico (1913), accusato come tale di avere fornito giustificazione teorica alle estese demolizioni intraprese nei centri storici italiani durante gli anni Trenta, e biasimato ammiratore della famigerata "setta sangallesca" (Bruno Zevi), qui presentato nelle vesti di interprete raffinato degli stilemi architettonici rinascimentali intesi come

fonte di ispirazione per gli architetti contemporanei; i quali, più che alle forme decorative e alle declinazioni stilistiche di quella stagione, sono esortati a guardarne i «grandi effetti di massa, spaziali e di chiaroscuro» (Ricci); a quella del futurista Enrico Prampolini, in grado di originare, soprattutto in occasione dell'allestimento di mostre celebrative del regime, tra il 1936 e il 1939, «un fertile terreno di sperimentazioni formali, con impiego di materiali industriali e innovative soluzioni comunicative», mentre, «negli interventi a carattere permanente negli edifici pubblici», e, in particolare, nel mosaico esterno del Museo delle arti e tradizioni popolari dell'EUR, «realizza lavori decorativi profondamente condizionati dai vincoli formali e di contenuto imposti dalla committenza» (Pirani); a quella di Palma Bucarelli, storica dell'arte e celebrata direttrice della Galleria nazionale di arte moderna, cui è dedicato un lungo contributo che, sorretto dalla rivisitazione critica della vasta documentazione disponibile, non si limita a ricostruire le tappe che la porteranno a promuovere, a partire dalla anni Cinquanta, l'irruzione nel panorama nazionale dell'arte contemporanea (da Burri a Perilli, da Consagra a Dorazio, da Turcato a Corpora, da Scialoja a Capogrossi) e degli artisti «che si dedicano a restituire i mille volti» della Roma di quegli anni (da Tamburi a Monachesi, da Mafai a Scipione), ma, con accenti caratterizzati da una scrittura suggestiva ed a tratti appassionante, ne ripercorre le vicende culturali e personali, sullo sfondo di una città in cui si affollano e si intrecciano le espressioni più vive della letteratura, della poesia e dell'arte del momento (Cantatore).

DR 591WG

LETTERA ROMANA

Letter to Rome

DOI: 10.17401/su.13.oc01

Orazio Carpenzano
Sapienza Università di Roma
orazio.carpenzano@uniroma1.it

Parole chiave
Roma, corpi ambientali, patrimonio, cinema e Roma, architettura e città, città pubblica, infrastrutture
Rome, Environmental bodies, Heritage, Cinema and Rome, Architecture and Cities, Public city, Infrastructures

Abstract
Guardando Roma, occorre dimenticare tutto ciò che si pensa di sapere sul suo conto e rinunciare a voler significare le sue straordinarie risorse materiali e immateriali, la complessa stratificazione del suo patrimonio e i suoi articolati e potenti corpi ambientali.
La sua *longue durée* (ovvero, come dicevano gli annalisti francesi, i suoi cambiamenti a lungo termine piuttosto che gli eventi) mette a dura prova ogni progetto per trasformare un'immagine apparentemente eterna. Roma lascia fare, perché nulla può avere mai un impatto significativo nella trasfigurazione della sua figura.
Osservare Roma, manifesta l'impossibilità di dominarla, di conoscerne e conquistarne l'essenza. Roma, infatti, è un'entità reale e misteriosa.
I migliori progetti per Roma non hanno solo ricapitolato il suo mito, ma hanno agito per raccontare la sua vicenda, selezionando, ridisegnando, creando, nuovi modelli e soprattutto riosservando la sua realtà; realtà che ha fornito, soluzioni bellissime ai nuovi miti e ai nuovi riti che il tempo le poneva davanti e rispetto a problemi sempre più complessi da affrontare man mano che si espandevano o si contraevano il suo corpo urbano e i suoi territori.

Looking at Rome, it is necessary to forget everything that one thinks to know about it and to renounce to mean its extraordinary material and intangible resources, the complex stratification of its heritage and its articulated and powerful environmental bodies. Its longue durée *(i.e., as the French annalists put it, its long-term changes rather than events) puts a strain on every project to transform an apparently eternal image. Rome lets it go, because nothing can ever have a significant impact on the transfiguration of its figure.*

Observing Rome demonstrates the impossibility of dominating it, of knowing and conquering its essence.
Rome, in fact, is a real and mysterious entity.
The best projects for Rome have not limited themselves to summarizing the icons of his myth, but have acted to tell its story, selecting, redesigning, creating new models and above all re-observing its reality; a reality that has often provided, in a very simple and direct way, beautiful solutions to the new myths and new rites that time placed before the city in the course of its destiny and in the face of increasingly complex problems to be faced as its role changed, as its urban body and territories expanded or contracted.

Guardando Roma, assistendo allo spettacolo di questa meravigliosa città, occorre dimenticare tutto ciò che si pensa di sapere sul suo conto e rinunciare a voler significare le sue straordinarie risorse materiali e immateriali, la complessa stratificazione del suo patrimonio e i suoi articolati e potenti corpi ambientali. La sua *longue durée*[1], mette a dura prova ogni progetto e tutto ciò che si agita per trasformare un'immagine apparentemente eterna. Roma lascia fare, perché questo fare, di fatto, non può avere mai un impatto significativo nella trasfigurazione della sua figura principale.

Ciò non significa che l'architettura a Roma, nella sua millenaria storia, non sia stata significativa. Tutt'altro. Significa che quell'architettura appare sempre ricompresa in un'immagine che è in grado di metabolizzarla, di accatastarla e sovrascriverla nel suo grande corpo e nei suoi particolari sistemi di giunzione e di compenetrazione. Sistemi talvolta oscuri e impenetrabili, poiché rendono apparentemente equilibrati discrasie e conflitti. Sono infatti numerosi gli esempi a Roma di corpi metamorfici di grandi brani urbani o di piccole architetture riabilitate, riespresse, ridisegnate, riciclate, tradotte[2].

È complesso osservare Roma, perché la città lascia sentire, a coloro che la interrogano, l'impossibilità di dominarla, di conoscerne e conquistarne l'essenza. Roma, infatti, è un'entità reale e misteriosa insieme. In un certo qual modo, penso che molti saperi si scudino dietro questa sua complessità per rinunciare a progettarla, ripiegando lo sguardo ad una osservazione passiva, che spesso assume il carattere dell'arresto e della perdita.

Evidentemente, nel suo lungo tempo di vita, Roma ha sperimentato modi alternativi di essere. Alcune di queste modalità le hanno consentito di evitare insidie e problemi, altre l'hanno messa in grave difficoltà, soprattutto quando hanno colpito duramente la sua geografia, le sue radici culturali, la sua enorme storia. I migliori progetti per Roma non si sono limitati a ricapitolare le icone del suo

---

1. Il riferimento qui alla *Longue durée*, in italiano "Lunga durata" è implicitamente riferibile alla scuola francese degli storici delle *Annales*, quindi associato al loro approccio allo studio della storia e al metodo sociale scientifico, come per esempio in Braudel che invogliava a studiare le civiltà e i cambiamenti a lungo termine, in opposizione alla storia degli avvenimenti.

2. Un esempio per tutti è Il tempio di Antonino e Faustina nel cui carapace architettonico fu insediata tra il settimo e l'ottavo secolo, la chiesa di San Lorenzo in Miranda.

mito, ma hanno agito per raccontare la sua vicenda, selezionando, ridisegnando, creando, nuovi modelli e soprattutto riosservando la sua realtà; realtà che spesso ha fornito, in modo molto semplice e diretto, soluzioni bellissime ai nuovi miti e ai nuovi riti che il tempo poneva davanti alla città nel corso del suo destino e a fronte di problemi sempre più complessi da affrontare man mano che cambiava il suo ruolo, man mano che si espandevano o si contraevano il suo corpo urbano e i suoi territori[3].

3. Secondo la tradizione, il 21 aprile 753 a. C., alle pendici del colle Palatino, Romolo tracciò con l'aratro i confini entro cui sarebbe sorta una nuova città. Questo raccontano gli storiografi romani Livio e Varrone, ma il mistero delle origini di Roma non è ancora del tutto risolto. Tuttavia se è vero che gli storici moderni hanno stabilito da tempo una regola: non credere a una parola della leggenda riguardante Romolo e Remo, gli archeologi contemporanei almeno un po' ci credono poiché gli scavi indicano che il santuario di Vesta con il focolare della dea, simbolo dello statuto urbano dell'insediamento, venne fondato proprio intorno ai natali di Roma. Alla stessa epoca si datano la creazione di un quartiere regio con il santuario di Vesta, il primo luogo per le assemblee del popolo (i *comitia*) e il primo santuario civico sul Campidoglio. Al tempo della nascita di Roma la tradizione vuole che i villaggi latini fossero 30. Fin dall'inizio, quindi, Roma fu una città multietnica. Vicino al ponte sul fiume si trovava una zona detta Salinae, proprio accanto al Foro Boario, il mercato del bestiame: chi controllava questo passaggio aveva in pugno l'approvvigionamento del sale verso l'interno. E lì c'era Roma. Cfr. *Il giallo delle origini*, in «Focus Storia Collection 1», *Roma, quando l'Italia era al centro del mondo.* ©focus. Mentre non ci si poteva dire Greci se non si era nati in Grecia, diventare Romani era forse più facile che prendere, oggi, la cittadinanza americana. A differenza dei Greci, per i Romani gli altri non erano zoticoni. «La loro espansione si basava sì sulla forza militare, ma senza l'idea di una superiorità culturale». Anzi, la tolleranza romana si manifestò prima di tutto nella cultura. Orgogliosa delle proprie radici, ma in cerca di promozione sociale, l'élite romana, volendosi dotare di una cultura 'alta', scelse la più prestigiosa del momento, quella greca, accogliendo nella propria cerchia intellettuali e artisti ellenici. Quanto all'abilità logistica, questa si manifestò non appena il territorio da controllare fu troppo grande. «Il segreto del successo era nell'organizzazione e nella perfezione della macchina statale. Fu così che nacque la burocrazia, con appositi "ministeri" e funzionari per ogni settore dell'amministrazione. Solo i grandi imperi orientali avevano qualcosa del genere». In più, lo Stato romano poteva contare su un sistema giuridico senza precedenti e su un esercito capace di adattarsi a ogni nuova esigenza bellica. Il grande pregio dei Romani fu quello di saper cogliere il buono dei popoli conquistati, rielaborandolo e migliorandolo. Poi, una volta imparata la lezione, gli eredi di Romolo liquidavano i loro "benefattori". Salvo tramandarne le scoperte e gli usi, divenuti nel frattempo romani a tutti gli effetti.

Conoscere e rispettare la storia di Roma è una formula banale se non si lega a delle scelte che richiedono coraggio e responsabilità. In nessuna città la presenza del passato e della contaminazione sono così naturali. Roma, fondata da diverse etnie, tutte estranee tra loro, nasce già come arcipelago di culture, lingue e tradizioni, storie, e la chiave per interpretarla consiste nel rielaborare il suo destino e riaprire, senza illusioni, la speranza di progettare e di riprogettare questa sua frammentaria composizione.

Sono passati oltre vent'anni dal primo giubileo del terzo millennio; ora siamo alla vigilia del secondo e la città evolve ad un ritmo così glaciale da rendere impossibile comprendere, in Europa e nel mondo, il senso di una tale apatia urbana e culturale. Non esiste ancora un progetto comprensivo e chiaro su come gestire e trasferire la sua eredità storica, che non è solo materiale, ma è fatta anche di memorie e sentimenti. Non esiste ancora un progetto sulla città della cristianità in grado di ricomprendere la dimensione multi religiosa in cui la metropoli è ormai immersa. Non esiste ancora un piano o un programma sulla città delle case – che è una città privata ma anche un'enorme città pubblica – per la numerosità di *cluster* edilizi progettati e gestiti dagli enti e dalle amministrazioni che si sono succeduti nel tempo e che hanno accolto le grandi masse provenienti da tutto il paese per cercare qui un luogo in cui vivere.

Il processo di ristrutturazione e riqualificazione delle infrastrutture romane è ancora lontano da una alternativa valida al sistema radiale e delle vie consolari, tuttora stressate da uno sforzo immane nel sostenere i più importanti movimenti urbani, che trovano uno smaltimento sempre meno efficace nel vecchio GRA, ultimo avamposto dell'ordine spaziale della capitale, oltre il quale, le connessioni risultano frammentarie e interrotte, con l'evidente effetto di una iper-periferia prigioniera di innumerevoli e opache enclave. Lo scambio tra sistemi di spostamento non ha ancora assunto la dimensione di una rete diffusa, ramificata, e le stazioni romane non sono ancora riuscite a trasformarsi in nodi di attivazione e regolazione di un efficiente sistema di scambi multimodale, tanto flessibile da attivare connessioni pedonali e ciclabili in grado di fornire risposte ai gravi problemi di collegamento.

I nuovi prigionieri urbani, cioè i soggetti più fragili, pagano un prezzo altissimo a causa di queste ataviche carenze. Una condizione esito di quel forte scollamento tra processo evolutivo della città e carenze strutturali nel suo corpo fisico.

Da ultimo, ma non meno importante, il grande tema delle infrastrutture verdi e dell'agricoltura urbana, nodo strategico per una riqualificazione dell'habitat

metropolitano destinato, negli anni a venire, ad una esplosione demografica. Roma si presenta alla metà degli anni Venti di questo terzo millennio ancora interrotta ma in possesso di un'incredibile armatura verde, gran parte della quale custodisce segni geografici ed età storiche sconosciute. Caduta ogni pretesa di lavorare con la città compatta, che non esiste più, e di conferire compiutezza morfologica alle parti aggiunte, partendo da principi organizzativi tutti interni alla singola architettura o al quartiere, il progetto contemporaneo deve ribaltare le precedenti impostazioni e imporre una diversa attenzione alle relazioni più che agli oggetti. Relazioni, funzionali e percettive, tra tutte le componenti dell'ambiente, quelle antropiche e quelle naturali, che proprio a Roma trovano un dato unico e irripetibile. Pertanto, ogni fatto insediativo rimanda alle altre componenti ed è da queste determinato, giocando così un ruolo alternato nella forma urbana; partire dal luogo è ancor più imprescindibile, così come è imprescindibile valutare la compatibilità ecologica tra componenti insediative e fatti naturali. Le figure di questi sistemi devono essere disegnate dai progettisti per moltiplicare il carattere dinamico della percezione della città. Roma non ha un piano in grado di implementare le grandi infrastrutture ambientali del suo bosco, del suo mare e del suo fiume. È proprio questa mancanza a porre l'accento sulla necessità di un controllo dei suoi margini, che prendono risalto dall'esistenza delle molte discontinuità morfologiche, e che sempre più influenzano la percezione delle strutture urbane aggiunte, per non parlare della dispersione semantica e di uso dei grandi vuoti tra tutti i bordi della città esterna. Si tratta di margini tra parti diverse e spesso anche di paesaggi anomali incastrati fra strati[4].

Questo terzo paesaggio ha preso risalto nelle immagini di alcuni straordinari film contemporanei. Il cinema resta il luogo in cui l'osservazione di questi feno-

4. Su questi argomenti cfr. gli studi di progettazione urbana sviluppate nelle ricerche di Ateneo svolte nel Dipartimento di Architettura e Progetto e confluite nei volumi pubblicati per i tipi di Quodlibet nella collana *Progetti*: Lucina Caravaggi, Orazio Carpenzano, *Roma in movimento. Pontili per collegare territori sconnessi,* Quodlibet, Roma 2019; Piero Ostilio Rossi, Orazio Carpenzano, *Roma tra il Fiume, il Bosco e il Mare;* Quodlibet, Roma 2019; Orazio Carpenzano, Filippo Lambertucci, *Il Colosseo, il Museo, la Città,* Quodlibet, Roma 2019 (1 vol. Temi; 2 vol. Progetti).

meni si è fatta più acuta e sottile ed è oggi ancora un banco di prova formidabile per una teoria sull'immaginario urbano. Nel cinema, Roma è sempre emersa come visionario deposito di una antropologia nella quale è possibile compiere un'analisi sulle forme non ancora disegnate inerenti al senso dell'abitare, ai desideri di appartenere, alla fiducia e alla speranza nel progredire. Cinema, dunque, come dispositivo di rappresentazioni attraverso le quali Roma ha costruito, per sé stessa, un'architettura della mente fatta di ritratti o autoritratti quasi sempre deformati e parziali, in cui palpita e si mostra l'eternità irreale della sua anima, per glorificarla o dissolverla, verso l'indefinitezza e l'apertura della sua immagine e di ogni verità che la trascende.

Cinema e Roma hanno finito per scivolare progressivamente verso un altrove nel quale risultano inseparabili, e nel quale la città finisce per essere veramente ciò che appare. Così noi architetti abbiamo usato il cinema per propagandare le nostre idee su Roma, per immaginare la città futura, indipendentemente dal fatto che questa potesse o meno continuare a realizzare, attraverso il progetto, il suo destino. In alcuni registi contemporanei gli ambienti dell'arcipelago periferico risaltano per testimoniare che quegli spazi degradati della città, dove i singoli individui si autoescludono, sono già usciti da un pezzo dalla forma urbis, per ritirarsi in un'altra condizione.

Il cinema romano ha da sempre raccontato le periferie, da quando queste sono nate in concomitanza con la seconda rivoluzione industriale del XIX secolo, fino alle borgate di Pasolini che oggi sono città consolidata, borgate storiche come Santa Maria del Soccorso o il Quarticciolo, capaci di restituirci vicende di faticose costruzioni di identità molto emozionanti, capaci di generare storie che hanno progredito nello sfondo di case dove una volta si produceva una sorta di autoesilio, oggi la riconquista di un posto nella civitas. Quegli anonimi edifici, dove gli esseri umani erano esclusi dai territori del centro, oggi ridisegnano ulteriori possibilità, tra cui, per esempio, quella di conquistare spazi imprevisti dai progettisti e di fantasticare in essi la dimensione di una rinnovata socialità attraverso la mescolanza di nuove storie.

Ma c'è sempre una città ulteriore, incompiuta, fatiscente, abbandonata, che si somma alla città appena riabilitata; una nuova periferia, gemmata da una ex periferia, frutto di un'edilizia ancora più sciatta, dove ritornano i temi della tragica incuria, della solitudine del pianerottolo, dove l'individuo si sente esiliato, dove occorre conquistare una condizione di appartenenza anche attraverso prove tecniche di creatività collettiva.

Ad aprire la strada di questa città ulteriore è stata la scuola dei documentaristi con Sacro GRA, così come Ascanio Celestini nel suo Quadraro, Claudio Caligari sul litorale di Ostia. Il supereroe di borgata di Gabriele Mainetti. San Basilio, La Rustica e Tor Bella Monaca di Michele Vannucci, il campo Rom di Roberto de Paolis, Torpignattara in *Fortunata* di Castellitto, *Il contagio* al Quarticciolo, Ponte di Nona e Spinaceto nei film dei fratelli D'Innocenzo: periferie osservate con grande pathos, come paradossi tra pubblico e privato, con nuclei sociali fatti di esiliati e profughi, dove sorgono micro-comunità fortemente isolate, aggressive e allo stesso tempo con un forte senso di solidarietà. Luoghi dove si può abitare senza appartenere, dove è complicato, ma non impossibile, viaggiare con la mente nel futuro, dove per sopravvivere occorre inventare, prevaricare gli aspetti materiali dello spazio e del tempo.

Un ruolo delicatissimo, per Roma, vengono dunque ad assumere i margini che combinano strati diversi della città, perché Roma offre in questo senso un campo di esplorazione ineguagliabile sia dentro la sua storia che fuori da essa.

Per comprendere questo, occorre ritornare al centro vuoto, esiliato, della Città: I Fori.

I Fori Imperiali e numerose altre situazioni urbane simili rappresentano delle discontinuità diacroniche che invariabilmente determinano margini interni che non sono dissimili da quelli tra le parti. E qui convergono le questioni teoriche più importanti riferibili alla città eterna: Roma ci interroga su cosa è fondamentale nella nostra epoca fare per migliorare la vita dentro e fuori dal suo corpo urbano.

Roma ci interroga su come manipolare le figure e le forme che possono conferire ai problemi da affrontare l'espressione più appropriata, più compatibile, più empatica.

Roma ci suggerisce di comprendere ciò che è accaduto per meglio leggere quello che sta accadendo. In altri termini ci offre il "cosa" e il "come".

Seppur all'interno di un quadro generalmente caratterizzato da una forte permanenza, che fa riferimento ad una memoria collettiva espressa attraverso ritualità molto resilienti, Roma induce ad organizzare continuamente questa memoria in narrazioni che stimolano la creatività e coinvolgono a implementare e far crescere la conoscenza, a spiegare posizioni diverse, a selezionare esperienze straordinarie, esemplari, per sovrascrivere ai valori della storia nuove avventure creative.

Roma è il libro delle fondazioni, un mosaico di realtà differenti. Un'infinita va-

riazione d'identità e uno straordinario ammasso di cellule generatrici di tessuti urbani e architettonici. Roma è la memoria del futuro.
Roma induce alla creazione, stimola il desiderio di progettualità. È una città che nel suo incredibile palinsesto evoca costantemente sovrascritture, strati geo-psichici incorporati in quel singolare elenco di manufatti, temi, accadimenti che in lei si annidano in forma di dense cataste materiali e immateriali.
Roma è un gigantesco plateatico inciso e accidentato da una geografia meravigliosa e indifferente, cinica e crudele, che ne rinnova continuamente (nonostante gli sfregi subiti da dissennate manovre urbanistiche, nonostante l'indolenza e l'accidia dei romani) il tratto protostorico e primordiale.
Roma è una metropoli che attende ricuciture, pontili per connettere le insulae conurbate delle sue periferie sconfinanti in ambienti desolati, campagne steppiche, ricche di sottosuoli pieni di archeologie naturali e minerali che coesistono per impedirsi ogni avanzamento unilaterale. L'architettura che lotta contro l'archeologia, la città delle case contro la campagna agricola, la cultura contro la natura, la memoria contro il futuro, il progetto di un suo possibile racconto a chi verrà dopo di noi, contro il senso della resa e dell'abbandono.

Roma è stata molto scritta e disegnata. I disegni che riguardano la città non sono meno importanti della sua letteratura. La Roma disegnata ha significato per l'architettura il poter entrare direttamente nel mondo della sua figurazione, ed ha permesso di misurare, di inventare e di comprendere attraverso la forma, il suo mito[5].
Questa dialettica ha arricchito enormemente Roma. Molti sono i testi che l'hanno descritta e rivelata ma, al di là del ruolo che possono aver avuto i libri, nella cultura di un architetto restano indimenticabili i disegni che l'hanno espressa nelle infinite declinazioni possibili della sua immagine.
Molte immagini di Roma custodiscono una lucida interpretazione della sua fi-

5. Andrea Giardina, André Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Roma-Bari 2000; Vittorio Vidotto, *La capitale del fascismo*, in Vittorio Vidotto (a cura di), *Roma capitale*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 379-414; Luca Scuccimarra, «Romanità, culto della», in Victoria de Grazia, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, 2 vol., Einaudi, Torino 2005, vol. II, p. 539-554; Giovanni Belardelli, *Il Ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 206-229.

gura, derivante da esplorazioni inedite di quei territori dove si collocano idee e intenzionalità prefigurative.
I disegni più belli custodiscono quella tensione intellettuale capace di investigare i rapporti di senso e di forma tra architettura e città, per non parlare del fatto che molti dei disegni per Roma hanno sviluppato quei legami teorici e operativi che l'architettura ha intessuto con altre forme di espressione artistica. Essi hanno inoltre rappresentato e rappresentano il meraviglioso principio di trasmissione e disseminazione di quella immagine di Roma da sempre in viaggio per il mondo. Il disegno, con la sua complessità concettuale, ha consentito a Roma di indagare la profondità delle sue figure e dei suoi temi, per riconoscere e distinguere la sua fenomenologia architettonica. Attraverso i disegni sulla città noi possiamo intuire, rappresentare, un'idea di tempo come entità continua, anche se intervallata da tragiche discontinuità.
Tale processualità, nell'esperienza del progetto, assume il carattere narrativo di un intreccio, in parte causale e in parte casuale, tra passato, presente e futuro. A Roma, queste tre entità si dissolvono l'una nell'altra senza soluzione di continuità. Si confondono dentro un luogo indicibile, votato a custodire una forma che interroga più che rispondere. Un luogo che ci fa restare ancora attoniti di fronte al suo corpo vivo: uno straordinario dispositivo materiale e mentale, indispensabile per affrontare ogni volta il viaggio avventuroso e affascinante del progetto.

P.S.
Ho chiesto ad Alessandro Lanzetta di accompagnare questa lettera con alcune sue fotografie di Roma, attraverso il suo racconto della città, accostato e indipendente, che spiega altre cose che stanno nel "tra" di quelle che ho scritto, mi sono potuto avvalere di un altro punto di vista, la sua sensibile conoscenza della città. Amo gli sguardi stereo plastici.
Grazie anche ad Antonella ed Elisabetta per questo invito, che mi ha permesso di scrivere questa lettera d'amore.

1_Viale del Belvedere 2020. Panorama dal Pincio della Roma barocca, moderna e contemporanea.

2_Via Petroselli 2020. Vista verso San Nicola in Carcere e il Teatro di Marcello.

3_Via del Circo Massimo 2020. Vista del Palatino dal Belvedere Romolo e Remo.

4_Via della Lega Lombarda 2020. *Case ICP S. Ippolito II (Casa del Sole)* di I. Sabbatini, 1929-30

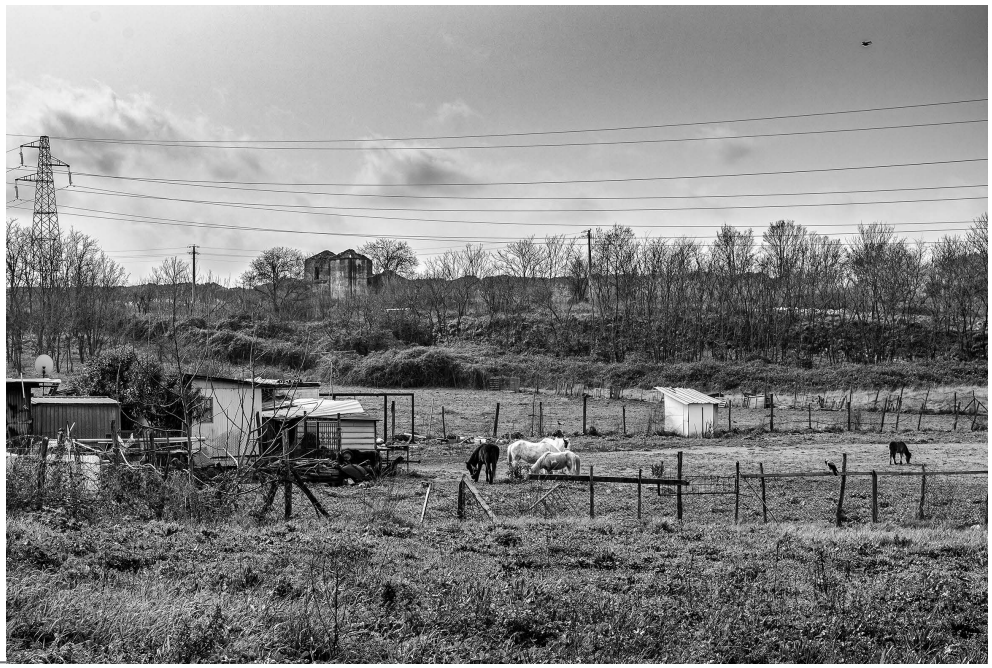
5_Via Paisiello 2020. *Villino Alatri* di Vittorio Ballio Morpurgo, 1928. Mario Fiorentino, Wolfgang Frankl, Mario Ridolfi, sopraelevazione, 1948-49.

_5

6_Piazza delle Muse 2021. Vista verso Tor di Quinto e Roma nord.

_6

7_Viale della Moschea 2020. *Moschea e Centro culturale islamico* di P. Portoghesi, V. Gigliotti e S. Mousawi, 1975-1995.



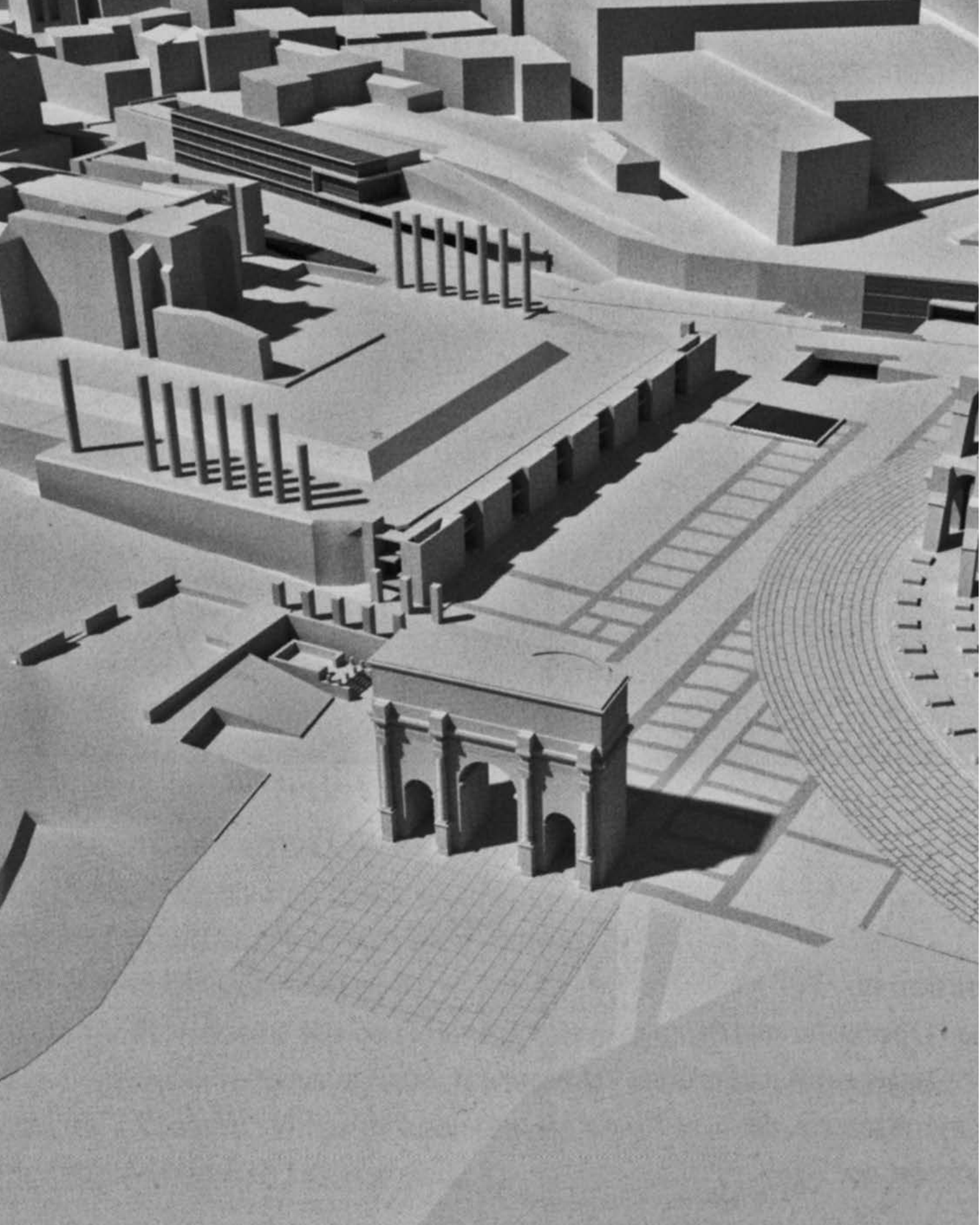
8_Via del Casale Rotondo 2016. Vista del Parco Regionale dell'Appia Antica.

9_Via Vittorio Fantini 2020. *Piano di Zona Tor de Cenci* di M. L. Anversa e C. Aymonino, 1976-1985.

_9

10_Via di Tor Vergata 2017. Vista verso la Zona O di Passo Lombardo e la *Città dello Sport* di S. Calatrava, 2007.

_10



L'ARCHEOLOGIA E L'URBANISTICA A ROMA NEGLI ULTIMI 100 ANNI

Archaeology and town planning in Rome in last 100 years

DOI: 10.17401/su.13.cp02

Carlo Pavolini
Università degli Studi della Tuscia
carlo.pavolini48@gmail.com

Parole chiave
Urbanistica, archeologia, Roma, sventramento urbano
Archaeology, Town Planning, Modern Rome, Urban Eviction

Abstract
La prima parte dell'articolo tratta dei rapporti problematici e distruttivi fra l'archeologia e l'urbanistica di Roma negli anni 1920-30. La valorizzazione dei monumenti antichi diventa un pretesto per iniziative che incidono in modo brutale sul tessuto urbano, come gli sventramenti attuati fra Largo Ricci e Piazza Venezia o fra il Campidoglio e l'attuale Via Petroselli, ecc., o quelli decisi da Mussolini con la demolizione del quartiere Alessandrino e la creazione di Via dell'Impero. Trionfa l'"archeologia del piccone", cioè lo sterro indiscriminato e privo di documentazione scientifica che mira a raggiungere ovunque il presunto livello della Roma "imperiale". In tempi recenti si è affermata invece l'"archeologia urbana", che comporta progetti di scavo di ampie dimensioni armonizzati con le esigenze urbanistiche e finalizzati non solo alla conoscenza storica, ma anche ad una migliore vivibilità della città. A Roma l'inizio di tale fase coincide con il lancio del "Progetto Fori Imperiali" (1978-83), all'epoca non realizzato, poi attuato a partire dal 1995, ma solo relativamente all'indagine archeologica (mentre si attende ancora la sistemazione urbanistica). L'archeologia urbana, che prevede l'utilizzo delle tecniche stratigrafiche di scavo e di documentazione, ha trovato attuazione anche in altri rilevanti programmi di ricerca, che hanno avuto un impatto sulla configurazione di aree strategiche del centro storico: vedi Via della Consolazione, Piazza del Colosseo, Piazza Celimontana.

The first part of the paper deals with the problematic, and even destructive, relationship between archaeology and urbanistic of Rome in the years 1920-30. The valorization of the ancient monuments becomes apretext for interventions that weigh heavily in the urban texture: see the

demolitions between Largo Ricci and Piazza Venezia, or between the Capitol and today's Via Petroselli, etc., or those promoted by Mussolini with the destruction of the Quartiere Alessandrino and the creation of Via dell'Impero. It's the triumph of the "archaeology of the pick", that means to dig without distinctions and without a scientific documentation, pointing to reach everywhere the presumed level of "Imperial Rome". In recent times, on the contrary, there has been the achievement of the "urban archaeology", that implies extensive excavation programs harmonized with the urbanistic necessities, pointing not only to the historical knowledge, but also to a better urban life. In Rome the beginning of this phase corresponds with the promotion of the "Progetto Fori Imperiali" (1978-83), not realized that time and accomplished afterwards (since 1995), but only from an archaeological point of view, while an urbanistic arrangement of the area is yet lacking. Urban archaeology, which implies the use of the stratigraphic methods of digging and documenting, has foundas well its fulfilment in other relevant research programs, that have changed the look of strategic areas of the historical centre: see Via della Consolazione, Piazza del Colosseo, Piazza Celimontana.

Archeologia e urbanistica a Roma (1920-2020)

Gli anni Venti

Parlando degli sventramenti fascisti 'di prima fase' bisogna distinguere fra gli interventi eseguiti attorno al colle capitolino e le demolizioni avvenute nel settore dei Fori Imperiali. Si tratta, però, di due direttrici di ciò che si potrebbe definire uno stesso intento urbanistico, nebuloso all'inizio, vòlto a rimodellare radicalmente il centro cittadino con l'apertura di due assi stradali, che nella pubblicistica di quegli anni venivano chiamati rispettivamente «via del Mare» e «via dei Monti». Si scelse come punto di partenza Piazza Venezia[1], e le due direttrici si svilupparono rispettivamente a destra e a sinistra per chi guardi il monumento a Vittorio Emanuele II. Un «celebre delirio», lo definì Antonio Cederna nella premessa al libro citato: e per visualizzarne immediatamente la portata, nulla di meglio che tenere sotto gli occhi le prime due tavole fuori testo delle tre che lo stesso autore fece riprodurre in calce al volume[2].
Non si deve pensare, tuttavia, che i programmi del regime fascista per l'urbanistica di Roma, qui come altrove, siano scaturiti dal nulla: alcuni prodromi, infatti, si possono individuare nei piani regolatori del 1873, del 1883 e del 1909[3]. In ogni caso, riguardo all'isolamento del Campidoglio, Cederna documenta le proposte avanzate in tal senso già in epoca pre-fascista (v. i lavori di una commissione istituita nel 1919[4]), e poi l'effettiva devastazione compiuta a partire dal 1926 [Fig. 1], con la de-

1. Che a un certo punto si pensò di chiamare «Foro Italico» (Antonio Cederna, *Mussolini urbanista*, Laterza, Roma-Bari 1979, p. 58).

2. Ibidem. La prima tavola è una planimetria degli sventramenti fra il Campidoglio e l'attuale Via Petroselli; la seconda, una planimetria degli sventramenti per la realizzazione di Via dell'Impero. La terza tavola fuori testo illustra la distruzione del quartiere dei Borghi, perpetrata fra fascismo e dopoguerra.

3. V., a titolo di esempio, le demolizioni, i 'varchi' e gli ampliamenti viari riscontrabili nel piano del 1883. Riguardo a quello del 1909, Cederna nota che vi erano in gran parte già previsti gli sventramenti poi operati dal fascismo (Ibidem, p. 79). Questa tipologia di intervento trova un corrispettivo nel 'diradamento' minuto teorizzato da Gustavo Giovannoni (Ibidem), presto travolto dalle demolizioni su larga scala volute dal duce.

4. Vicepresidente ne era Corrado Ricci (storico dell'arte e direttore generale delle Antichità e Belle Arti nel 1906-1919), che firmò la relazione finale.

molizione – fra molto altro – della chiesa barocca di S. Rita, che circa dieci anni dopo verrà rimontata fra Via del Teatro di Marcello e Piazza Campitelli[5].
In tale quadro, se appare eccessiva l'ironia di Cederna sulla scoperta, al posto della chiesa, di un «rudere in mattoni di una casa romana a più piani» e di «poveri ruderi smozzicati»[6], è però giustificata la sua indignazione per la scomparsa di tutto il quartiere di impianto medievale di Monte Caprino, operata senza alcuna reale giustificazione archeologica, poiché la Rupe Tarpea – ossessivamente ricercata in questo luogo – non era lì[7]: più tardi si crederà di individuarla sul versante opposto del Campidoglio. Certo, Mussolini poteva anche dichiarare nel '30 che ai «colli fatali» di Roma si stava conferendo di nuovo la «plastica visione» di un tempo, ma per quanto riguarda il Campidoglio non di una «plastica visione» si trattò, ma piuttosto di una riduzione all'osso, di uno spolpamento[8].
Limitandoci all'archeologia, il completamento di questa sorta di 'soluzione finale' si ha con l'isolamento di monumenti romani quali i santuari di Bellona e di Apollo Sosiano e del Teatro di Marcello, dei templi tradizionalmente ritenuti della Fortuna Virile e di Vesta[9], dell'arco detto di Giano[10], ecc. Del resto il duce aveva pro-

---

5. Ibidem, soprattutto pp. 121-132, 144-156 (e cfr. Italo Insolera, Francesco Perego, *Archeologia e città. Storia moderna dei Fori di Roma*, Laterza, Roma-Bari 1983, *passim*, benché l'oggetto di tale lavoro siano, più specificamente, le vicende connesse con Via dell'Impero e con i progetti per i Fori Imperiali).

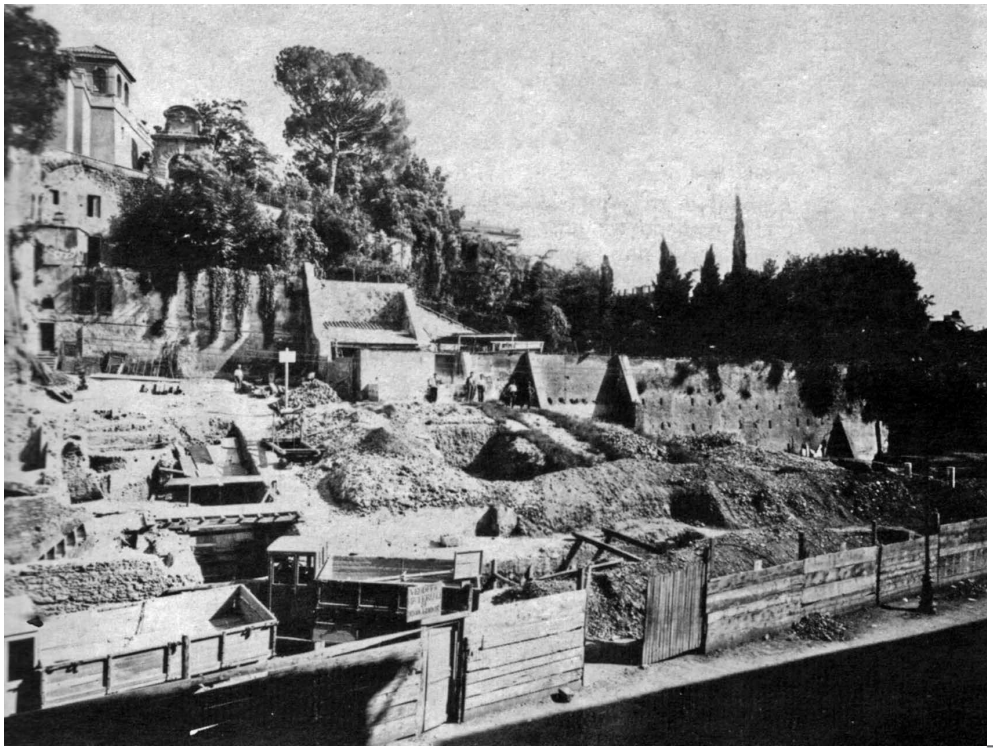
6. Cederna, *Mussolini*, cit., e fig. 19. Si tratta, in realtà, dell'*insula* denominata del Campidoglio, dell'Aracoeli o di Via Giulio Romano (II sec. d. C.: cfr. James Packer, *La Casa di Via Giulio Romano*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale», 81, 1968-69, pp. 127 sgg.).

7. Come invece pensavano Antonio Muñoz e Giulio Quirino Giglioli (Cederna, *Mussolini*, cit., p. 145, nota 16). Storico dell'arte anche lui, in quegli anni Muñoz è il direttore delle Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma, che, istituito nel '23, riveste una funzione-guida in tutte le iniziative urbanistiche e archeologiche promosse dal fascismo nella Capitale. Gli uffici di tutela dello Stato sono invece confinati in un ruolo subordinato: poco si parla delle Soprintendenze, e lo stesso Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti penserà bene di intervenire un'unica volta, nel 1933 (Insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., p. 129).

8. Cederna, *Mussolini*, cit., p. 60, e v. la foto riprodotta in Insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., fig. 41.

9. Per le identificazioni odierne dei due edifici v. Filippo Coarelli, *Roma*, Guide Archeologiche Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 414-415.

10. In realtà, forse, un *arcus Constantini* (Ibidem, p. 419).



1_Le demolizioni sulle pendici del Colosseo a partire dal 1926 (da Insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., fig. 42).

clamato, nel 1925[11], «i monumenti millenari della nostra storia devono giganteggiare nella necessaria solitudine», e l'aspetto dell'attuale Via Petroselli, già dell'Anagrafe, è forse la migliore esemplificazione di come questo dettato sia stato messo in pratica, generando l'effetto di una «frigida e stralunata sequenza antologica» di edifici, immersi «in un'atmosfera vagamente metafisica»[12]. Al termine di 'isolamento' si affiancano poi costantemente, nei testi dell'epoca, quelli di 'riscatto', 'redenzione', 'liberazione' dei monumenti dall''ingombro' della terra che li ricopre, o da quanto, nei secoli, vi è stato costruito intorno.
Dei lavori nel settore del Campidoglio, così come di altri episodi cruciali dell'urbanistica fascista a Roma, colpisce poi la velocità con cui si procedette[13]. La presunta Rupe Tarpea viene denudata fra il 30 luglio e il 28 ottobre 1930, i lavori

11. Discorso parzialmente riportato, ad esempio, in Cederna, *Mussolini*, cit., p. 51.

12. Ibidem, p. 52, e ancora (ma in riferimento ad un altro contesto) p. 82.

13. Grazie anche al fatto che, se degli sventramenti edilizi resta almeno qualche fotografia e qualche planimetria 'di lavoro', oltre a dipinti, acquerelli ecc., le scoperte di antichità che quegli stessi sventramenti stavano rendendo possibili non sembrano essere state mai accompagnate da alcuna documentazione archeologica degna del nome.

intorno al Teatro di Marcello terminano nel '33, i palazzoni dell'Anagrafe sono inaugurati nel '35, e il 21 aprile del 1943 (appena tre mesi prima della caduta del regime) Muñoz dichiara finalmente concluse le demolizioni nel settore.
Le sistemazioni urbanistiche romane degli anni Venti incrociarono l'archeologia in almeno un'altra occasione importante (a parte l'inizio dei lavori ai Fori Imperiali, su cui v. infra), che coincise con la scoperta dell'area Sacra di Largo Argentina[14]. Nella zona esistevano significativi resti romani inglobati in vecchi edifici, e un progetto prevedeva di fare la solita *tabula rasa* di questi ultimi e di costruire al loro posto un nuovo palazzo, ad opera dell'Istituto dei Beni Stabili. Le demolizioni vengono effettivamente eseguite fra il '26 e il '27 e si dovrebbe passare alla seconda fase, ma stavolta le istanze rivolte dall'archeologo Giuseppe Marchetti Longhi ai governatori, e le pressioni che sia questi ultimi, sia Corrado Ricci esercitano su Mussolini, convincono il duce, che si reca sul posto e ferma tutto. Dopo di che, con la consueta celerità (e alterando o eliminando non solo alcuni «muracci» delle fasi edilizie più tarde, cosa abituale all'epoca e di cui Muñoz si vanta[15], ma perfino alcune realtà di epoca imperiale[16]), viene allestita l'area archeologica, che consta di quattro templi di età repubblicana e di altre importanti strutture[17]. Il sito, col nome di «Foro Argentina», viene aperto al pubblico il 21 aprile 1929, e sarà poi corredato da veri e propri falsi storici quali il portichetto della torre medievale del Papìto[18].
Cederna, comunque, ascrive a merito di Mussolini l'aver quindi 'salvato', in questo caso, i monumenti romani: fa però notare che l'Istituto Beni Stabili (che aveva inizialmente chiesto la restituzione dei 20 milioni di lire spesi per l'acquisto e la demolizione delle vecchie case) avrà sicuramente ricevuto una qualche sostanziosa contropartita, rimanendo poi comunque in campo come «uno dei più attivi protagonisti della speculazione edilizia a Roma».
I lavori di 'liberazione' dei Fori Imperiali e dei Mercati Traianei hanno una storia

---

14. Ibidem, pp. 95, 97-102.
15. Ibidem, p. 99.
16. Cfr. Riccardo Santangeli Valenzani, *Città di ieri e di oggi, archeologia di ieri e di oggi*, in «Materiali e strutture», n. s., VII, 13, 2018, pp. 9-24 (in particolare p. 16).
17. Coarelli, *Roma*, cit., pp. 361-368.
18. Cederna, *Mussolini*, cit., p. 102 e fig. 9.

risalente a molto prima degli sventramenti mussoliniani. Tralasciamo qui i prodromi ottocenteschi; col nuovo secolo, Corrado Ricci[19] prefigura già nel 1911, come soluzione ottimale per giungere alla piena conoscenza delle antiche piazze, l'abbattimento dell'intero «enorme quartiere» noto col nome di Alessandrino (infra), ma, considerandone le difficoltà economiche e logistiche, prevede anche una sorta di 'programma minimo' rappresentato dalla demolizione delle consistenze edilizie a Sud-Est di Via Alessandrina, così da completare lo scoprimento delle estremità nord-orientali del Foro di Traiano (più i Mercati, non ancora individuati come tali) e del Foro di Augusto.

Ciò che Ricci prevedeva di fare, e che poi effettivamente si fece, risulta chiaramente da una planimetria del libro di Insolera e Perego[20], mentre non vennero mai realizzati i numerosi progetti urbanistici, molto differenti fra di loro, che erano stati formulati prima di Ricci al fine di collegare la terminazione della ottocentesca Via Cavour con Piazza Venezia da un lato e con il Colosseo dall'altro[21].

Va comunque riconosciuta la notevole preveggenza dello studioso, che fece eseguire nel '13 una veduta ricostruttiva delle terminazioni nord-orientali dei Fori di Traiano (più l'emiciclo dei Mercati) e dei Fori di Augusto e di Nerva[22], attribuendo all'insieme un aspetto che corrisponde in buona misura a ciò che poi gli scavi avrebbero messo in luce.

Il progetto di Ricci, inoltre, segnò una svolta[23] rispetto ai programmi precedenti (fondati sul criterio dei soli 'allargamenti' viari), perché, fatto proprio dagli amministratori capitolini degli anni '10, pose le basi per lo «scoprimento totale dei Fori Imperiali», come si legge in un documento del consiglio comunale di cui gli autori citati riportano uno stralcio, e quindi per le demolizioni che ne erano l'inevitabile presupposto.

Il concreto avvio dei lavori previsti da Ricci si ebbe fra il '24 e il '26, quando ci si dedicò alla 'liberazione' del Foro di Augusto e al restauro della Casa dei Cavalieri

---

19. In un articolo ristampato poi come libro due anni dopo (Corrado Ricci, *Per l'isolamento degli avanzi dei Fori Imperiali*, Cantone, Roma 1913).
20. Insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., fig. 24 (e v. la legenda, Ibidem, p. 20).
21. Ibidem, pp. 3-26 (e v. le planimetrie figg. 22-23, la cui legenda è a p. 20).
22. Ibidem, fig. 25.
23. Ibidem, pp. 27-30.

2_ Demolizioni delle case sul lato sud-orientale di Via Alessandrina intorno al 1926 (da Insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., fig. 28).

2

di Malta; nello stesso 1926 si ripresero gli scavi nei Mercati Traianei. In tale quadro, le prime ad essere abbattute furono le case sul lato sud-orientale di Via Alessandrina[24] [Fig. 2], come indicato a suo tempo da Corrado Ricci. Vale la pena di notare che questa foto, presa dall'alto dell'emiciclo dei Mercati, mostra in corso d'opera la demolizione di queste abitazioni, mentre quelle sul lato Nord-Ovest della stessa Via Alessandrina[25] scompariranno nel 1933.

Gli anni Trenta: via dell'Impero e l'Augusteo

Nel settembre 1929 Mussolini si trasferisce a Palazzo Venezia, ed è da questo momento che i progetti di creare in qualche modo un collegamento fra Piazza Venezia e il Colosseo (progetti cui in precedenza non si era mai riusciti a dare un assetto ben definito, come sappiamo) cominciano ad assumere una precisa valenza propagandistica e 'politica'. Ancora nel marzo del '30, tuttavia, il giornale

24. Ibidem, p. 39.
25. Ibidem, fig. 61 e relativa didascalia.

«La Tribuna», presentando un piano redatto congiuntamente da Giovannoni e da Piacentini per la sistemazione di Piazza Venezia e dintorni, lascia i lettori nel dubbio circa l'effettiva possibilità di attuazione del progetto – attribuito al Governatorato – di un «grandioso viale libero tra gli antichi ruderi fino al Colosseo»[26]. Nell'agosto del '31 cominciano comunque le demolizioni a Sud-Est di Piazza Venezia: alcune fotografie d'insieme ne illustrano la distruttiva portata[27]. L'opera di 'liberazione' entra poi nel vivo del quartiere detto Alessandrino [Fig. 3], la cui vicenda storica non può essere qui ripercorsa per mancanza di spazio[28]. Lo stesso si dica per i tanti aspetti particolari relativi ai progressi dei lavori, circa i quali è sufficiente rinviare al capitolo che vi dedicano Insolera e Perego[29], anche perché sappiamo che furono molto veloci e che ce ne sono state conservate scarsissime testimonianze verbali o grafiche: ancora una volta ci sovvengono però alcune fotografie, tragicamente eloquenti [Fig. 4][30]. Quanto agli abitanti del quartiere, gli stessi autori[31] forniscono dati circostanziati riguardo sia al numero degli sfrattati, sia alle condizioni di degrado dei baraccamenti e delle borgate in cui vennero deportati.

---

26. L'articolo è parzialmente riportato in Cederna, *Mussolini*, cit., p. 137.

27. Insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., fig. 50, e v. il testo ivi, pp. 77-109, nel quale – con il corredo di altre foto – si segue passo passo il procedere dei lavori per lo 'stradone', con le connesse prese di posizione (anche contrastanti) dei vari protagonisti.

28. V. tuttavia una sintesi in Roberto Meneghini, Riccardo Santangeli Valenzani, *I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune di Roma (1991-2007)*, Viviani Editore, Roma 2007, pp. 159-162. La denominazione del quartiere è quella tradizionale e corrente, ma non fu mai quella ufficiale. Nella seconda metà del XVI sec. esistevano qui vaste aree di proprietà dei Cavalieri di Malta, gestite dal card. Michele Bonelli (detto «Alessandrino» dalla città natale), priore dell'Ordine su nomina di suo zio, papa Pio V; altri lotti erano in mano a potenti famiglie, quali i Ghisleri (cui apparteneva il papa stesso) e i Della Valle. Ad un'opera di bonifica (in precedenza la zona era infatti nota come «i Pantani») fece seguito, a partire dal 1584, l'urbanizzazione vera e propria, che solo agli inizi del Seicento si estese verso la Velia e la Basilica di Massenzio. A parte la Fig. 3, alcune immagini fotografiche del quartiere polverizzato nel 1931-33 sono riprodotte in insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., figg. 72-73, 97-98; la fig. 66 mostra poi alcuni degli alti casamenti che insistevano sul lato nord-orientale di Via Cremona (quello prospiciente era già stato distrutto).

29. Ibidem, pp. 77-129.

30. Ibidem, figg. 65 e 93 (e passim), che si aggiungono a quella qui riprodotta.

31. Capitolo *La gente andata via*, Ibidem, pp. 148-161.

3 | 4

Uno degli episodi più dolorosi fu lo spianamento della collina Velia, su cui, contrariamente a ciò che si credeva, esistevano resti romani importanti, che scomparvero insieme allo splendido giardino cinquecentesco annesso al palazzo Silvestri-Rivaldi[32]. Della distruzione dell'altura vennero fatte molte riprese, forse perché la sua cancellazione avrebbe permesso di ottenere l'agognata visione del Colosseo da Palazzo Venezia, obiettivo 'politico' primario dell'intera operazione. Dalla sommità della Velia l'Anfiteatro è già parzialmente visibile in una di queste foto, mentre in un'altra, evidentemente scattata dall'alto del Colosseo in direzione di Piazza Venezia, si può apprezzare l'intera, paurosa entità delle demolizioni[33].

Il 6 aprile 1932 Mussolini visita il Foro di Traiano e quello di Cesare. La 'liberazione' di quest'ultimo si era aggiunta in ritardo allo scavo delle piazze di Traiano,

3_Uno scorcio del "quartiere Alessandrino" prima delle demolizioni (foto d'epoca).

4_Gli sventramenti per la creazione di Via dell'Impero attorno al 1932, visti dalla collina Velia in direzione del Campidoglio e del Vittoriano (foto d'epoca).

32. Cederna, *Mussolini*, cit., pp. 175-186. Per la distruzione del giardino storico e dei connessi prospetti architettonici cfr. ivi, fig. 42, e Insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., fig. 89. Per le preesistenze romane sulla Velia v. anche, fra l'altro, i testi di Antonio Maria Colini e di Giuseppina Pisani Sartorio in *Città e architettura nella Roma imperiale*, «Analecta Romana Instituti Danici», Supplem. X, 1983, pp. 129-168.

33. Insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., rispettivamente figg. 94 e 86 (sono immagini del '32).

di Augusto e di Nerva: al Foro di Cesare, infatti, si era iniziato a lavorare solo nel gennaio del '32. Superfluo dire che si trattò di 'liberazioni' solo parziali, perché le quattro aree forensi risulteranno tutte tagliate obliquamente dal percorso di Via dell'Impero.

La nuova strada avrà una sorta di prima inaugurazione 'ufficiale' e solenne, ma non ancora effettiva (una prassi molto italiana!), il 28 ottobre 1932, decennale della marcia su Roma. Quanto al nome, si ricorderà che all'inizio si era parlato di «via dei Monti» o «del Monte»; poi ci si orientò su «Via dei Fori Imperiali» (la denominazione che tornerà in auge nel dopoguerra), e solo alla fine su «Via dell'Impero», scelta che, secondo la stampa di regime, si dovette al duce in persona[34].

Ma al di là dell'aneddotica, e del fatto che molte case dovevano essere ancora demolite (la 'vera' apertura al pubblico dell'arteria avverrà, pertanto, solo il 21 aprile del '33)[35], ciò che importa sono gli effetti che l'intera vicenda avrà non solo sul destino del centro monumentale e della città entro le Mura, ma sullo sviluppo urbanistico di Roma in generale[36]. L'ipotizzata prosecuzione di Via dell'Impero verso 'i monti' (cioè i Colli Albani) non si realizzò: gli sventramenti risparmiarono quindi il quartiere San Giovanni, ma ebbero comunque importanti conseguenze, perché a partire dal '33 tutta la politica urbanistica del governatorato e del regime, con la Via Imperiale (oggi Via Cristoforo Colombo) e con l'EUR, si orientò verso Sud e verso il Tirreno. Si può dire, in altri termini, che si puntò ormai verso il mare non solo mediante la direttrice viaria cui era stato dato il nome di Via del Mare (supra), ma anche mediante la nuova Via dell'Impero e le sue prosecuzioni. Nello stesso anno 1933 viene infatti allargata Via di San Gregorio, con la nuova denominazione di Via dei Trionfi. Sul suo asse sorgeva, davanti all'Arco di Costantino, la Meta Sudante: questa – sacrificata alla nuova viabilità, con la riduzione del Colosseo ad un banale spartitraffico automobilistico – sarà rasa al suolo l'anno seguente, nonostante le flebili proteste

---

34. Sull'episodio v. Insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., pp. 116-117.

35. Ibidem, p. 118.

36. Ibidem, pp. 120-148; Cederna, *Mussolini*, cit., pp. 194-195 e passim. Superfluo dire che sulle vicende qui velocemente riassunte è essenziale anche Italo Insolera, *Roma moderna*, Einaudi, Torino 1962 (sulla tematica degli sventramenti fascisti e delle borgate, pp. 128-143).

degli archeologi, visto che si trattava dell'unico resto conservato a Roma di una fontana monumentale antica[37].

A Sud, oltre lo sbocco di Via dei Trionfi, le scelte urbanistiche del fascismo comportarono lo svuotamento di senso della «Passeggiata Archeologica» a verde realizzata fra la fine dell'800 e gli inizi del '900, e ora trasformata anch'essa in una sorta di autostrada urbana. Quanto al Circo Massimo, sul versante dell'Aventino venne aperta, sempre nel '34, la via omonima; sull'altro lato invece, non solo durante il Ventennio, ma anche nel corso dei dibattiti degli anni 1970-80, si parlerà spesso di uno scavo di Via dei Cerchi, finalizzato a collegare il Circo Massimo e il Palatino, ma l'iniziativa non verrà mai concretizzata.

Tornando a Via dell'Impero, va preso in considerazione il rapporto fra lo 'stradone' e le normative urbanistiche. Sappiamo che alla fine si era optato per un'arteria rettilinea, cosa che i progettisti, nelle prime fasi dell'operazione, avevano tutt'altro che chiara in mente. Ora, teniamo conto che proprio nel '31 era stato approvato il nuovo Piano Regolatore Generale di Roma, ma esso[38], «per quanto riguarda demolizioni e costruzioni […] nella zona dei Fori Imperiali e della Velia […] è come se non fosse mai esistito», e l'affermazione vale anche per tante altre parti di Roma. Il P.R.G., quindi, «restò come una lunga ombra sulla città e sulla sua crescita», come qualcosa di ineffabile, «un fantasma», tant'è vero che in seguito quasi tutte le concrete realizzazioni edilizie si poterono attuare solo grazie a centinaia di varianti e di piani particolareggiati.

Di questi ultimi, due riguardarono i Fori Imperiali, e quello approvato nel maggio del 1932[39] presenta soluzioni vicine a ciò che negli stessi mesi si stava facendo 'sul campo', ma per molti aspetti non vi corrisponde. Di fatto, quindi, «un diffuso profumo di abusivismo» continuò ad aleggiare su Via dell'Impero, e tale situazione perdurò per ben 3-4 decenni dopo l'approvazione del suddetto piano particolareggiato. La variante comunale 2bis a quest'ultimo (concernente il tratto di Via dei Fori Imperiali fra Via Cavour e il Colosseo) venne infatti approvata dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici solo nel gennaio

37. Cederna, *Mussolini*, cit., p. 195; Insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., p. 129 e figg. 12, 21, 23.

38. Per quel che segue (citazioni comprese) v. Ibidem, pp. 139-140.

39. Ibidem, fig. 126, oltre a pp. 145-148 e nota 14.

1958[40], mentre il rimanente segmento dello stradone fu 'sanato' solo con l'entrata in vigore del P.R.G. del 1965.
Rimane da accennare alla vicenda del Mausoleo di Augusto. Qui le indagini si erano iniziate già nel 1925[41], ma le demolizioni finalizzate ad 'isolare' il sepolcro cominciano nell'ottobre del'34[42]: prende così ufficialmente le mosse l'opera di identificazione del duce con Augusto, nell'imminenza delle celebrazioni per il bimillenario dell'imperatore (1937-38). L'archeologia funge ancora una volta da «grimaldello per la devastazione urbanistica», ma i risultati archeologici sono deludenti (nella cripta non c'è quasi più niente e sul monumento denudato, subito ribattezzato 'il dente cariato', non si troverà di meglio che erigere una «montagnola alberata»).
Dal punto di vista urbanistico sono noti gli esiti dell'operazione, che, sulla base del progetto di Vittorio Ballio Morpurgo (pubblicato nel '37 e completato nel '40), comporterà l'edificazione – su tre lati della piazza creata dalle demolizioni – di edifici porticati ad uso dell'Istituto per la Previdenza Sociale. Il nuovo assetto viene integrato tramite la ricostruzione nel 1937, sul lato libero della piazza verso il Tevere, dell'Ara Pacis, i cui frammenti marmorei erano stati trovati a più riprese - a partire dal Rinascimento - da tutt'altra parte, cioè presso Piazza S. Lorenzo in Lucina (lungo la *via Lata* romana, ora Via del Corso). La soluzione della 'teca' ideata da Morpurgo per ospitare l'ara suscitò all'epoca parecchie polemiche; nel 2006 sarà sostituita dall'attuale edificio di Richard Meier, anch'esso molto discusso.

Dal «lungo sonno» all'archeologia stratigrafica urbana

Insolera e Perego intitolano *Un lungo sonno* il capitolo del loro libro dedicato all'arco di tempo che va dal completamento di Via dell'Impero alla fine degli anni

40. Ibidem, fig. 128. Le motivazioni testimoniano, con disarmante sincerità, della necessità di adeguarsi al fatto compiuto, cioè a quegli sventramenti mussoliniani che non avevano tenuto alcun conto nemmeno degli strumenti urbanistici all'epoca vigenti.

41. Cederna, *Mussolini*, cit., p. 54.

42. Ibidem, pp. 209-218, citazioni comprese. Nel 1908 l'Augusteo era stato adibito ad Auditorium; l'ultimo concerto vi si tenne nel maggio 1936, mentre tutto intorno fervevano gli sventramenti.

'70[43]. L'espressione allude all'assenza, nel periodo, non solo di interventi archeologici di rilevanza urbana, ma anche di progetti urbanistici di respiro globale, e appare appropriata (fatte salve le dovute eccezioni[44]) soprattutto per quel che riguarda la Roma entro le Mura Aureliane.

Quando, attorno al 1978, la 'questione archeologica' si impose di nuovo all'attenzione del pubblico, a partire dalle condizioni drammatiche dei monumenti marmorei del centro di Roma (Colonna Traiana *in primis*), gli statuti culturali e metodologici della disciplina archeologica erano, nel frattempo, profondamente cambiati. Da pochi anni si era infatti imposta anche in Italia, per lo meno nelle componenti più avanzate dell'antichistica, l'archeologia stratigrafica, della quale mi è impossibile, però, elencare qui i dettami principali, né ripercorrere la storia della sua affermazione prima nei Paesi anglosassoni e nord-europei, poi (con forte ritardo) anche nel nostro. Daniele Manacorda[45] ne ha documentato gli inizi contrastati e minoritari, durante tutta la prima metà del '900 e anche oltre, a fronte di una cultura dominante in Italia che concepiva l'archeologo soprattutto come uno storico dell'arte antica e lo scavo come uno sterro non stratigrafico. Era questa la mentalità che aveva indotto la quasi totalità degli antichisti a plaudire agli sventramenti degli anni '30[46], praticati, come si è visto, in assenza di ogni documentazione e di ogni attenzione alla diacronia: quella diacronia, quella natura composita e pluristratificata che è, al contrario, la cifra caratteristica del paesaggio urbano di Roma.

La disamina di Manacorda si arresta all'inizio degli anni '70. In quelli immedia-

---

43. Insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., pp. 177-197.

44. Leonardo Benevolo e Carlo Aymonino, ad esempio, sono fra i pochi che – fra la metà degli anni '60 e l'inizio dei '70 – riallacciano il filo di una riflessione sui guasti prodotti dagli sventramenti fascisti nell'area dei Fori e nel centro monumentale in genere (Ibidem, pp. 188-194).

45. Daniele Manacorda, *Cento anni di ricerche archeologiche italiane. Il dibattito sul metodo*, in «Quaderni di Storia», 16, luglio-dicembre 1982, pp. 85-119.

46. Dando così modo a Mussolini di esaltare «Sua Maestà il piccone», o di esclamare «cedo la parola al piccone» (al momento di sferrare di persona, appunto, la prima picconata alle case attorno all'Augusteo): cfr. Cederna, *Mussolini*, cit., pp. 63, 67. Un giornalista esalta invece Sua Maestà lo scalpello elettrico (Ibidem, p. 184). Sul clima prevalente nell'archeologia italiana sotto il fascismo v. Manacorda, *Cento anni*, cit., pp. 93-103.

tamente successivi[47] i criteri dell'archeologia stratigrafica cominciarono ad affermarsi in Italia, come si è detto, ricevendo anche l'approvazione ufficiale del nuovo Ministero per i Beni Culturali. Un impulso decisivo in tal senso si dovette ad alcune iniziative di ricerca quali lo scavo di Settefinestre, diretto da Andrea Carandini e destinato a segnare un punto fermo[48], ma ebbero un loro peso anche le traduzioni dei principali manuali di scavo britannici e la pubblicazione del primo manuale italiano, a firma dello stesso Carandini[49].

Alla dizione 'archeologia stratigrafica' si è soliti aggiungere l'aggettivo 'urbana' quando ci si riferisce a quei progetti e a quelle operazioni di scavo che coinvolgono ampi settori di città: sono aspetti che ci riguardano qui in modo particolare, perché intercettano le trasformazioni di cui si interessa eminentemente la disciplina urbanistica.

Di simili sviluppi, per Roma, potrò tuttavia citare solo qualche esempio di particolare rilievo. Per motivi di spazio la sfera di interesse del presente testo non si estende, infatti, a quelle iniziative archeologiche che non hanno inciso direttamente sull'assetto della città (sulle sue vie e sulle sue piazze, essenzialmente). È questo il caso, sempre per limitarsi al centro storico, dell'esperienza della *Crypta Balbi*, che prese l'avvio nel 1981 ed ebbe quindi un valore fondativo, poiché rappresentò il primo grande cantiere di archeologia urbana aperto a Roma, pur se confinato all'interno di un isolato compreso fra Via delle Botteghe Oscure e Via Caetani[50]. Lo stesso si può dire delle ricerche condotte da Carandini sulle pendici settentrionali del Palatino[51], quindi all'interno del comprensorio demaniale del Foro Romano; o ancora, per il Celio, degli scavi dell'Ospedale Militare (1987-

47. Cfr. lo schematico 'filo rosso' seguito in Carlo Pavolini, *L'archeologia stratigrafica italiana nel Novecento: alcuni caposaldi*, in Enrico Parlato *et alii* (a cura di), *Archeologia e Storia dell'Arte: contaminazioni, innesti e dissonanze*, Roma 2019 (2020), pp. 51-74, e in particolare la la parte finale dell'articolo.

48. Andrea Carandini (a cura di), *Settefinestre. Una villa schiavistica nell'Etruria romana*, Edizioni Panini, Modena 1985 (ma lo scavo si era svolto nel 1976-81).

49. Idem, *Storie dalla terra*, De Donato, Bari 1981.

50. Cfr. Daniele Manacorda, *Archeologia urbana a Roma. Il progetto della Crypta Balbi,* All'Insegna del Giglio, Firenze 1982, e i successivi volumi della stessa serie.

51. V. fra l'altro Andrea Carandini, *Palatino, Velia e Sacra Via: paesaggi urbani attraverso il tempo,* Edizioni dell'Ateneo, Roma 2004.

2000)[52], svoltisi ugualmente all'interno di una zona demaniale, mentre quelli eseguiti nell'antistante Piazza Celimontana[53] sono attualmente ricoperti e l'area è stata trasformata in un giardino pubblico, poiché i risultati delle indagini avevano portato alla sospensione di un progetto di riedificazione degli spazi, lasciati vuoti dopo la demolizione dei palazzi ottocenteschi dello IACP[54].
Con questi ultimi interventi siamo nell'ambito di quella che potremmo più propriamente chiamare 'archeologia stratigrafica preventiva', che, quando viene attuata nei centri storici, può sovrapporsi alla nozione di archeologia urbana. Nella Roma entro le Mura, tale attività ha conosciuto uno sviluppo intensissimo in vista della realizzazione della Metro C, ma i tanti scavi che hanno accompagnato la prima fase (2006-2010) dei lavori per la Metro, pur consentendo di acquisire, in molti casi, dati di eccezionale interesse storico, hanno avuto anch'essi il prevalente carattere di approfondimenti puntuali e, una volta completata la documentazione scientifica, sono stati ricoperti[55]. Un'eccezione è il probabile *Auditorium* di Adriano venuto in luce fra Piazza Venezia e Piazza Madonna di Loreto[56], che è attualmente a cielo aperto e attende un pieno recupero, mentre le strutture tardoantiche e post-antiche rinvenute al centro di Piazza Venezia sono state reinterrate[57].

---

52. Cfr. Paola Palazzo, Carlo Pavolini (a cura di), *La Basilica Hilariana nel contesto dello scavo dell'Ospedale Militare Celio (1987-2000),* Edizioni Quasar, Roma 2013.

53. Carlo Pavolini (a cura di), *Caput Africae I. Indagini archeologiche a Piazza Celimontana (19841988). La storia, lo scavo, l'ambiente*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1993.

54. Nel giardino è stato successivamente aperto un grande scavo per la realizzazione di un pozzo di areazione della Metro C: per i primi risultati v. Simona Morretta, Paola Palazzo, Antonio F. Ferrandes, *Un tratto di acquedotto repubblicano rinvenuto negli scavi della Metro C di Piazza Celimontana, Roma*, in Alessandro D'Alessio *et alii* (a cura di), *Roma medio repubblicana dalla conquista di Veio alla battaglia di Zama*, Edizioni Quasar, Roma 2020, pp. 51-74.

55. V. la nota precedente e altri esempi raccolti in Roberto Egidi, Fedora Filippi, Sonia Martone, *Archeologia e infrastrutture*, in «Bollettino d'Arte», vol. speciale, Olschki Editore, Firenze 2010.

56. Roberto Egidi, *L'area di Piazza Venezia. Nuovi dati topografici*, Ibidem, pp. 93-130.

57. Mirella Serlorenzi, *Le testimonianze medievali nei cantieri di Piazza Venezia*, Ibidem, pp. 131-170.

Che fare dei Fori?

In realtà, facendo un passo indietro, i metodi dell'archeologia stratigrafica urbana avrebbero dovuto trovare la loro più clamorosa applicazione proprio in quei settori dei Fori Imperiali (la via omonima e i giardini ai lati) che erano stati risparmiati agli sterri fascisti. Ma quel 'primo Progetto Fori' non si realizzò mai, e allora tanto vale escludere drasticamente dal nostro discorso tutti i riferimenti al grande dibattito che agitò la comunità scientifica, la stampa e l'opinione pubblica fra il 1978 e il 1983, cioè a partire dal grido di allarme lanciato dal Soprintendente La Regina sullo stato di degrado dei marmi romani all'aperto (v. sopra) e fino al blocco del programma di scavi, cui il governo tolse l'apporto dei finanziamenti di provenienza statale, determinandone così la sospensione.
Tuttavia, da quella stagione di appassionanti conflitti politici e scientifici scaturirono ugualmente due notevoli iniziative di archeologiche nel cuore di Roma. Esse si intrecciarono con le grandi trasformazioni urbanistiche decise dalle giunte comunali dell'epoca e rese possibili, a loro volta, dal sostegno assicurato dai sindaci Argan, Petroselli e Vetere ai programmi della Soprintendenza. Tali cambiamenti riguardarono però non i Fori Imperiali, ma la fascia a Sud di questi: si arrivò infatti alla creazione di un'area archeologica priva di soluzione di continuità fra il Colosseo da un lato (le cui pertinenze furono rese interamente pedonali) e il Campidoglio dall'altro.
Coevo del dibattito sul 'progetto Fori' fu il primo di questi cantieri, quello detto di Via della Consolazione (più precisamente, Via del Foro Romano): la strada, che separava in modo artificioso i monumenti del Foro l'uno dall'altro e dal colle capitolino, venne asportata con metodo stratigrafico con la direzione di Gabriella Maetzke[58]. Invece sulla piazza del Colosseo, dopo la sua pedonalizzazione, prese l'avvio nel 1986 un'indagine diretta da Clementina Panella, inizialmente incentrata nell'area della Meta Sudante ed estesa più tardi alle pendici nord-orientali del Palatino[59], dove gli scavi dell'Università di Roma La Sapienza sono tuttora in corso.

---

58. Cfr. fra l'altro Gabriella Maetzke, *Analisi topografica e ricerche archeologiche nell'area nordoccidentale del Foro Romano*, in *Forma. La città antica e il suo avvenire*, De Luca, Roma 1985, pp. 173-178.

59. Per gli eccezionali risultati scientifici qui ottenuti v., riassuntivamente, Clementina Panella

Si potrebbe parlare di un 'secondo Progetto Fori' a proposito delle indagini riprese, ai due lati dello 'stradone', dopo lo *stop* del 1983 e dopo alcuni anni di silenzio, se non fosse che tali ricerche non sono state accompagnate da un dibattito paragonabile a quello che si era svolto fra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80: non hanno cioè suscitato, al di là delle sedi accademiche e delle cerchie degli specialisti, una particolare attenzione nei *media* e nell'opinione pubblica. Indagare sulle cause ci porterebbe molto lontano[60]: sta di fatto che nel pianificare le nuove iniziative si rinunciò implicitamente all'idea di eliminare Via dei Fori, concentrandosi invece sulle aree a giardino ai suoi lati e risparmiando solo le ristrette fasce pedonali di rispetto situate fra i giardini stessi e la carreggiata.

Dopo un primo scavo nei settori dei Fori di Cesare e di Nerva posti a Sud della strada – iniziativa affidata all'Istituto di Topografia Antica dell'Università di Roma, in collaborazione con il Comune[61] – a partire dal 1995 la 'bandiera' del nuovo programma di ricerca è stata impugnata dal Comune stesso, mediante il suo organo tecnico-scientifico, cioè la Sovraintendenza ai Beni Culturali[62]: e anche di questi sviluppi vi è una spiegazione 'storica', poiché, con la posizione assunta nell'83 dal governo, in pratica «tutta l'iniziativa [era stata] ricondotta nelle competenze dell'amministrazione comunale»[63]. Come sempre, però, il fattore decisivo sta nella volontà politica di chi amministra, per cui il merito del rilancio delle indagini va indubbiamente attribuito alle scelte dei sindaci Rutelli e Veltroni e agli orientamenti prevalenti nell'amministrazione capitolina nel periodo a cavallo fra i decenni 1990 e 2000.

(a cura di), *Scavare nel centro di Roma. Storie uomini paesaggi*, Edizioni Quasar, Roma 2013.

60. Ma v. alcune considerazioni in Carlo Pavolini, *Eredità storica e democrazia*, Scienze e Lettere, Roma 2017, in particolare pp. 276-280 (posizioni che dovrebbero essere ulteriormente sviluppate in un libretto in preparazione: Idem, *Che fare dei Fori?*, titolo provvisorio). A conclusioni non molto diverse era arrivato anche Raffaele Panella, *Roma la città dei Fori*, Prospettive Edizioni, Roma 2013, p. 137.

61. Cfr. Chiara Morselli, Edoardo Tortorici (a cura di), *Curia, Forum Iulium, Forum Transitorium*, De Luca, Roma 1989.

62. Con l''appoggio esterno' della Soprintendenza di Stato e del Ministero per i Beni Culturali. Cfr. Eugenio La Rocca *et alii*, *Premessa* (pp. 253-58), in *Il Foro di Cesare. Nuovi dati da scavi e studi recenti*, in «Scienze dell'Antichità», 16, 2010, pp. 251-537.

63. Insolera, Perego, *Archeologia e città*, cit., p. 379.

Anche dopo la fine di quella stagione politica, però, il lavoro archeologico sul campo è proseguito, verrebbe da dire quasi per forza d'inerzia, poiché l'attenzione delle giunte comunali verso il patrimonio culturale cittadino è sembrata farsi del tutto evanescente nel periodo successivo alle dimissioni di Veltroni da sindaco. In ogni caso le indagini, che oggi sono in via di completamento[64], hanno interessato o stanno interessando quasi tutti i settori dei Fori Imperiali che non erano stati toccati né dagli sterri pre-fascisti e fascisti, né dai sondaggi preliminari degli anni '90.

I risultati scientifici di tale impresa – fra le maggiori dell'archeologia romana recente – hanno innovato in modo decisivo l'immagine che delle piazze imperiali si aveva in precedenza e che era stata ricostruita, a seguito degli sventramenti del Ventennio, da topografi e architetti del calibro di Giuseppe Lugli, Italo Gismondi e altri. Ma va soprattutto tenuto presente che le ricerche sviluppatesi fra il 1995 e i giorni nostri hanno un carattere pienamente stratigrafico e diacronico (ho chiarito sopra il senso di tali termini):tendono cioè a documentare, con 'pari dignità', tutte le fasi di vita della zona. Ciò significa che (procedendo dall'alto in basso) abbiamo oggi, finalmente, la possibilità di farci un'idea precisa della configurazione architettonica e urbanistica del quartiere Alessandrino e delle sue preesistenze medievali, dei «pantani», delle stratificazioni tardo-antiche di abbandono e, infine, delle architetture dei Fori, non senza qualche sguardo gettato, tramite singoli approfondimenti, sulle fasi arcaiche e protostoriche del sito.

Non è certo questa la sede per valutare nel merito tali risultati, per i quali posso fornire, tutt'al più, una traccia bibliografica certamente non esaustiva[65], ma è ne-

---

64. Gli archeologi della Sovraintendenza stanno attualmente operando sia nel tratto non ancora asportato di Via Alessandrina, sia nel Foro di Cesare. Devo queste e altre notizie, insieme a molti rinvii bibliografici, all'amico Riccardo Santangeli Valenzani.

65. Cfr. la sintesi offerta da Meneghini, Santangeli Valenzani, *I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune*, cit. Vedi inoltre *Il Foro di Cesare*. *Nuovi dati*, cit.; Eugenio La Rocca, Roberto Meneghini, Claudio Parisi Presicce, *Il Foro di Nerva*. *Nuovi dati dagli scavi recenti*, in «Scienze dell'Antichità», 21, 2015, fasc. 3, pp. 1-263; Roberto Meneghini, Riccardo Santangeli Valenzani, *Scavi dei Fori Imperiali. Il Foro di Augusto - L'area centrale*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale», Suppl. 20, Roma 2010; Eugenio La Rocca, *Il tempio dei divi Traiano e Plotina, l'arco partico e l'ingresso settentrionale al foro di Traiano: un riesame critico delle scoperte recenti*, in

cessario accennare anche alle esplorazioni recenti nel vespasianeo Tempio della Pace, che - com'è noto – è una piazza porticata con funzione cultuale, affine, ma non equiparabile alle piazze dei Fori Imperiali, alle quali è tuttavia intimamente connessa[66] e perciò sempre inclusa nei vari progetti di riassetto urbanistico del settore. Quanto allo stato in cui il grande scavo ha lasciato l'area dei Fori, è palese che l'attuale situazione di caos delle strutture esposte le rende illeggibili da parte sia degli 'addetti ai lavori', sia degli altri cittadini e dei turisti[67]. Non lo negano nemmeno i protagonisti stessi dello scavo, che anzi, già nel 2010, ammettevano che molto restava da fare per arrivare ad un auspicabile assetto definitivo del comparto[68]. Nella pratica, però, trascorsi altri 11 anni nulla è stato fatto, e sì che stiamo parlando del comprensorio archeologico unitario potenzialmente più ampio del mondo classico (dal Circo Massimo ai Mercati di Traiano e dal Colosseo alla Colonna Traiana), anche a prescindere dalla sua importanza storica: o, da un altro punto di vista, del «più grande problema di scienza urbana posto alla cultura contemporanea», come lo definì Carlo Aymonino[69].

E tuttavia, se mi limitassi a dire questo rischierei di aggiungere, alle molte già ascoltate, l'ennesima denuncia, generica e quindi sterile: tutti responsabili, nessun responsabile. Al contrario, ritengo che si debbano in primo luogo disporre in un 'ordine gerarchico' le responsabilità, e l'archeologia ha sicuramente le proprie, ma non riesco a vederle come le 'colpe' principali (a parte il fatto che la disciplina archeologica non si identifica certo con i soli scavatori dei Fori!). Nel

---

«Veleia», 35, 2018, pp. 57-108. Lo studio dei reperti ceramici è stato specificamente affrontato in Roberto Meneghini, Riccardo Santangeli Valenzani, *Roma. Lo scavo dei Fori Imperiali 1995-2000*, Roma 2006, e in Monica Ceci (a cura di), *Contesti ceramici dai Fori Imperiali*, Archaeopress, Oxford 2013.

66. Coarelli, *Roma*, cit., pp. 151-155. Sullo scavo di questo monumento, nel quale ha operato fino al 2019 la Soprintendenza Archeologica (poi Parco del Colosseo), in collaborazione con l'Università di Roma Tre, v. un primo rapporto di Stefania Fogagnolo, Federica Michela Rossi, *Il Templum Pacis come esempio di trasformazioni del paesaggio urbano e di mutamenti culturali dalla prima età imperiale ai primi del '900*, in «Bollettino di Archeologia» online, vol. speciale, 2010, D/D8/6, pp. 31-46.

67. Considerazioni più dettagliate si trovano in Pavolini, *Eredità storica*, cit., pp.286-292.

68. La Rocca *et alii*, *Premessa*, cit., p. 257.

69. Citato in R. Panella, *Roma la città dei Fori*, cit., p. 150.

dire questo non sono mosso da preoccupazioni 'corporative'. L'archeologo ha infatti il dovere, a mio avviso, anzitutto di scavare e di documentare bene, ma poi la parola deve passare (anche) ad altri, e in questa seconda fase a lui spetta di proporre soluzioni per il restauro e la sistemazione di ciò che si è messo in luce e di cooperare con le altre professionalità affinché l'operazione riesca nel modo migliore. Poiché «lo scavo archeologico […] non [crea] automaticamente un valore urbano»[70].

Ora, tali altre professionalità sono, naturalmente, l'architettura e l'urbanistica: ma da questo punto di vista non mi sembra, da profano, che il settore di città esteso dal Colosseo a Piazza Venezia abbia ricevuto, nei decenni successivi al venir meno del 'primo Progetto Fori' e fino al 2013, tutta l'attenzione che avrebbe meritato. Certo, nel pieno della 'fase di latenza' alcune proposte di riassetto sono state avanzate, ma piuttosto schematiche[71], e comunque non sono state in grado di rianimare il dibattito e non hanno sortito esiti pratici.

Anche sul piano istituzionale vi sono stati contatti, sono stati insediati comitati, ma per ora tutto questo agitarsi ha lasciato le cose come stavano[72]. Parlando di istituzioni, infatti, arriviamo al vero punto cruciale: perché, se in prima battuta gli archeologi devono 'passare la palla' agli architetti e agli urbanisti e collaborare con loro, in seconda battuta deve intervenire la politica, che è la sfera nella quale si prendono le decisioni e si trasformano i progetti dei tecnici in atti amministrativi fattuali. A questo livello, invece, il silenzio è stato ed è particolarmente assordante e le responsabilità massime, perché, se poco sopra abbiamo potuto lamentare la 'distrazione' dei mezzi di comunicazione di massa, degli intellettuali, dell'opinione pubblica, che dire del fatto che le giunte comunali e i governi centrali, da tempo immemorabile, non sembrano nemmeno più accorgersi dell'esistenza di questo… non piccolo problema irrisolto nel cuore della capitale, sotto gli occhi dei romani e di quei turisti il cui afflusso è continuamente invocato in soccorso delle magre finanze cittadine e del PIL nazionale?

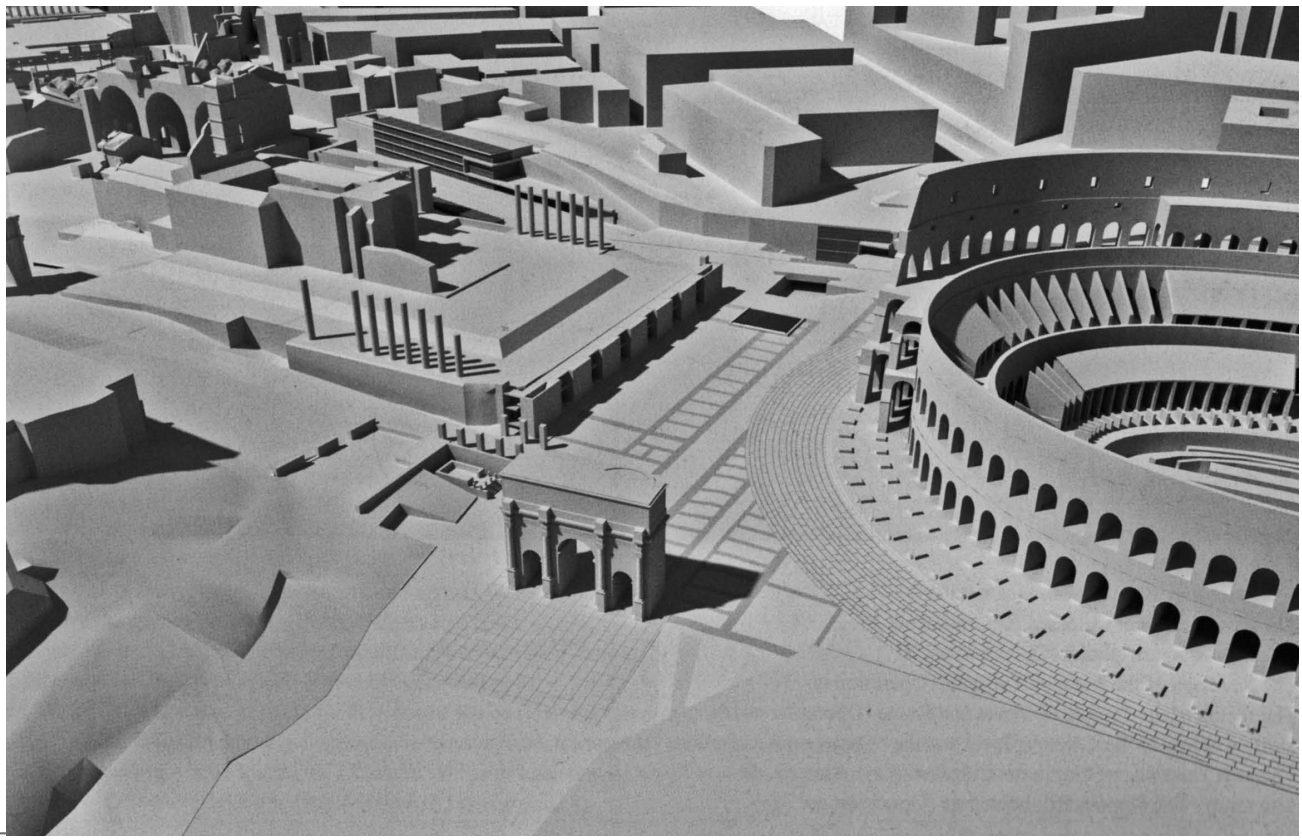
Poco sopra accennavo ai segnali di una ripresa d'interesse per la questione a

---

70. Ibidem, p. 187 (corsivo dell'autore).

71. Tale è stata, ad esempio, l'idea formulata nel 2005 da Adriano La Regina e graficizzata a cura di Massimiliano Fuksas (i riferimenti sono Ibidem, pp. 151-152).

72. Il discorso è più ampiamente sviluppato in Pavolini, *Eredità storica*, cit., pp. 295-300.



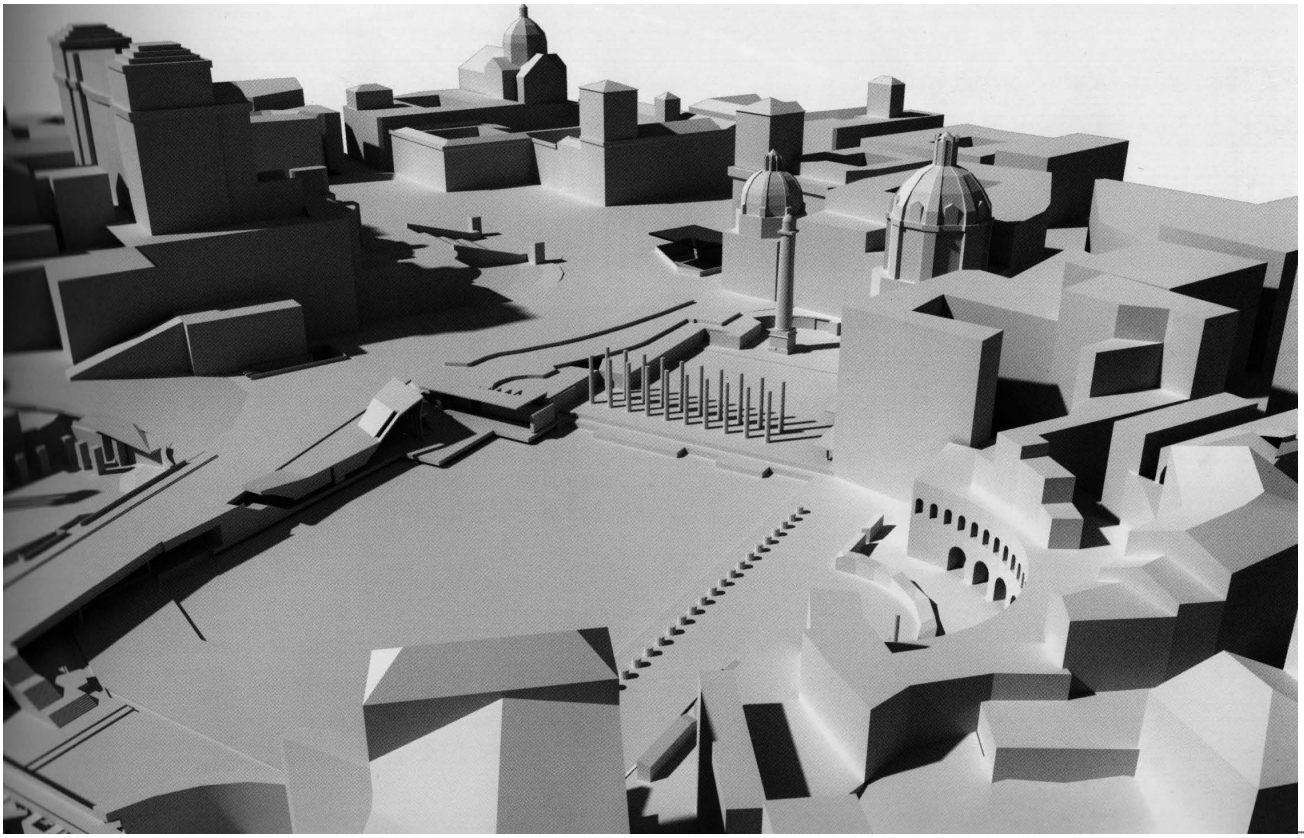
5

5_Progetto di Raffaele Panella di sistemazione della Piazza del Colosseo (da Panella, *Roma la città dei Fori*, cit., fig. 36).

partire dal 2013: segnali confortanti, se intanto non fossero passati invano, in assenza di esiti concreti, altri otto anni. In ogni caso, sono del 2013 le uniche due proposte circostanziate di riassetto delle aree archeologiche che mi risulta siano state formulate riguardo al nostro tema[73], ambedue dovute a Raffaele Panella, che purtroppo ci ha lasciato nel frattempo. Una, relativa al settore della Piazza del Colosseo e della Meta Sudans [Fig. 5], tiene conto degli scavi ricordati poco sopra; la si trova descritta, più riassuntivamente, anche nel capitolo conclusivo del volume – dello stesso anno – che di quegli scavi riassume i risultati[74]. L'altra proposta affronta in modo globale, e con un respiro amplissimo, l'intera questione dei Fori Imperiali e della strada omonima, così da costituire il fulcro me-

73. Fatte salve le ipotesi progettuali – alcune delle quali indubbiamente stimolanti - scaturite dall'edizione del 2014 del *Piranesi Prix de Rome*, dedicata a Via dei Fori: la mostra, però, è rimasta esposta alla Curia Iulia solo per una settimana e quindi è stata vista da poche persone (cfr. Ibidem, pp. 300-302).

74. C. Panella, *Scavare nel centro di Roma*, cit., pp. 153-157.



6

6_Progetto di Raffaele Panella di sistemazione dell'area dei Fori Imperiali (da Panella, *Roma la città dei Fori*, cit., fig. 107, particolare del Foro di Traiano e adiacenze).

todologico del libro di Raffaele Panella di cui stiamo parlando[75].
Descriverne nel dettaglio le caratteristiche sarebbe impossibile[76]: il punto cruciale è comunque la previsione della futura trasformazione di Via dei Fori, nel tratto fra Piazza Venezia e Largo Ricci, in un viadotto con appoggi a terra, tale da permettere la circolazione pedonale continua alla quota delle piazze romane [Fig. 6]. Il che non esclude che si possa prevedere l'inserimento, nel progetto, di piattaforme e passerelle che raccordino i vari livelli e che riprendano i percorsi

75. R. Panella, *Roma la città dei Fori*, cit. (per la sezione progettuale v. in particolare le pp. 185-297).

76. Commenti un po' più dettagliati sono in Pavolini, *Eredità storica*, cit., pp. 292-300. Il senso del progetto Panella è stato ora ripreso anche da Manuela Raitano, *Dal Colosseo ai Fori. Tre camere spaziali urbane*, in Orazio Carpenzano, Filippo Lambertucci (a cura di), *Il Colosseo, la piazza, il museo, la città*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 190-199 (in particolare pp. 194-195). Si può anzi affermare, più in generale, che l'impostazione progettuale data da Raffaele Panella al problema dei Fori sia presente in tutto il volume curato da Carpenzano e Lambertucci.

di alcune strade del quartiere Alessandrino, orientate nello stesso senso degli antichi Fori.
Che si opti per questa o per un'altra soluzione, l'urgenza di fare qualcosa sembra comunque ineludibile, benché non spetti certo all'archeologo indicare i possibili strumenti normativi da mettere in atto (a più riprese, fin dagli anni '80 e addirittura dagli anni '30 del secolo scorso, si è parlato di un concorso, del quale andrebbe semmai precisata la tipologia). Dalla terminologia del 'primo Progetto Fori' penso che vada in ogni caso ripescata la tematica dei 'bordi', espressione con la quale si voleva allora indicare l'aspetto, delicato e importante, dei punti di passaggio e di frizione fra gli spazi archeologici così recuperati e la città edificata e 'vissuta'. Ma qui, davvero, è necessario che entrino in campo altre soggettività disciplinari e professionali.

Roma. Plastico del quartiere Alessandrino e dei Fori. Mostra *Nascita di una capitale*, Palazzo Braschi, 2021.

ROMA 1894-1987. CITTÀ DA CINEMA, DELL'ARTE E DA ROMANZO O LA "POLENTA SCODELLATA" DELLA DEFINIZIONE DI ARGAN?

Rome 1894-1987. City of films, art and novels, or the "polenta dished" as Argan called it?

DOI: 10.17401/su.13.ag03

Antonella Greco
greco.antonella33@gmail.com
Associazione Storia della Città, Aistarch (Associazione storici dell'architettura)

Parole chiave:
Architettura, Zola, Sarfatti, Oppo
Architecture, Zola, Sarfatti, Oppo

Abstract
Roma nel Novecento è un incrocio fantasmagorico dove si scontrano e si sovrappongono fenomeni, movimenti, letteratura, arte, architettura cinema.
Dal diario romano di Zola alla riscoperta di un mito romano fallibile e frainteso negli anni Trenta, passando per la formazione della I Quadriennale e per la Mostra della Rivoluzione, Roma è sempre al centro della scena. Emittente riflettente, suscitatrice di impulsi, di opere e di storie. Protagonista sempre.

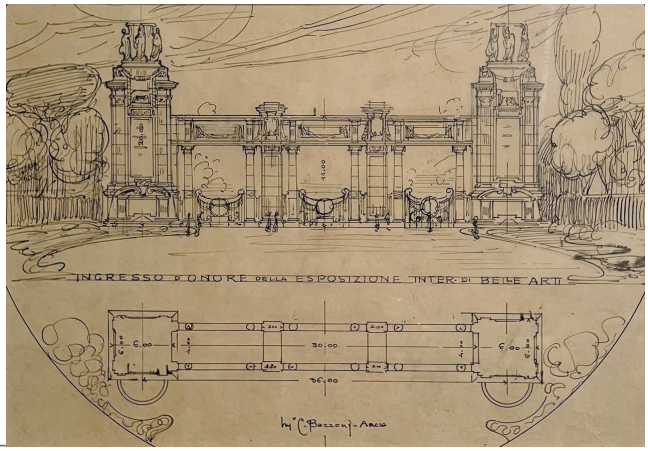
Rome in the twentieth century is a phantasmagoric crossroads where phenomena, movements, literature, art, architecture and cinema collide and overlap. From the Roman diary of Zola to the rediscovery of a fallible and misunderstood Roman myth in the 1930s, passing through the formation of the I Quadriennale and the Mostra della Revolution, Rome is always at the center of the scene. Reflective broadcaster, arousing impulses, works and stories. Always the protagonist.

1894. Zola esplora

Quand'è che a Roma, si produce uno scatto verso la modernità, quel *declic* che spinge a forza nel nuovo secolo una città altolocata e pezzente, aggrappata ai suoi ruderi come piante infestanti, popolata in zona Farnese e in via Giulia di scuri palazzi illustri e al di là del fiume, imbiancata dai fantasmi non finiti di un nuovo quartiere a scacchiera, con gli edifici in rovina, occupati da diseredati, con le finestre cieche, gli scavi delle fondamenta trasformati in orti, con immense distese di panni, con lo stigma della miseria imposto sulle facce dei bambini?
Succede ad una data precisa, quando questa Roma fine secolo, diventa, nel diario romano di Émile Zola[1], scrittore realista in visita nella capitale del nuovo regno, un accumulo oggettivo e raggelante di quelle che nella nostra epoca si chiamano, con un brutto termine cinematografico "location". Luoghi dove far agire personaggi da romanzo. Nel caso di Zola, un futuro protagonista, di nome Pierre[2]. Per rimanere in tema, anche i fratelli Lumière gireranno due anni dopo il soggiorno di Zola, nel 1896, un minuscolo frammento di film, cogli omnibus, le carrozze e il popolo a piedi che attraversa il ponte provvisorio di Ripetta. Lo scrittore francese in quel momento ha invece in mente tre romanzi su tre città, e nel suo diario registra, con scrupolo burocratico e senza alcuna emotività, entusiasmo o passione, i luoghi di Roma dove "muovere" il suo personaggio, come se lo girasse con una cinepresa. Ugo Ojetti[3], all'epoca segretario del principe Odescalchi, descriverà umoristicamente l'incontro di Zola con Luigi Capuana, in un hotel della capitale: ognuno saluta l'altro come il vero scrittore "realista"; nessuno capirà le ragioni dell'altro, ignorandone la lingua, ma ad Ojetti rimarrà in mente che Zola «aveva il suo programma di lavoro e i questionari e le schede da riempire ... come qualunque esploratore che si rispetti ha, recandosi nell'Africa tenebrosa, i suoi strumenti geodetici e antropometrici».
Anche il soggiorno di Zola era scrupolosamente segmentato in vari temi cui dedicare «giorni tre» (*Roma topografia e monumenti*) «giorni quattro» o «giorni due» (stranamente solo due quelli dedicati alle condizioni sociali di Roma «*sour-*

1. Émile Zola, *Diario romano,* Sugarco, Como 1994.
2. Idem, *Lourdes,* 1894, ed.it., Roux & Viarengo, Torino 1904, *Roma* (Rome 1896), Torino 1904, *Parigi* (Paris 1897), Torino 1904.
3. Ugo Ojetti, *Cose Viste 1921-23*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1940, pp. 253-263.

1 | 2



1_Cesare Bazzani, progetto per il Palazzo dell'Arte a Vigna Cartoni poi Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1908-1910.

2_Duilio Cambellotti, manifesto della Mostra dell'Agro Romano, 1911.

tout des ouvriers, des travalleurs»[4]). A Capuana, lo scrittore francese delega un argomento a scelta. E questo sarà, ancor più stranamente, sulle donne romane, delle quali, dice Ojetti, Capuana aveva avuto ben scarsa esperienza.

Ma perché, leggendo l'elenco di Zola, diciamo che Roma ne esce moderna? Perché appare rotto l'incanto che trasfigurava la città eterna in un vapore di mito e di aura classicista da Grand-tour. Quella di fine secolo è una città borghese pienamente riassunta nelle sue contraddizioni. Smette di essere essa stessa una leggenda e procederà a produrne altre.

Il diario di Zola, quale lo leggiamo ora, potrebbe essere stato scritto negli anni Venti del Novecento, lontano anni luce dalle cronache del *Duca Minimo,* Gabriele D'Annunzio, su «La Tribuna»[5]. Non più descrizioni di abiti di duchesse e di cerimonie aristocratiche, di feste, di *aigrettes* e di visite a collezioni private che ne conservano la cultura artistica lontana da occhi indiscreti.

L'oggettività dello sguardo del difensore di Dreyfus si separa bruscamente dalla Roma di Goethe, Stendhal, Gregorovius, Keats… Una città volta per volta romantica, sublime, pittoresca, sinistra (Henry James fa morire di malaria Daisy Miller, ingenua ragazza americana, dopo una serata sentimentale passata con un romano al Colosseo). Barbarica nelle tradizioni come la carnascialesca Corsa dei Barberi e assieme lucidamente metafisica come la trasfigureranno De Chirico nei dipinti o Giorgio Vigolo nei racconti[6].

All'inizio del nuovo secolo, Roma è pronta a produrre altri miti oltre le sue rovine,

4. Corsivo nell'originale, Ibidem, p. 256.
5. Gabriele D'Annunzio, *Scritti giornalistici 1882-1888*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996.
6. Giorgio Vigolo, *Roma fantastica,* Bompiani, Milano 2013.

_3 | 4

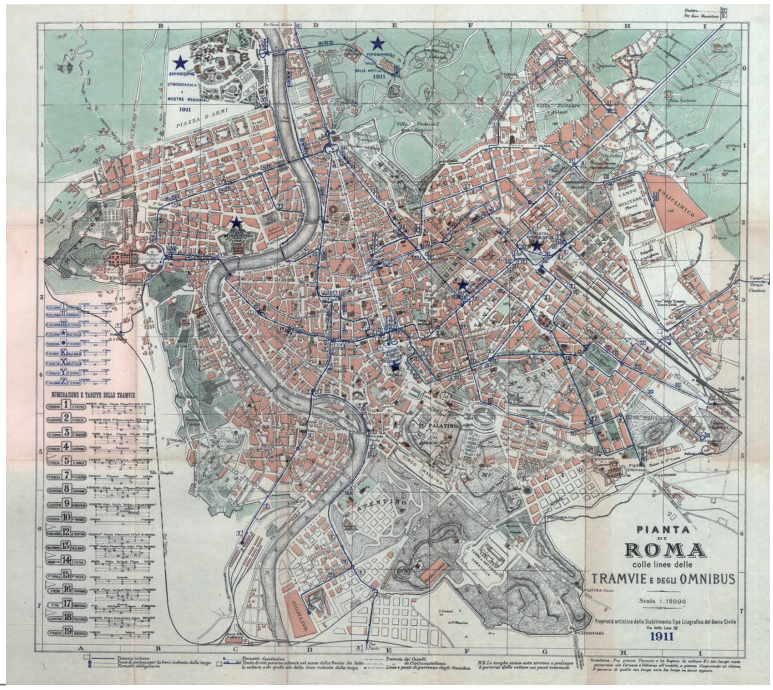
3_Duilio Cambellotti, decorazione della scuola dell'agro a Colle di Fuori, 1914.

4_Felice Carena, *ritratto di Giovanni Cena*, 1907.

e a renderne pubblica la fruizione. Avanza la città borghese. L'architettura e l'arte saranno alcuni degli strumenti per la sua evoluzione, assieme all'edilizia[7]. In questa linea, anche la città di Nathan in esplosione festeggia il nuovo Regno in simmetria con l'esaltazione dei Savoia a Torino, e se la costruzione del nuovo ponte Risorgimento celebra l'arditezza della tecnica e i primi villini l'esistenza di un diverso linguaggio architettonico, Roma 1911 è anche l'occasione per la formazione del Palazzo dell'Arte a Vigna Cartoni, affidato per concorso a Cesare Bazzani. Come si sa, l'Esposizione d'arte fu tutt'altro che un successo. Il costo proibitivo dei biglietti, la difficoltà a raggiungere dal centro la lontana Vigna Cartoni, zona fangosa e servita male, faranno ipotizzare al Ministero addirittura di distruggere il Palazzo, come voleva l'archeologo Corrado Ricci, contrario in tutti i casi al suo acquisto. Sarebbe stato un peccato. Nei padiglioni internazionali e nelle sale di quella che diventerà la Galleria Nazionale d'Arte Moderna i rari visitatori ebbero la possibilità di ammirare i quadri inusitati e recenti realizzati in Europa e nel resto del mondo. Conobbero Franz von Stuck e Gustav Klimt, quest'ultimo esposto nel Padiglione austriaco di Joseph Hoffman, gli epigoni dei preraffaelliti e i simbolisti. Appresero *de visu* l'esistenza dell'arte giapponese[8].
Per contro, le costruzioni provvisorie nella zona di Piazza d'armi consacrano il talento precoce di Marcello Piacentini, il quale fu invitato a ripetere quella giovanile esperienza a San Francisco quattro anni dopo per la mostra Panama-Pa-

7. Renato Nicolini, *L'Esposizione del 1911 e la Roma di Nathan*, in Giovanna Piantoni (a cura di), *Roma 1911,* catalogo della mostra (Roma, 4 giugno-15 luglio 1980), De Luca editore, Roma 1980, pp. 45-51.

8. Enzo Forcella*, Roma 1911-Quadri di un'esposizione,* in Piantoni (a cura di), *Roma 1911*, cit., pp. 27-38 e Eadem, *Nell'ideale città dell'arte,* p. 71



5 | 6_

cific, dove approntera il *pastiche* della Cittadella italiana. Ne approfittò per visitare anche New York, e l'emozione di quella scoperta si ritrova intatta nelle sue riflessioni *Sulla bellezza di Roma*[9].

Anche a San Francisco, come nel 1911 a Roma, il pittore Ettore Ferrari fu nominato curatore per l'arte italiana in America e la sua scelta rivela ancora una volta la lateralità e il conformismo degli artisti in quel momento di passaggio.

Gli sfuggì invece l'importanza dei pittori della pattuglia futurista, capitanata da Umberto Boccioni, che riuscirono comunque ad esporre, con ardite triangolazioni da Londra, nel padiglione centrale in prossimità di quello italiano da cui erano stati esclusi, ben 47 sconvolgenti dipinti e due sculture, tra gli altri il capolavoro *Materia,* del 1912, ritratto della madre di Boccioni, e *Disgregazione + velocità penetrazioni dinamiche d'automobile* di Giacomo Balla del 1913.

5_Pianta della città di Roma nel 1911.

6_Manifesto pubblicitario del 1911.

9. Marcello Piacentini, *Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna,* Stabilimento tipogr. Aeternum, Roma 1916; Antonella Greco, *Un disegno moderno di città. Osservazioni sul saggio di Marcello Piacentini, Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna*, in Guglielmo Villa (a cura di), *Storie di città e di architetture, scritti in onore di Enrico Guidoni,* Kappa, Roma 2014. Le foto 1-6 sono state scattate dall'autrice nell'ambito della mostra *Nascita di una Capitale* a cura di Federica Pirani e Gloria Raimondi, Roma Palazzo Braschi 2020-2021.

Da lì, dalla città bianca dei pionieri dell'ovest, cominciava la fortuna internazionale del futurismo.

1931. Roma come Venezia? La Quadriennale

Alla fine degli anni Venti un frettoloso frego mussoliniano, cancella di un colpo un'intima amicizia cambiando il corso dell'arte moderna, a Roma e in tutt'Italia. Il nome di Margherita Sarfatti, in lizza con quello di Cipriano Efisio Oppo per la direzione della futura Quadriennale romana[10] è cancellato da Mussolini a margine di un documento ufficiale, in analogia coll'affievolirsi di un rapporto personale costantemente sbilanciato con la scrittrice veneziana. È lei la mecenate, la collezionista, il critico di riferimento del *Novecento,* la direttrice di «Gerarchia», la collaboratrice della «Rivista del Popolo d'Italia», la scrittrice d'arte e di viaggio, la conferenziera internazionale, il volto colto del fascismo all'estero, infine la biografa di Mussolini. E *Dux,* del 1926, è subitaneamente tradotto in diciotto lingue. Una donna indomita e ben conscia del proprio valore.
Chiuso il rapporto personale col duce, sarà quest'ultimo a brigare per sbarazzarsi di lei, fino a costringerla, in contemporanea con le leggi razziali della fine degli anni Trenta, all'esilio volontario, facendole confiscare, con un gesto di suprema eleganza, tutti i suoi beni, di cui sarà nominato conservatore, in quanto di razza non ebraica[11], il conte Gaetani, sposo di Fiammetta Sarfatti e suocero di Margherita.
Cipriano Efisio Oppo, rivale della Sarfatti e futuro segretario della Quadriennale, è invece un affermato pittore, scrittore e giornalista de «La Tribuna», deputato e segretario del Direttorio Nazionale dei Sindacati delle Arti Plastiche. Nella deriva dello stato corporativo fascista non è certo la cultura sarfattiana di evidente

---

10. Folta in questi ultimi anni, la bibliografia sulla Sarfatti, ricordiamo: Daniela Ferrari, Danka Giacon, Anna Maria Montaldo (a cura di), *Margherita Sarfatti,* catalogo delle mostre *Margherita Sarfatti. Segni, colori e luci a Milano*, (Milano, Museo del Novecento, 21 settembre 2018 - 24 febbraio 2019) e *Margherita Sarfatti. Il Novecento italiano nel mondo* (Rovereto, MART, 22 settembre 2018 - 24 febbraio 2019), Electa, Milano 2018. Inoltre, Rachele Ferrario, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista.* Mondadori, Milano 2018.

11. Archivio Centrale dello Stato, d'ora in poi A.C.S. Segreteria particolare del Duce (S.P.D).

7 | 8_Antonio Donghi, *Donne sulle scale,* 1929; *Il battesimo,* 1930.

7 | 8_

matrice internazionale ad avere la meglio sulla burocrazia impiegatizia. Gli artisti "sindacati" secondo l'ironica definizione del pittore Scipione che li disegna tutti in fila per ricevere incarichi di fronte al Palazzo delle Esposizioni, fanno parte a pieno titolo dello Stato corporativo di Bottai (tempo un decennio, sarà approvata quella legge del 2% su cui l'ideatore di "Primato" si era a lungo impegnato). Ne ricevono in cambio incarichi e assistenza. A detrimento dell'arte? A volte sembra difficile districarsi in un panorama in cui appare premiata l'affezione al partito piuttosto che il valore dei singoli artisti.

Così la I Quadriennale, 1931, creatura del Governatorato, sceglierà un profilo più basso e defilato rispetto alla più sperimentata sorella veneziana aperta all'arte internazionale.

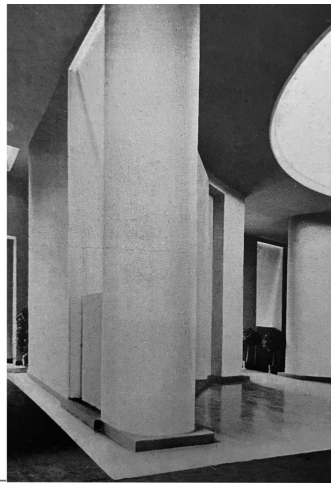
L'ampio numero di artisti esposti nella I Quadriennale (487), la composizione e la proporzione tra gli artisti tradizionalisti, i novecentisti e i futuristi, causano a Oppo, com'era da aspettarsi, gli strali di Margherita Sarfatti che, pur presente nello sterminato comitato organizzatore, ne scrive su «Nuova Antologia»[12], accusandolo di non aver avuto il coraggio di rifiutare «un altro centinaio di pitture e sculture invece di esporle». Lo stesso segretario ammettendo di aver largheg-

12. Cit. In Claudia Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi,* Marsilio, Venezia 2008, p. 27.

giato nell'accogliere «troppa pittura tradizionale» aggiungerà che aveva il rimorso di dire «che dei 301 passatisti almeno 115 sono di troppo»[13].
Tanto "rimorso" Cipriano Efisio Oppo può anche permetterselo: secondo il suo presidente, il conte di San Martino, la mostra fu ritenuta "magnifica" dalla stampa e molte delle opere della I Quadriennale furono richieste negli Stati Uniti per una mostra itinerante con partenza da Baltimora per altre città dell'East Cost[14].
Come giudicare l'elenco degli artisti quali appaiono nel catalogo della prima esposizione nazionale romana? Deludono i maestri, come Prini e Romanelli, il quale sarà in qualche modo risarcito dalla presenza nella successiva Mostra della Rivoluzione; delude Balla, presente con le composizioni animate dalla bellezza oleografica della figlia Elica; applausi invece per Arturo Donghi e il suo smagliante *Battesimo*, operina ironica e respingente come un quadro della Neue Sachlichkeit. Dei due esponenti maggiori dell'arte del *Novecento,* Martini espone, tra le altre opere, la stupenda *Donna al sole* e la *Maternità* (attualmente GNAM) vincendo il premio della scultura; Sironi *La Famiglia*, uno dei suoi quadri più celebrati, per molti anni nella collezione di Marcello Piacentini nella villa sulla Camilluccia. Mentre Ardengo Soffici, Carlo Carrà, Arturo Ferrazzi e Felice Carena, assieme a una retrospettiva di Armando Spadini, morto sei anni prima, hanno a disposizione un notevole spazio personale, commisurato alla loro fama.
Molti dei nomi dei pittori in catalogo si riproporranno meno di un decennio dopo per l'impresa della decorazione degli edifici dell'E.42, l'Esposizione Universale che celebrava il ventennio fascista col tema *L'Olimpiade delle Civiltà* e ciò sottolinea quale fosse la forza del Sindacato e quanto importante il ruolo degli artisti nella politica del consenso.
Uno dei dati del successo della I Quadriennale fu anche l'aspetto architettonico, l'interno discreto e garbatamente novecentesco, progettato da Aschieri coadiuvato da Enrico Del Debbio: ma già nella seconda edizione della mostra (1935) si osserva come l'architettura degli allestimenti della Quadriennale acquisti sempre più importanza.
A merito di Oppo, dopo questa prova, andrà il successo colossale della Mostra

13. Ibidem.

14. Ibidem, p. 24 e *Prima Quadriennale d'arte nazionale,* catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, gennaio-giugno 1931), Edizioni Enzo Pinci, Roma 1931.



9 | 10_

9_Pietro Aschieri, dettaglio della rotonda d'ingresso del Palazzo delle Esposizioni, 1931.

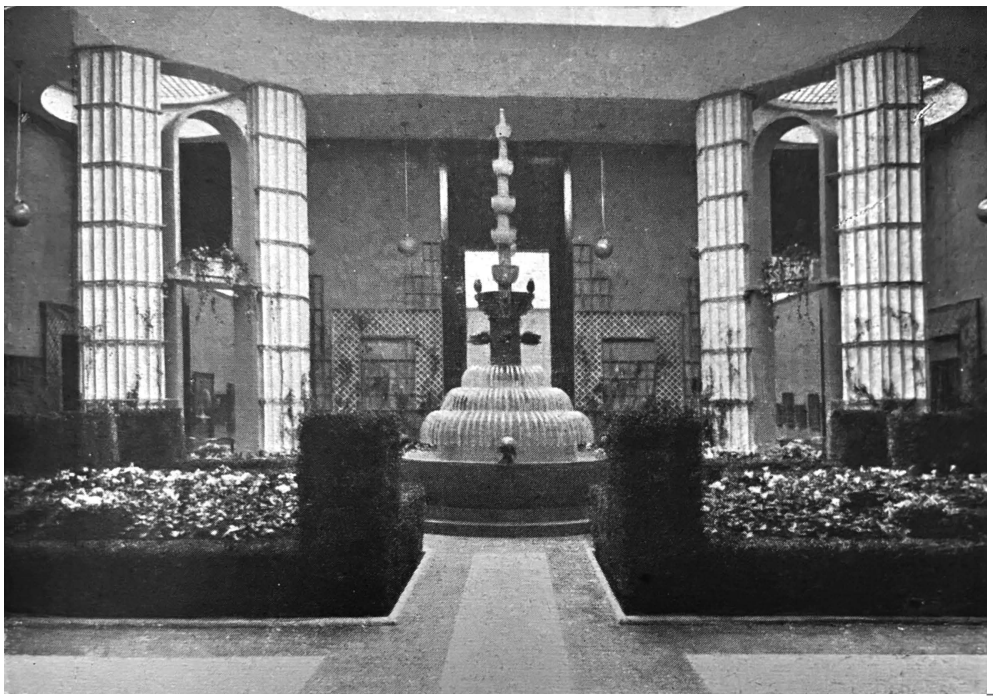
10 | 11_Arturo Martini *Donna al sole* 1930 dettaglio; *Donna al sole*, terracotta, 1930.

11_

della Rivoluzione Fascista: un ambiente "immersivo", memore dell'arte di propaganda sovietica e totalmente cinematografico[15], in cui gli allestimenti di Libera, Terragni, Sironi, Prampolini e gli altri pittori futuristi costruiscono un percorso espressivo che *è* esso stesso la mostra, a prescindere dagli ininfluenti oggetti esposti. Aperta nel '32, preceduta dalla colossale facciata su via Nazionale dove

15. La mostra è firmata da Oppo e Luigi Freddi, l'inventore del Centro Sperimentale di cinematografia e di Cinecittà (1937).

12_Enrico Del Debbio, il giardino d'inverno della I Quadriennale.



__ 12

brillano sul fondo rosso gli alti fasci di rame, visitata da scolaresche, balilla e massaie rurali con treni speciali da tutt'Italia, la mostra emigrerà anni dopo in un'ala della Galleria d'Arte Moderna a Valle Giulia e alla fine della guerra, imballata in casse, costituirà un cruccio per Palma Bucarelli che se ne lamenterà a lungo con i suoi superiori al Ministero[16].

La responsabilità dell'operazione E.42, sotto il conte Cini e in parallelo con Marcello Piacentini, suo fedele amico, sarà invece il culmine della carriera di Cipriano Efisio Oppo: il suo capolavoro e la sua nemesi, dato che il pittore non riuscirà a recuperare credibilità nel dopoguerra e perderà tutte le proprie cariche. Seguendo il titolo di un famoso saggio di Simonetta Lux[17], Oppo *è* la committenza dell'E.42, di quella colossale operazione di marketing, abortita nella guerra, dopo essere stato, definizione agrodolce della Sarfatti, il «grande arbitro degli artisti d'Italia»[18].

16. A.C.S., M.P.I. divisione V.

17. Simonetta Lux, *Oppo. La committenza*, in Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simonetta Lux (a cura di), *E.42. Utopia e scenario del regime*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 203-230.

18. Dedica della Sarfatti a Oppo su una copia del suo *Storia della pittura moderna*, in Francesca Romana Morelli (a cura di), *Un legislatore per l'arte. Cipriano Efisio Oppo,* Roma 2000, p. 1.

13 | 14_

13_Padiglione della Mostra della rivoluzione fascista,1932, prospetto.

14_Margherita Sarfatti.

L'E.42 nasce così sotto una cattiva stella, tra l'incontro di Monaco e l'inizio della guerra. In quel preciso momento, estate del 1939, il potente commissario è a New York nelle sue funzioni ufficiali. La metropoli è bollente, l'esposizione universale invidiabile ma faticosa[19]. Su questo scenario scoppia il fulmine dell'invasione della Polonia. Oppo è atterrito e scrive alla moglie una serie di lettere disperate. Ha paura di essere internato, come connivente col nemico e ha paura per il futuro della sua creatura, l'Esposizione del '42. Intanto i piroscafi interrompono il flusso con l'Italia e lui si sente braccato. Quando inizierà il periodo della cosiddetta *drôle de guerre*, dal settembre del '39 al maggio del '40, tornato finalmente a Roma farà finta di niente, come tutta la macchina burocratica dell'esposizione che continuerà a girare come se niente fosse fino alla caduta del fascismo e all'armistizio. 1943.

1987 La scoperta del rimosso

Ci si chiedeva negli anni Ottanta se fosse lecito dedicarsi a una sorta di "archeologia fascista" ritrovando sotto frettolose scialbature le pitture murali di ben noti artisti, per esempio Mafai nella GIL di Trastevere di Luigi Moretti, o *La corsa dei Barberi* di Cagli nell'Accademia di danza. Il ritrovamento di due pitture di Sironi nella Casa Madre dei Mutilati di Piacentini[20] che rappresentavano il duce e il re imperatore a

19. Antonella Greco, *America amara. Lettere di Cipriano Efisio Oppo dall'Esposizione Universale di New York*, in Calvesi, Guidoni, Lux (a cura di), *E.42*, cit., pp. 236-243.

20. Le pitture murali furono ritrovate tramite Rosanna Barbiellini Amidei che si ricordava di averle viste nel dopoguerra; Antonella Greco, *Sironi. All'armi siamo artisti,* in «Epoca»,13

cavallo, portò al culmine un dibattito che il tempo ha contribuito a stemperare ma che nuove polemiche, provenienti da oltre atlantico, riattualizzano.
Ci si chiedeva anche se fosse lecito restaurare nel nome dell'arte anche due figure esecrabili sul piano della storia. Roma negli anni Ottanta era una città che faticava a liberarsi degli anni di piombo contrappuntati dal dolore di continue esecuzioni.
Lo studio dell'arte e dell'architettura tra le due guerre, un colossale rimosso nella cultura del Novecento, era stato rivitalizzato da alcune mostre: *Annitrenta* a Milano nell'Arengario, del 1982 e *L'Economia italiana tra le due guerre 1919-1939* ospitata due anni dopo nel Colosseo, allestito con un grande segnale bianco dallo studio Transit. Entrambe furono esposizioni di successo. In contemporanea con la mostra milanese, la RAI aveva recuperato e mandato in onda ogni mattina film luce e pellicole degli anni Trenta fino allora invisibili.
Infine nell'anno successivo, due mostre alla "Sapienza" riaprirono finalmente il filone della ricerca sull'urbanistica e l'architettura della Città universitaria su impulso di Enrico Guidoni e Marina Regni Sennato, e sul ruolo degli artisti nella cultura architettonica degli anni tra le due guerre[21], per merito di Simonetta Lux e di Ester Coen.
Era chiaro che ci fosse un gran bisogno di sanare un vuoto storiografico e culturale. Si scopriva l'esistenza di una cultura figurativa raffinatissima, fino allora coperta dal ricordo dalle manifestazioni più becere del fascismo. L'Italia degli anni Trenta aveva vissuto il paradosso di un regime ridicolo e liberticida e di una cultura mai così fiorente e riconosciuta.
Quelli erano stati gli anni di Morandi, Martini, Marino, Sironi e Severini. Per non parlare degli architetti romani laureatisi nella giovane Facoltà di Architettura. Gli stessi Moretti, Quaroni, Libera e Ridolfi, ampiamente presenti nella preparazione dell'Esposizione del '42, erano stati o erano ancora architetti di successo, soprattutto per ciò che alcuni di loro avevano realizzato a Ivrea nell'ambito della

---

novembre 1988, pp. 154-159, cit. in Eliana Billi, *Restituire Sironi alla Sapienza: la via impervia del 'mancato' restauro (1982-2015),* in «Palladio», 59-60, 2017 (2020).

21. Enrico Guidoni, Marina Regni Sennato, *1935/1985. La "Sapienza" nella città universitaria,* Multigrafica, Roma 1985; Simonetta Lux, Ester Coen, *1935. La città universitaria e la questione della pittura murale*, Multigrafica, Roma 1985.

15 | 16_

15_Palazzo dei Congressi in costruzione.

16_Copertina del catalogo della mostra.

cultura olivettiana[22]. Anche nelle mostre internazionali dedicate al rapporto tra arte e potere[23], se ne susseguono due negli anni Novanta, di fronte al realismo socialista sovietico o alle patetiche immagini della Germania hitleriana, la sezione italiana dominava sfolgorante, tra i dipinti del secondo futurismo, il fascino della pittura di Morandi e i progetti architettonici dell'E.42.

Alla metà del decennio si era scoperto che anche il vituperato Foro Italico nascondeva tesori.

Ad esempio i litostrati e i mosaici di Gino Severini nella Palestra del Duce e nel Piazzale al centro della zona sportiva, in asse con lo Stadio Olimpico, entrambe opere dimenticate di Moretti.

Ma fu una mostra del 1987 a porre in gioco una serie di quesiti etici, filosofici ed artistici sul tema.

Si trattava di studiare un quartiere, conosciuto con l'acronimo EUR oramai metabolizzato nella capitale contemporanea, anche per merito di registi come Michelangelo Antonioni, e di cui invece si era cancellata la genesi e gli esiti drammatici. Nell'*Eclisse*, 1962, quel brano di Roma si presentava come la città borghese delle Palazzine lasciando i reperti di marmo della passata gloria ai

22. Marcello Fabbri, Antonella Greco, *La comunità concreta progetto ed immagine*, Fondazione Olivetti, Roma 1988.

23. *Kunst un diktatur*, Künstlerhaus, Wien 1994; *Art and Power. Europe under the dictators1930-1945*, Hayward Gallery, London 1995.

trionfi pubblicitari di "Carosello". Lo stesso acronimo (Esposizione Universale Roma) era usato in città senza che ci si rendesse conto del suo significato.
Nella preparazione dell'E.42, il quartiere dell'Esposizione Universale che avrebbe dovuto celebrare il ventennio fascista, era invece stata coinvolta tutta la cultura italiana. Molti dei maggiori architetti, e la maggior parte degli artisti. Alcuni dei protagonisti erano ancora in vita e, passato il primo imbarazzo, avevano aiutato i curatori della mostra e i loro ricercatori aprendo i propri archivi e rendendosi disponibili a collaborare.
Come due anni prima, Enrico Guidoni e Simonetta Lux, cui si aggiunse più tardi Maurizio Calvesi, furono invitati a dirigere la mostra, questa volta dall'instancabile intelligenza del soprintendente dell'A.C.S. Mario Serio. Un secondo gruppo, coordinato da Tullio Gregory e Marta Fattori, avrebbe analizzato invece, il concetto di *Olimpiade delle Civiltà*, il tema della Esposizione Universale romana, e comprendeva in catalogo interventi di illustri filosofi, tra i quali Eugenio Garin, Emilio Garroni, Pietro Montani.
Si trattava di esplorare un archivio immenso e totalmente sconosciuto, versato all'A.C.S. dall'Ente EUR, che comprendeva migliaia di documenti, fotografie, progetti di architettura, grandi cartoni dipinti di Achille Funi e Afro Basaldella e altre varie opere d'arte. Altre ne furono trovate presso i privati dai gruppi di ricerca.
Si trattava anche di riaprire ferite ormai cicatrizzate e di rileggere in altro modo l'autocritica degli architetti nell'immediato dopoguerra, come quella di Mario Ridolfi o di Adalberto Libera, che aveva voluto spiegare il perché della scelta delle colonne del Palazzo dei Congressi[24].
Non era più il momento storico delle divisioni grossolane: bisognava capire, e per capire soprattutto studiare evitando manicheismi, ma anche le possibili accuse di revisionismo. Entrambe le sezioni, Architettura e Urbanistica e quella relativa alla Decorazione riservarono interessanti sorprese, ma più di tutte furono strabilianti le scoperte del coinvolgimento di tutta la cultura nazionale nell'impresa. Dossier vuoti ma con nomi inaspettati in copertina, suggerivano un *appeasament* tipicamente democristiano nel dopoguerra. Evidentemente i dossier esano stati svuotati nella pacificazione di quegli anni, ma ne era stata lasciata tuttavia una vaga traccia. Inoltre, dallo studio dei do-

24. «La Casa. Quaderni di architettura e critica», 6, 1959.

cumenti apparve chiaro come tutte le risorse economiche e culturali del paese nella seconda metà degli anni Trenta fossero state convogliate nell'immane impresa che diventava sempre più irrealistica con l'avanzare della guerra.
Scrive Garroni[25]: «Nato per un fine preciso, anche se più ambizioso, rispetto all'organizzazione dell'eposizione come tale, l'Ente fu guidato presto da un'organizzazione autonoma inesorabile, anche contro ogni evidenza contraria». È vero, e nello stesso tempo fioccavano le proteste degli artisti. Lo stesso Funi, impegnato nella decorazione "romana" dell'Atrio dei ricevimenti del Palazzo dei Congressi, dopo il primo dei bombardamenti sulla capitale si domandava e chiedeva alla direzione se dovesse ancora lavorare.
Ci chiediamo invece noi, che avevamo partecipato al progetto, se sia stata più efficace la pur bellissima mostra allestita da Giulio Savio[26] nella sede dell'Archivio Centrale, con la magnifica serie dei coloratissimi cartoni di Achille Funi o la serie di ritrovamenti che sono stati permessi dalla ricerca. I numeri della splendida rivista "Civiltà", edita da Valentino Bompiani, la scoperta delle trame nelle attribuzioni delle vittorie nei concorsi su base "regionale", la politica degli ex aequo, l'originalità dello sguardo di Guidoni nel leggere le necessità e gli esiti dei progetti. Le sottili disimmetrie fra gli originali dei progetti presentati e il loro ridisegno in sede "ufficiale" all'ultimo piano del palazzo uffici nel salone dei disegnatori. La committenza ufficiale e le reali condizioni degli artisti nel periodo della guerra, anche dei maggiori; l'ambiguità irrisolta del fondale del quartiere nel dialogo Martini, Piacentini. E infine il destino della città bianca in rovina prima di essere finita e il suo rapporto con la città reale[27]. Tutto ciò era ignoto e riusciva a illuminare quella parte della storia della città rimasta misteriosa fino a quel momento.
Cosa abbiamo imparato? Forse che, più che le opere, la testimonianza della necessità che la storia si riappropri di se stessa, e non solo nello spazio limitato di una mostra.

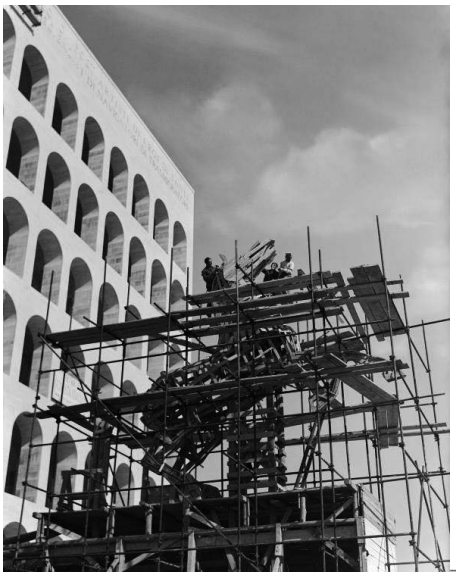
---

25. Emilio Garroni, Pietro Montani, *L'esposizione Universale del 1942 e "la città dell'arte"*, in *E 42*. *Utopia e scenario del regime,* II, Marsilio, Venezia 1987, p. 27.

26. Con la preziosa collaborazione di Massimo Domenicucci.

27. Antonella Greco, *"Ora non ho più da fare". Riflessioni su Marcello Piacentini: Roma, la Città Universitaria, la rinascita dell'EUR*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s, 2018, pp. 81-100.

17 | 18



19 | 20

17_Il Palazzo della Civiltà col modello della statua di legno.

18_Veduta EUR verso il Palazzo dei Congressi dal Palazzo della Civiltà.

19_Il Palazzo dei Congressi in costruzione.

20_Il cavallo di legno.

GUSTAVO GIOVANNONI

DELL'ACCADEMIA D'ITALIA

L'ARCHITETTURA DEL RINASCIMENTO

SAGGI

SECONDA EDIZIONE AUMENTATA

Con 324 illustrazioni

S. A. FRATELLI TREVES EDITORI - MILANO

ROMA 1931: I *SAGGI SULLA ARCHITETTURA DEL RINASCIMENTO* DI GUSTAVO GIOVANNONI

Rome, 1931: Gustavo Giovannoni's Saggi sulla Architettura del Rinascimento

DOI: 10.17401/su.13.mr04

Maurizio Ricci
Sapienza Università di Roma
maurizio.ricci@uniroma1.it

Parole chiave
Rinascenza, saggi tra le due guerre, storia dell'architettura
Renaissance, Essays between the Wars, Architectural History

Abstract
Nel 1931 Gustavo Giovannoni (1873-1947), illustre architetto, storico, restauratore e urbanista, oltre che fondatore della prima Facoltà di architettura italiana, pubblica per i tipi dell'editore milanese Treves una raccolta di saggi, ristampata nel 1935 aggiungendovi un saggio finale. Pochi anni dopo la casa editrice sarà costretta a interrompere la propria attività a causa delle ignobili leggi razziali del 1938.
Il volume, coevo di *Vecchie città ed edilizia nuova* (Torino 1931), come pure del nuovo PRG della capitale, raccoglie saggi in gran parte già editi dal suo autore in vari periodici: «Architettura ed Arti Decorative» (da lui diretto con Marcello Piacentini), «Nuova Antologia», «L'Arte» (diretto da Adolfo Venturi). I *Saggi*, i cui argomenti sono rivolti principalmente al territorio romano, costituiscono un momento importante nella carriera di Giovannoni, sia per la messa a punto del suo 'metodo', in opposizione a quello della storia dell'arte, sia per i singoli risultati scientifici.
Il libro, finora mai affrontato in sede monografica, è collocato nel contesto politico e culturale che lo vide sorgere, mettendo in evidenza l'idea di Rinascimento e l'ideologia ad esso sottese.

In 1931 Gustavo Giovannoni (1873-1947), a famous architect, historian, restorer and urban planner, as well as the founder of the first italian Faculty of architecture, published a collection

of essays for the Milanese publisher Treves, reprinted in 1935 adding a final essay. A few years later the publishing house was forced to stop its business due to the ignoble racial laws of 1938. The book, appeared in the same year of Vecchie città ed edilizia nuova *(Turin, 1931), an important book of Giovannoni's, and of Rome's new* «Piano Regolatore Generale», *collects some essays largely already published by its author in various periodicals:* «Architettura ed Arti Decorative» *(directed by him with Marcello Piacentini),* «Nuova Antologia», «L'Arte» *(directed by Adolfo Venturi). The* Saggi, *whose topics are mainly addressed to the Roman territory, constitute an important moment in Giovannoni's career, both for the development of his 'method', as opposed to that of the history of art, and for the individual scientific results.*
The book, so far never dealt with in a monographic essay, is placed in the political and cultural context in which it was appeared, highlighting Giovannoni's idea of Renaissance and its underlying ideology.

Nel 1931, per le edizioni dei Fratelli Treves di Milano, nel cui catalogo compariva più di un volume sull'architettura[1], Gustavo Giovannoni (1873-1947) pubblica una raccolta di scritti in gran parte già apparsi in vari periodici: i *Saggi sulla architettura del Rinascimento*[2]. Gli articoli originali, editi in un arco cronologico che va dal 1906 al 1928, erano rivolti principalmente al territorio romano o alla sua 'periferia' artistica. Le loro fonti, a parte i contributi inediti (due) o frutto di conferenze (uno), sono la rivista «Architettura ed Arti Decorative» (quattro), diretta da Giovannoni con Marcello Piacentini, «Nuova Antologia» (uno) e «L'Arte» (due), quest'ultima diretta da uno dei suoi maestri, Adolfo Venturi[3].

La copertina del volume, In-4°, riproduce al tratto lo sfondo architettonico di un disegno per un monumento sepolcrale conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (142 A), attribuito dallo stesso Giovannoni allo scultore Andrea Contucci detto il Sansovino (1460 circa-1529); lo scritto in questione, apparso originariamente nel 1917 sul «Bollettino d'Arte del Ministero della

---

1. La ricerca per editore nel catalogo OPAC SBN restituisce dal 1874 al 1931 circa una ventina di titoli, tra cui opere di Camillo Boito, Ugo Ojetti, Arturo Calza, Mario Salmi, Emilio Lavagnino e Vincenzo Golzio. Sul fondatore della casa editrice, vedi Rosanna De Longis, *Treves, Emilio (Emilio Salomone)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 96, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2019, pp. 695-698. Un fondo *Emilio Treves*, consistente prevalentemente di lettere a lui indirizzate, è conservato presso il Comune di Milano, Servizio Biblioteca archeologica – Biblioteca d'arte – CASVA. Nel fondo non sono comprese lettere di Giovannoni.

2. Gustavo Giovannoni, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Fratelli Treves, Milano 1931 (d'ora in poi *Saggi* 1931).

3. Le fonti dei saggi sono le seguenti: *Case del Quattrocento in Roma* (con lo stesso titolo in «Architettura ed Arti Decorative», V, 1926, 6, pp. 241-259 e *Il «diradamento edilizio» dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma*, in «Nuova Antologia», XLVIII, 1913, 997, pp. 53-76); *Il chiostro di S. Oliva in Cori* (in «L'Arte», IX, 1906, 2, pp. 108-116); *Disegni sangalleschi pel palazzo Medici in Roma* (in «Architettura ed Arti Decorative», IV, 1924-1925, 5-6, pp. 193-200); *San Tolomeo di Nepi* (in «Architettura ed Arti Decorative», VII, 1928, 6, pp. 241-250); *Un'opera sconosciuta di Jacopo Sansovino in Roma* (in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», XI, 1917, 3-4, pp. 64-81: ampliato); *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo* (in «Architettura ed Arti Decorative», I, 1921-1922, 5, pp. 418-438: riveduto e ampliato); *Chiese della seconda metà del Cinquecento in Roma* (in «L'Arte», XV, 1912, 6, pp. 401-416; XVI, 1913, 1, pp. 19-31; XVI, 1913, 2, pp. 81-106: riveduto e ampliato).

1_Copertina del volume *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, seconda edizione, Fratelli Treves, Milano 1935.

Pubblica Istruzione», è ripubblicato in veste ampliata all'interno del libro[4].
Nella seconda edizione dei *Saggi* (1935)[5] è aggiunto un ultimo contributo non presente nella prima [Fig. 1]: *L'urbanistica italiana nel Rinascimento*, che lo stesso autore afferma derivare in parte da scritti precedenti[6]. Pochi anni dopo, nel 1938, la storica e prestigiosa casa editrice milanese, che aveva contribuito a diffondere le opere di Verga, D'Annunzio, De Amicis, Einaudi, Pirandello, Tolstoj, Flaubert, Dickens e Brönte, oltre ad essere attiva, come si diceva, anche nel settore architettonico, è costretta a sospendere le pubblicazioni a causa dell'emanazione delle ignobili leggi razziali.

4. Cfr. nota 3. Vedi *infra*.

5. Gustavo Giovannoni, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, seconda edizione aumentata, Fratelli Treves, Milano 1935 (d'ora in poi *Saggi* 1935). Il libro fu recensito da Louis Hautecoeur, in «L'Architecture», XLIX, 1936, p. 234.

6. Nei *Saggi* 1935, p. 306 nota 63, Giovannoni afferma che il saggio deriva in parte dal secondo capitolo del suo libro *Vecchie città ed edilizia nuova*, Utet, Torino 1931 e, per quanto riguarda Roma, da *Lo sviluppo storico del Piano Regolatore della città di Roma ed il suo significato nella moderna Urbanistica*, in *Atti del XII Congresso internazionale dell'abitazione e dei piani regolatori* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 12-21 settembre 1929), Roma 1929, I, pp. 5-28.

Il libro

Nel 1931 Giovannoni, illustre ingegnere, storico, restauratore e urbanista, nonché fondatore della prima Facoltà di architettura italiana, ha già al suo attivo vari volumi: a parte l'inaugurale *I Monasteri di Subiaco* (1904), scritto in collaborazione[7], vanno almeno menzionati *La tecnica delle costruzioni presso i romani* (1925)[8], ancor oggi un agile manuale di riferimento, e il recentissimo *Vecchie città ed edilizia nuova* (1931)[9], anch'esso una rielaborazione di vecchi saggi, in cui lo studioso prende posizione sul dibattito urbanistico allora in corso, con particolare riguardo al rinnovamento dei centri storici; oltre a numerosissimi articoli, studi e recensioni.
Nella *Prefazione* ai *Saggi* l'autore chiarisce che il volume raccoglie
«studi ed indagini e rilievi sull'Architettura del Rinascimento, taluni nuovi, altri riprodotti da articoli precedentemente dati alle stampe, altri interamente rielaborati e più ampiamente illustrati», precisando che «non vogliono essere che, anch'essi, altrettante schede recanti disegni e notizie e prime rudimentali osservazioni»[10].
L'intento è che «balzi fuori, come è appunto avvenuto nel Rinascimento, *la rinnovata anima architettonica del nostro paese,* ora troppo spesso incerta, abulica, sbandata nelle ricerche senza guida, nelle *applicazioni supinamente irragionevoli di stili passati*, nella copia vergognosamente assurda delle effimeri mode che fioriscono all'estero», dal momento che «dallo studio coscienzioso ed entusiasta

---

7. Pietro Egidi, *et alii*, *I Monasteri di Subiaco*, 2 voll., Ministero della Pubblica Istruzione, Roma 1904.

8. Gustavo Giovannoni, *La tecnica delle costruzioni presso i romani*, Società Editrice d'Arte Illustrata, Roma-Milano 1925.

9. Idem, *Vecchie città*, cit. Sul libro, vedi Guido Zucconi, *Gustavo Giovannoni, Vecchie città ed edilizia nuova, 1931. Un manuale mancato*, in Paola Di Biagi (a cura di), *I classici dell'urbanistica moderna*, Donzelli, Roma 2002, pp. 57-69.

10. Giovannoni indica il lavoro ancora da fare, fornendo una lista dei propri predecessori nei vari ambiti: rilievo dei monumenti (Paul-Marie Letarouilly, Paul Laspeyres, i *pensionnaires* di Francia, ecc., auspicando «maggior ordine»); ricerca documentaria (Antonino Bertolotti, Amadio Ronchini, Domenico Gnoli, Corrado Ricci, Johannes A.F. Orbaan, Karl Frey, Hans Willich, ecc.), ricerca sui disegni (Heinrich von Geymüller, Rudolf Redtenbacher, Alfonso Bartoli, Cornelius von Fabriczy, Karl Frey, Theobald Hofmann, Hermann Egger).

dell'antico e dal proposito un po' sincero, un po' reticente, di risuscitarlo, gli architetti della Rinascenza trassero uno dei periodi architettonici più originali e vivaci e *schiettamente italiani*» (corsivi miei). Il Rinascimento come tradizione tutta italica, dunque, capace sia di evitare l'eclettismo e lo storicismo che avevano dominato i decenni precedenti, sia la nuova architettura razionalista, o comunque francamente 'moderna', proveniente dall'estero.

In vista del programma lucidamente delineato nella *Prefazione*, i saggi del libro che svolgono un ruolo più rilevante sono quelli dedicati all'architettura del Cinquecento, la quale, secondo Giovannoni, dopo le prime ricerche quattrocentesche basate principalmente sulla «ornamentazione sottile, piena di grazia, […] di superficie» (p. 10), si rivolge ai grandi effetti di massa, spaziali e di chiaroscuro.

Nel primo saggio, *Architettura e architetti della Rinascenza*, è delineato il quadro di riferimento generale. Della triade vitruviana composta da *utilitas*, *firmitas*, *venustas*, elementi tutti necessari al realizzarsi di un'opera architettonica, ciascun periodo storico elegge a dominante l'uno o l'altro, come è avvenuto con l'architettura romana e quella gotica, che hanno privilegiato la *firmitas*: solo il Rinascimento 'italiano' mette al centro la *venustas*, ad essa tutto subordinando. Giovannoni sottolinea peraltro la «continuità tra il Cinquecento ed il Seicento, fra cui il nostro modo artificioso di dividere l'Arte a sezioni scava un abisso»; e tale presupposto percorre tutti i saggi. Un aspetto discriminante del Rinascimento è per l'autore la fine dell'ordinamento corporativo medievale e la nascita dell'architetto 'autonomo'. Non manca, in polemica con gli storici dell'arte, il riferimento al problema dell''attribuzione' in architettura, arte in cui dominano la collaborazione tra diversi artefici e la pluralità di mani; ne consegue la fallacia del metodo comparativo basato sul solo particolare architettonico e decorativo (p. 22). L'autore, consapevole di quanto ancora ignoto sia il periodo trattato (p. 23), delinea alla fine il proprio programma di studi.

Mentre il terzo saggio, *Il chiostro di S. Oliva in Cori*, affronta una tema particolare e periferico, in *Case del Quattrocento in Roma* è tracciato un quadro dell'architettura residenziale nell'Urbe nella fase storica in cui a prevalere sono le maestranze toscane e lombarde più che i grandi maestri. Nel ripercorrere con nuove evidenze documentarie e confronti stilistici il tema delle facciate, e sottolineando il clima ancora regionalistico dell'architettura locale, Giovannoni tratteggia il passaggio da un'architettura ancora sostanzialmente priva d'un vero e proprio autore, come nel Medioevo, ad un'altra in cui comincia a delinearsi in maniera netta l'idea di architetto-professionista proprio dell'età moderna.

2_Cristoforo di Giovanni Matteo Foppa, detto Caradosso, Medaglia di Donato Bramante (Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto numismatico e medagliere).

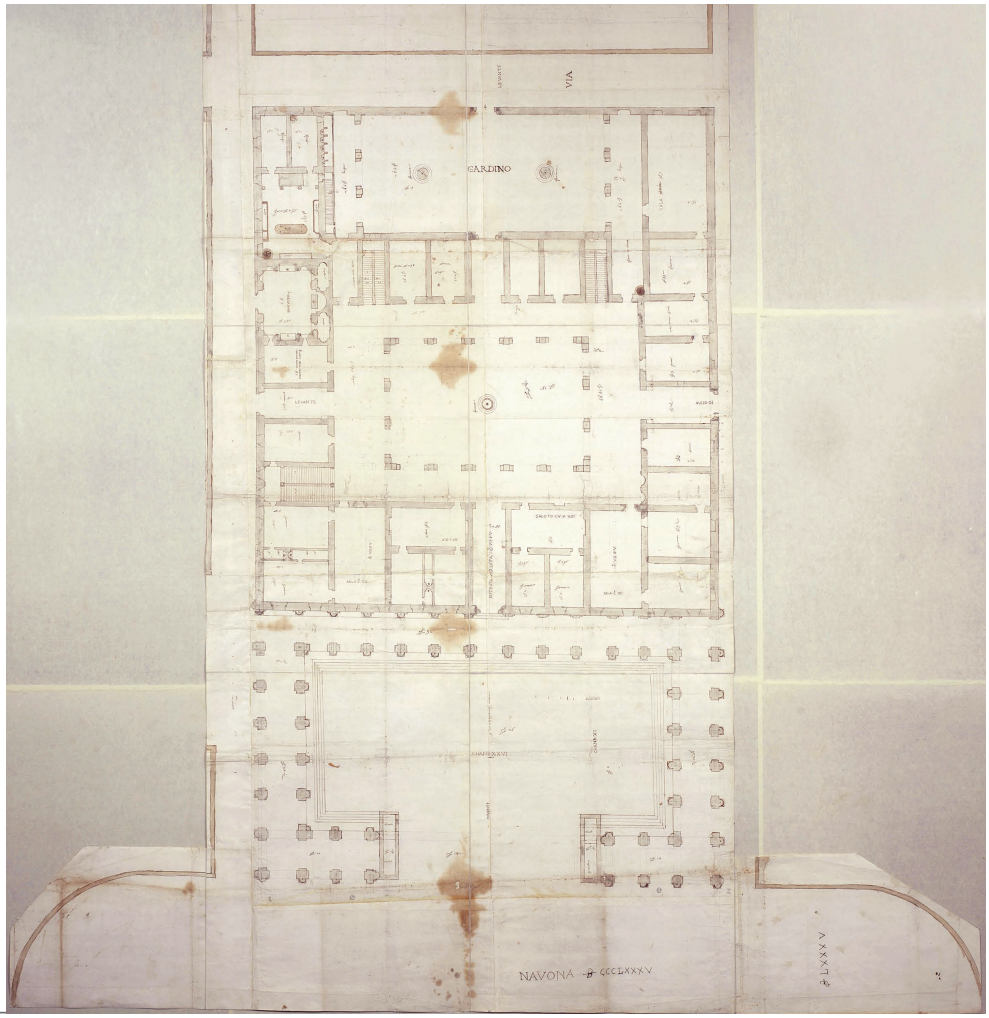
Il saggio successivo, *Bramante e l'architettura italiana*, uno dei più rilevanti del volume, nasce come conferenza tenuta a Milano il 28 maggio 1927 per l'inaugurazione dell'Associazione artistica fra i cultori di architettura [Fig. 2]. Come ha scritto Christof Thoenes, sino agli anni '50, cioè fino alla monografia su Bramante di Otto Förster[11], lo studio presentava molto materiale utile per lo storico dell'architettura, più di qualsiasi altro uscito precedentemente. Nel mettere in relazione, fino a sovrapporle, la nuova lingua universale di Bramante con il volgare italiano 'creato' da Dante, Giovannoni attualizza la figura e l'opera dell'architetto. Non solo mette in sordina la problematicità storica dell'asdrubaldino, che altri porranno sempre più a fuoco nei decenni successivi, ma ponendo l'accento sulle 'masse', lo 'spazio' e i valori 'plastici', rivolge un implicito programma operativo al proprio tempo.
Disegni sangalleschi pel palazzo Medici in Roma e *San Tolomeo di Nepi* si occupano, sulla scorta di alcuni disegni conservati agli Uffizi, dei progetti non eseguiti di Giuliano da Sangallo (7949 A) [Fig. 3] e di suo nipote Antonio da Sangallo il Giovane (1259 Ar-v) per due palazzi in Piazza Navona e per una chiesa in provincia di Viterbo (551 A e 865 A)[12]. Giovannoni stava allora preparando su Antonio una monografia che uscirà postuma, in due volumi, nel 1959[13]. I saggi, anche attraverso ricostruzioni grafiche in pianta e prospetto, e grazie a confronti con altri disegni ed opere costruite, contribuiscono a fondare un approccio filologico al disegno di architettura.

---

11. Christof Thoenes, *Bramante-Giovannoni*, in «Casabella», LX, 1996, 633, pp. 64-73; Otto H. Förster, *Bramante*, Schroll, Wien 1956.

12. Sui disegni di Giuliano e Antonio da Sangallo per palazzo Medici a piazza Navona, cfr. Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Einaudi, Torino 1992, pp. 97-115. Sul disegno di Giuliano, vedi da ultimo Sabine Frommel, cat. 6, in *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi*, a cura di Dario Donetti, Marzia Faietti, Sabine Frommel, Catalogo della mostra (Firenze, 16 maggio-20 agosto 2017), Giunti, Firenze 2017, in part. pp. 94-96 e, nello stesso catalogo, Michele Grasso, Yuri Strozzieri, cat. 6.1, p. 100. Sui disegni per il San Tolomeo di Nepi cfr. le schede di Manfredo Tafuri, in Christoph Luitpold Frommel, Nicholas Adams (a cura di), *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, II. *Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*, The MIT Press, Cambridge, Mass.-London 2000, pp. 140, 165-166.

13. Gustavo Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, a cura del Centro Studi di Storia dell'Architettura e della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma, 2 voll., Tipografia Regionale, Roma 1959.



3_Giuliano da Sangallo, progetto di un palazzo Medici in piazza Navona (Firenze, GDSU, 7949 A).

Lo scritto seguente (*Un'opera sconosciuta di Jacopo Sansovino in Roma*) attribuisce allo scultore e architetto Jacopo Tatti detto il Sansovino (1486-1570) il deposito collocato dietro l'altare maggiore della basilica di Santa Croce in Gerusalemme. Ciò sulla base di una trascurata lettera di Pietro Aretino del 2 novembre 1537, ove tra le opere dell'artista è menzionata la sepoltura «di Santacroce», il cardinale spagnolo Francisco Quiñones[14]. Riferisce inoltre, come abbiamo visto, il disegno GDSU 142 A per un monumento sepolcrale allo scultore toscano Andrea Contucci,

14. Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino*, Electa, Milano 2000, cat. 25, pp. 159-163; Maria Beltramini, *Tatti, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 95, 2019, in https://www.treccani.it/enciclopedia/jacopo-tatti_(DizionarioBiografico) [26-02-2021].

maestro del Tatti, dal quale questi ereditò il suo soprannome[15]. L'attribuzione dell'altare si basa soprattutto sul confronto con altri monumenti funebri a parete, del tipo ad arco trionfale, edificati a Roma durante il Cinquecento. Giovannoni sottopone a verifica la fonte epistolare di partenza con l'elenco delle opere sansoviniane, procedendo per progressiva accumulazione di dati, aggiunte e digressioni, secondo una modalità ricorrente del suo procedere critico, arrivando ad arricchire il profilo dello scultore architetto nel periodo romano. Una spia dell'importanza attribuita al saggio rappresenta la scelta di riprodurre il disegno degli Uffizi sulla copertina del volume in entrambe le edizioni.

Nello scritto successivo, *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo*, Giovannoni riconosce un'opera centrale dell'architettura cinquecentesca quale esito del contributo di più autori, sottolineando, in implicita opposizione ai metodi della storia dell'arte, la responsabilità collettiva di una fabbrica architettonica. Giovannoni legge l'opera costruita, in garbata ma ferma polemica con Luca Beltrami (1929), quale 'sintesi' dei diversi apporti ideativi, a partire da Bramante, attraverso Raffaello e Antonio da Sangallo, sino a Michelangelo, Giacomo Della Porta e Domenico Fontana; arrivando ad evocare «il genio del monumento» (p. 174). Il saggio contiene pure un'ampia e importante digressione (pp. 153-162), ricca di rilievi in pianta, prospetto e sezione, sulla chiesa cattedrale di Capranica Prenestina e sulla sua cupola doppia, ricondotta alla scuola bramantesca, e una confutazione (pp. 163-169) delle teorie dello storico dell'arte austriaco-polacco Josef Strzygowski (1862-1941), apparse tra il 1903 e il 1921 in vari volumi, e soprattutto in un articolo del 1919[16]. Qui lo studioso tentava di confutare l'originalità dell'architettura italiana, in particolare la copertura a cupola (*Kuppelbau*) della linea Leonardo-Bramante-Vignola, ricercandone i precedenti nell'architettura orientale, in particolare armena, direttamente conosciuta da Leonardo durante un suo presunto viaggio, o diffusa attraverso le copie indirette rappresentate da monumenti medievali lombardi o francesi. Giovannoni sottolinea non solo quanto problemi costruttivi simili possano portare a sviluppare

15. Sul disegno, vedi Gabriele Fattorini, *Andrea Sansovino*, Temi, Trento 2013, pp. 48-51, che propende per un foglio tratteggiato da Jacopo su un primitivo progetto di Andrea.

16. Josef Strzygowski, *Leonardo-Bramante-Vignola im Rahmen vergleichender Kunstforschung*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», III, 1919, 1/2, pp. 1-37.

indipendentemente soluzioni formali anch'esse simili, ma come la supposta dipendenza formale tra due opere non possa prescindere dal ricostruire con precisione l'intera catena di trasmissione, valorizzando i capisaldi prossimi, anche geograficamente, piuttosto che quelli più lontani.

Chiese della seconda metà del Cinquecento in Roma è il più esteso, e probabilmente il più famoso, dei saggi raccolti nel volume; sicuramente ancor oggi uno dei più citati e influenti. Comparve su «L'Arte» in tre parti che videro la luce tra il 1912 e il 1913 e fu poi riveduto ed ampliato per la pubblicazione del 1931[17]. Giovannoni parte dalla scoperta di due iscrizioni incise nel travertino presenti sul fregio del primo ordine e nel fondo del timpano della facciata di Santa Caterina dei Funari, una chiesa cinquecentesca fino allora attribuita nella letteratura guidistica a Giacomo Della Porta: la prima, su due righe, con il nome del vero architetto, Guidetto Guidetti («GVUIDETO DE GVUIDETI ARCHITECTOR»)[18]; la seconda, su quattro righe, con il nome del capomastro Bartolomeo da Casale («BARTOLOMEO DA CASALE DE MONFERA MASTRO MURATORI»). Dopo aver evidenziato la dipendenza della facciata da quella di Santo Spirito in Sassia, lo studioso aggrega altre opere intorno al nome ancora sconosciuto di Guidetti. Il metodo induttivo, su base stilistica e in parte documentaria, non solo cerca di delineare un inedito profilo dell'architetto cinquecentesco, ancor oggi piuttosto incerto, ma attraverso divagazioni e continui *détournements* raccoglie osservazioni su numerose facciate a doppio ordine di chiese romane del secondo Cinquecento[19]. Il materiale discusso è organizzato, alla fine del saggio, in una celebre classificazione tipologica che si avvale di alcuni schemi assonometrici [Fig. 4].

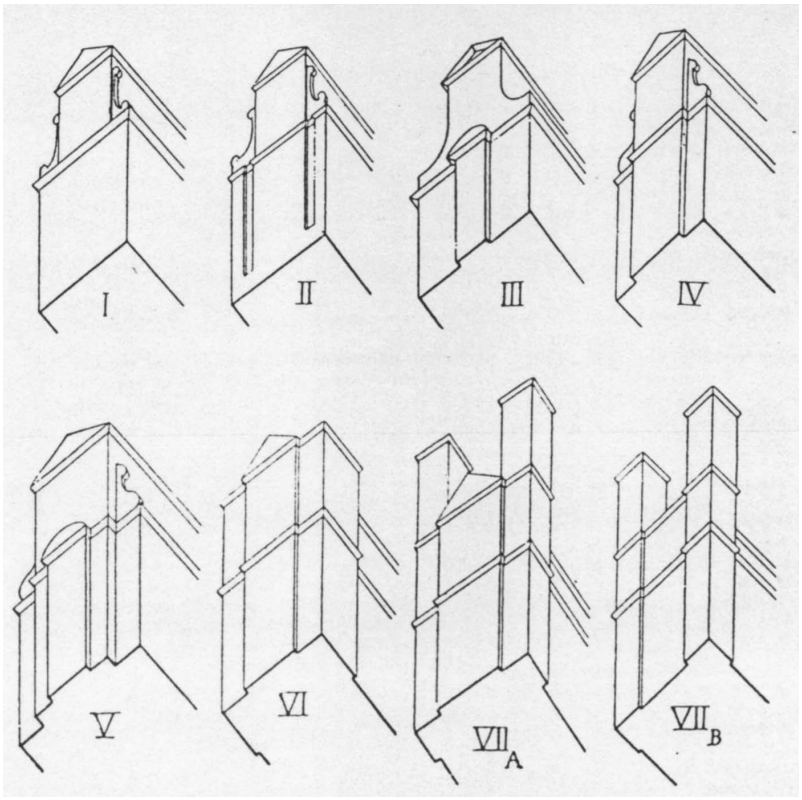
L'ultimo scritto apparso nell'edizione del 1931, *Giacomo Barozzi da Vignola*, anch'esso inedito e corredato da un'appendice documentaria, è una spia significa-

---

17. Cfr. nota 3.

18. Per un profilo biografico e la bibliografia sino al 2000, vedi Maria Grazia Ercolino, *Guidetti, Guidetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004, pp. 193-196. Ulteriore bibliografia è in Laura Marcucci, *Guidetto Guidetti "Faljniame in Roma" e architetto*, in «Opus», 12, 2013, pp. 109-148.

19. Per una ripresa del tema, con presupposti ed esiti molto lontani dall'originale, vedi Hermann Schlimme, *Die Kirchenfassade in Rom. "Reliefierte Kirchenfronten" 1475-1765*, Imhof, Petersberg 1999.



_4 | 5

4_*Schemi generali di facciate della seconda metà del Cinquecento* (da *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Fratelli Treves, Milano 1931, p. 229).

5_Frontespizio della *Regola delli cinqve ordini di architettvra di M. Jacomo Barozzio da Vignola*, Roma [1962].

tiva dell'atteggiamento di Giovannoni nei confronti dell'architetto emiliano (1507-1573), sulla cui opera Hans Willich aveva pubblicato la prima importante monografia (1906), e in onore del quale, due anni dopo, era uscito un volume collettivo in occasione del quinto centenario della nascita[20] [Fig. 5]. Giovannoni critica, con buone ragioni, alcune affermazioni presenti nei due volumi citati, e riduce, per 'via di levare', il catalogo delle opere autografe di Vignola avvalendosi degli studi che va conducendo sull'opera di Antonio da Sangallo il Giovane. Il ruolo storico riconosciuto a quest'ultimo porta talvolta Giovannoni a sottostimare, nel confronto, la figura dell'emiliano. Una sottile riserva percorre l'intero scritto, ove a dominare è il rilievo attribuito all'originalità degli impianti, e quindi la primazia non solo cronologica del Sangallo. Giovannoni, sempre così attento alla natura profonda dell'arte architettonica, ove a prevalere è la ripetizione e il raffinamento di tipi e modelli più che la semplice originalità, inaugura quella so-

20. Hans Willich, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Heitz, Strasbourg, 1906; *Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi pubblicati nel IV centenario della nascita*, Tip. P. Cuppini Succ. a Cenerelli, Bologna 1908.

stanziale diffidenza e incomprensione dell'opera del Barozzi, alla quale si sottrarranno soprattutto studiosi stranieri come Wolfgang Lotz, con un importante saggio (1938) e poi un libro (1939) dedicati ai disegni del maestro e, più tardi, Maria Walcher Casotti (1960) e Christof Thoenes (1962)[21]. Approfondimento specialistico sull'opera grafica auspicato peraltro dallo stesso Giovannoni, che aveva tentato, senza riuscirvi, di circoscrivere i presunti disegni autografi di Vignola presenti agli Uffizi (p. 240).

Ciò che è vivo e ciò che è morto

Ciascuno dei saggi, come abbiamo visto, può essere letto sia come esempio di metodo sia come specifico contributo sull'argomento prescelto. Un 'progetto' complessivo, tuttavia, sottende l'intero volume. Vi si colgono forti tracce dell'ideologia nazionalistica di Giovannoni, comune peraltro a molti suoi colleghi, che può farsi risalire alla temperie politica successiva all'Unità d'Italia, un atteggiamento ulteriormente rafforzato negli anni del Fascismo. Il fatto che l'idea di Rinascimento che pervade il libro contenga un'intenzione propagandistica rivolta alla 'nuova' architettura italiana, che l'autore si auspica di veder risorgere grazie allo studio dell'opera di Bramante, nuovo Dante, è stata colta bene da Christof Thoenes con riferimento ad uno degli scritti del volume[22].
L'anno di pubblicazione dei *Saggi* è lo stesso di *Vecchie città ed edilizia nuova* e di varie voci redatte per l'*Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, una collaborazione iniziata nel 1929[23]. Ma è soprattutto la data del nuovo Piano

---

21. Wolfgang Lotz, *Vignola-Zeichnungen*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», LIX, 1938, pp. 97-115; Idem, *Vignola-Studien. Beiträge zu einer Vignola-Monographie*, Triltsch, Würzburg-Aumühle 1939; Maria Walcher Casotti, *Il Vignola*, 2 voll., Smolars, Trieste 1960; Christof Thoenes, Recens. al libro di Maria Walcher Casotti, *Il Vignola*, cit., in «Kunstchronik», 15, 1962, pp. 151-164.

22. Idem, *Bramante-Giovannoni*, cit.; lo scritto è *Bramante e l'architettura italiana* (*Saggi* 1931, pp. 59-98). Cfr. pure Adriano Ghisetti Giavarina, *Gustavo Giovannoni storico dell'architettura del Rinascimento italiano*, in «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura», n.s., 1, 2017, pp. 61-66.

23. Giuseppe Bonaccorso, *«Io ormai ... entro nella Storia». Giovannoni, l'*Enciclopedia Italiana

Regolatore Generale di Roma, di cui fu incaricato con altri lo stesso Giovannoni. Due anni prima questi aveva presentato a nome del gruppo La Burbera uno schema di piano regolatore, rimasto sulla carta, in cui gran parte del centro storico romano era demolita e ricostruita. Il piano del 1931, a sua volta, «che Benito Mussolini volle tracciato in soli sei mesi, restò lettera morta e segnò per Giovannoni la fine di una ventennale attività di progettista urbanista»[24]. Da quel momento rivolse i suoi interessi soprattutto ai grandi architetti del passato. La sua critica recensione (1938) al volume di Adolfo Venturi dedicato all'*Architettura del Cinquecento*, parte della più ampia *Storia dell'arte italiana*, innescò una risentita replica di Venturi su «L'Arte» e una meditata riflessione di Giovannoni in un celebre saggio pubblicato nel 1939 sulla rivista «Palladio»[25]. Di questo scambio metodologicamente chiarificatore i *Saggi* rappresentano la necessaria premessa.

Il 1931 può essere considerato in un certo senso un punto di svolta. Aggiungendo il saggio *L'urbanistica italiana nel Rinascimento* alla seconda edizione del volume, più che completare l'opera con un tassello mancante, Giovannoni mira a contrastare l'immagine che il piano distruttivo del 1929, e poi quello del 1931, eclettico e sostanzialmente inapplicato, avevano sovrapposto alla figura del grande studioso, eletto da poco Accademico del Regno d'Italia (1934)[26]. Ai cieli dell'arte,

---

*e il preludio dell'*architetto integrale, in Giuseppe Bonaccorso, Francesco Moschini (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Atti del convegno internazionale (Roma, 25-27 novembre 2015), Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2019, pp. 89-94.

24. Guido Zucconi, *Giovannoni, Gustavo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2001, pp. 392-396.

25. Gustavo Giovannoni, Recens. al libro di Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana. Architettura del Cinquecento*, 2 voll., Hoepli, Milano 1938, in «Nuova Antologia», LXXIII, 1938, 1859, pp. 344-350; Adolfo Venturi, *Sul metodo della storia dell'architettura*, in «L'Arte», n.s., IX, 41, 1938, pp. 370-375; Gustavo Giovannoni, *Il metodo nella storia dell'architettura*, in «Palladio», III, 1939, 2, pp. 77-79, parzialmente ripubblicato in Idem., *Dal capitello alla città*, a cura di Giuseppe Zucconi, Jaca Book, Milano 1997, pp. 80-84. Sulla polemica, cfr. Giacomo Agosti, *Dall'archivio di Adolfo Venturi: alcune testimonianze sui dialoghi con Gustavo Giovannoni,* in *L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni*, Atti del Seminario (Roma, 1987), in «Bollettino del Centro di Studi per la storia dell'architettura», 36, 1990, pp. 142-146.

26. Sul piano del 1931 vedi soprattutto Alessandra Muntoni, *Architetti e archeologi a Roma*, in Giorgio Ciucci, Giorgio Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Nove-*

alla memoria del glorioso passato 'italiano', è affidata la possibilità di riscattare un presente sempre più confuso, su cui Giovannoni teme di non poter più incidere significativamente.
Ad uno sguardo odierno il Rinascimento invocato e attualizzato nostalgicamente dallo studioso romano appare più problematico e distante, consapevoli come siamo di quanto spesso quella categoria storiografica sia stata sottoposta a critica, sia nei suoi estremi cronologici, sia come strumento di comprensione, limitandone la portata esplicativa o mettendone in discussione la reale discontinuità rispetto all'età medievale. La stessa *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) di Jacob Burckhardt, che di quell'idea forniva una coinvolgente rappresentazione, per quanto il suo autore non fosse il primo a far uso del termine, ha conosciuto nel tempo, anche dopo il 1931, alterne fortune[27].
Inoltre, l''uso' della storia dell'architettura a fini progettuali, con le attualizzazioni degli anni '80 dello scorso secolo, ha finito per mettere in discussione la stessa scientificità della disciplina, che con tanta fatica proprio Giovannoni aveva cercato di fondare.
Uno dei punti di forza del libro resta il metodo, basato sull'analisi di ciascuna opera nella sua evidenza materiale e costruttiva, attraverso il rilievo e i grafici restitutivi. Un metodo che tiene conto delle fasi progettuali documentate dai disegni storici e della ricerca archivistica, mai preferita e assolutizzata, tuttavia, rispetto all'analisi obiettiva della fabbrica. A cui andrebbe aggiunto, finora poco menzionato, lo 'stile' argomentativo, il modo di costruire ciascun saggio attraverso digressioni e aggiunte successive, che nel suo procedere antidogmatico e apparentemente divagante, ma non per questo banalmente 'empi-

---

cento, Electa, Milano 2004, pp. 260-293: 268-270.

27. Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*. *Ein Versuch*, Schweighauser, Basel 1860. Un'ampia disanima della fortuna del concetto di Rinascimento e dell'opera di Burckhardt in Wallace Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*, Houghton Mifflin Company, Cambridge, Mass. 1948, trad. it. *Il Rinascimento nella critica storica*, il Mulino, Bologna 1948; vedi pure Denis Hay, *Storici e Rinascimento negli ultimi venticinque anni*, in Marie Boas Hall *et al*., *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 1-41; una rapida ed efficacissima sintesi in Nicola Gardini, *Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010, pp. 50-80.

rico', come qualcuno gli ha frettolosamente rimproverato[28], rimanda al sostantivo tedesco *Versuch*, «saggio, tentativo», che il grande storico di Basilea tanti anni prima aveva posto come sottotitolo della sua più celebre e inaugurale opera[29].

28. L'opera di Giovannoni, non inquadrabile nell'ambito dell'estetica crociana, è stata spesso accusata di 'empirismo'. La prova del tempo ha dimostrato la tenuta dei risultati scientifici dell'ingegnere romano rispetto a quella di tanti epigoni del grande filosofo italiano.

29. Cfr. nota 27.

PRAMPOLINI E L'E42. DALLA CITTÀ DELLE AVANGUARDIE AL MOSAICO DELLE CORPORAZIONI

Prampolini and E42. From the City of the Avant-garde to the Mosaic of Corporations

DOI: 10.17401/su.13.fp05

Federica Pirani
Sovrintendenza capitolina, Roma
fpirani1@alice.it

Parole chiave
1938, 1939, Museo delle arti e tradizioni popolari, Plastica murale, Polimaterismo
1938, 1939, Museum of Popular Arts and Traditions, Mural plastic, Polymaterism

Abstract
Due aggettivi, effimero e permanente, descrivono la problematica all'interno della quale si svolse, per oltre due decenni, l'attività dei futuristi e di Prampolini in particolare, nell'ambito degli interventi decorativi a scala monumentale.
La teorizzazione della 'plastica murale', quale «superamento della pittura murale (…) per spaziare nelle numerose possibilità espressive dei polimaterici e delle simultaneità» sarà, infatti, messa in pratica in un campo di intervento relativamente nuovo quale quello delle grandi esposizioni a carattere divulgativo e propagandistico. Gli allestimenti di natura effimera, come mostre ed esposizioni, diventano un fertile terreno di sperimentazioni formali, con impiego di materiali industriali e innovative soluzioni comunicative a fronte degli interventi a carattere permanente negli edifici pubblici nei quali Prampolini realizza lavori decorativi profondamente condizionati dai vincoli formali e di contenuto imposti dalla committenza.
Mentre nell'esposizione della *Plastica murale per l'edilizia fascista* organizzata ai Mercati di Traiano nel 1936 e negli spettacolari allestimenti dei padiglioni allestiti al Circo Massimo tra il 1938 e il 1939 in occasione della *Mostra Autarchica del Minerale italiano* traspare la consapevolezza per le inedite possibilità espressive offerte dai nuovi materiali, nella decorazione a mosaico in pietre policrome per la parete esterna del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, l'opera di Prampolini, *Le corporazioni*, risente nella scelta del soggetto e

dei materiali, ma anche nelle indicazioni compositive e stilistiche, delle richieste dell'Ente committente, con risultati lontani dalle coeve ricerche dell'artista.
Il testo si avvale di materiale documentario pressoché inedito (lucidi, bozzetti, lettere e documenti) recentemente donato da Massimo Prampolini, nipote dell'artista, al Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive della Sovrintendenza capitolina.

Two adjectives, ephemeral and permanent, describe the problems within which the work of the Futurists, and Prampolini in particular, was carried out for over two decades in the field of decorative interventions on a monumental scale.
The theorisation of 'mural plasticity', as «going beyond mural painting (...) to range over the numerous expressive possibilities of polymaterials and simultaneity» was to be put into practice in a relatively new field of intervention such as that of large exhibitions of a popular and propaganda nature. Ephemeral installations, such as shows and exhibitions, became a fertile ground for formal experimentation, with the use of industrial materials and innovative communicative solutions, while Prampolini's permanent works in public buildings were deeply conditioned by the formal and content constraints imposed by his clients.
While in the exhibition of Plastica murale per l'edilizia fascista organised at the Mercati di Traiano *in 1936 and in the spectacular displays in the pavilions set up at the Circus Maximus between 1938 and 1939 on the occasion of the* Mostra Autarchica del Minerale italiano*, an awareness of the unprecedented expressive possibilities offered by the new materials shines through, in the polychrome stone mosaic decoration for the external wall of the* Museo delle Arti e Tradizioni Popolari*, Prampolini's work* Le corporazioni *is influenced in its choice of subject and materials, but also in its compositional and stylistic indications, by the requests of the commissioning body, with results that are far removed from the artist's contemporary research.*
The essay makes use of almost unpublished documentary material (transparencies, sketches, letters and documents) recently donated by Massimo Prampolini, grandson of the artist, to the Centro ricerche e documentazione arti visive of the Sovrintendenza capitolina regarding the works designed by the artist for E42.

Prampolini e l'E42.
Dalla Città delle Avanguardie al mosaico delle Corporazioni

Un appunto autografo di Enrico Prampolini[1], diversi disegni planimetrici, un plastico in scala, numerosi progetti per un teatro-uovo e per architetture polimateriche, tutti realizzati in previsione dei lavori per l'Esposizione Universale di Roma del 1942 , mostrano l'impegno, ancora allo stato embrionale, profuso dall'artista nell'immaginare futuri interventi architettonici e plastici in quella che doveva essere un'occasione straordinaria per sviluppare e realizzare, finalmente in scala ambientale, la sua concezione di uno spazio architettonico dinamico, complesso, sperimentale, quasi straniante nella sua prima elaborazione, che fino a quel momento aveva trovato solo parzialmente riscontro in alcune ambientazioni e nelle architetture provvisorie per mostre temporanee.
Protagonista dell'arte italiana del XX secolo, Prampolini aveva attraversato come un infaticabile esploratore i maggiori movimenti d'avanguardia del Novecento, dal primo Futurismo all'Aeropittura, dall'arte astratta e concreta al Polimaterismo, proponendosi, al contempo, come un vero e proprio promotore e tessitore di rapporti con gli artisti e con i movimenti internazionali – da De Stijl, alla Bauhaus, da Cercle et Carré ad Abstraction Creation – in un proficuo interscambio e confronto con il dibattito di oltralpe e con le maggiori problematiche legate alle ricerche contemporanee. Fu merito suo, ad esempio, la partecipazione dei futuristi all'*Exposition des arts décoratives* a Parigi nel 1925, così come il riconoscimento internazionale che ne era derivato.
L'intersettorialità aveva, infatti, caratterizzato la sua vicenda biografica e artistica attraversando campi come la pittura, la scultura, la scenografia, la progettazione architettonica, la grafica e intrecciando questi ambiti di intervento con una produzione di scritti, articoli, recensioni, interventi polemici e mani-

1. Questo studio si basa su una prima ricognizione e analisi della documentazione, in gran parte inedita, proveniente dalla recente donazione di Massimo Prampolini, nipote dell'artista, al Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive della Sovrintendenza capitolina ai beni culturali che già possiede l'Archivio di Enrico Prampolini. Desidero ringraziare Alessandra Cappella, responsabile del CRDAV, Arianna Angelelli, Ombretta Bracci, Elda Occhinero, Gloria Raimondi, Alfredo Valeriani per l'aiuto offertomi nella ricerca.

festi che danno alla sua produzione un rilevante spessore teorico.
È soprattutto in ambito architettonico e ambientale, in quella attitudine creativa definita nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'Universo* del 1915, che i futuristi, e Prampolini in particolare, seppero coinvolgere, rinnovandolo, ogni aspetto del vivere contemporaneo, dall'ambiente, all'architettura, alla pubblicità, all'oggetto d'uso. Questa sperimentazione, che nella Capitale assunse da subito una dimensione 'spettacolare', preannunciando il ruolo di Roma come città dei mass-media proprio degli anni del *boom* economico[2], è anche l'aspetto che lega questa «tensione ricostruttiva in termini non figurativi» con «le interpretazioni astratte dell'avanguardia europea, del neoplasticismo, del suprematismo, del costruttivismo»[3] dando alla ricerca futurista un'immediata risonanza internazionale. La tensione verso la sinestesia e l'opera d'arte totale aveva rappresentato, quindi, a partire dalla metà degli anni Dieci fino a tutti gli anni Trenta, uno dei caratteri distintivi e specifici del movimento futurista anche in rapporto con le altre avanguardie europee, a partire dalla nascita delle Case d'arte futuriste che avviarono una produzione di oggetti ed elementi di arredo contrapposti e alternativi a quelli tradizionali[4].
L'esperienza delle Case d'arte accrebbe nei futuristi la consapevolezza della possibilità di un intervento a scala ambientale in abitazioni private, in spazi pubblico-privati come bar, ristoranti e locali e nella realizzazione di allestimenti effimeri per mostre e manifestazioni. Le ambientazioni, peraltro, proprio come spazio deputato alla sperimentazione, privo di retaggi tradizionali, diventarono un fertile

---

2. Lorenzo Canova, *Visioni romane, percorsi incrociati nell'arte del Novecento*, Ets, Pisa 2008, p. 101.

3. Claudia Salaris, *La Roma delle avanguardie. Dal Futurismo all'underground*, Editori Riuniti, Roma 1999, pp.60-61.

4. Sul ruolo di Prampolini nell'ambito degli interventi creativi a scala ambientale vedi Federica Pirani, *La Ricostruzione Futurista dell'Universo, La prima Mostra di Plastica Murale, Le decorazioni del Palazzo delle Poste di Trento*, in Simonetta Lux (a cura di) *Avanguardia, tradizione, ideologia Itinerario sironiano attraverso un ventennio di dibattito,* Il bagatto libri, Roma 1986, pp. 66-72, e pp. 283-300, II ed. Roma 1990; Federica Pirani, *Prampolini e gli allestimenti*, in Enrico Crispolti, Rosella Siligato (a cura di) *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, Catalogo della mostra, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992, pp. 272 -300.

terreno di invenzioni formali gravide di futuri sviluppi e insolite tangenze creative[5]. Tuttavia già nel 1925 la partecipazione all'*Esposizione internazionale di arti decorative di Parigi* rappresentò per il futuristi e per Prampolini in particolare un'occasione mancata, nonostante i riconoscimenti ricevuti. L'intento iniziale dei futuristi, come peraltro ricordò successivamente lo stesso artista in un articolo pubblicato su «L'Impero»[6], era quello di documentare su grande scala e su un palcoscenico internazionale la specificità e la novità della loro poetica nel campo dell'architettura, dell'ambientazione, dell'arredamento, della moda, della pubblicità e della scenografia. L'originaria proposta dei futuristi prevedeva, secondo Prampolini, di «elevare accanto al Padiglione italiano un piccolo chiosco di circa 130 mq di area nel quale dovrebbero funzionare un caffè-cabaret, un bar, un fumoir, e una sala di lettura». L'edificio avrebbe concretamente rappresentato

> «una visione organica e complessiva tra architettura e ambienti interni, integrantesi a vicenda per l'affermazione di uno stile con i propri principi estetici, (…) dove l'arte decorativa, viene intesa nella propria funzione, cioè applicata al dinamismo della vita quotidiana, con la immediata e diretta utilizzazione da parte del pubblico visitatore».

Quel progetto non vide mai la luce e lo spazio espositivo assegnato al movimento nel padiglione progettato da Armando Brasini fu del tutto esiguo. Se pur assolutamente moderna e in perfetto dialogo con le più interessanti ricerche d'oltralpe – dal padiglione dell'Esprit Nouveau di Amedée Ozenfant e Le Corbusier, che si presentava come abitazione-tipo in ferro e vetro, a quello sovietico di Melnikov, al giardino con alberi di cemento di Mallet-Stevens – la proposta futurista non poteva essere accolta tanto era distante dalla retorica enfasi del padiglione italiano quanto dalla polverosa profusione di stoffe, tendaggi e falpalà degli altri e diversi allestimenti.
L'ampiezza e varietà dei riconoscimenti formali che ricevette il gruppo futurista

---

5. Sugli influssi del movimento futurista sull'arte degli anni Sessanta vedi Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art*, Editori Laterza, Bari 1966, e Germano Celant, *Ambiente/arte. Dal futurismo alla body art*, La Biennale di Venezia,Venezia 1976.

6. P. L. Fortunati, *Artisti d'oggi. Enrico Prampolini*, in «L'Impero», II, 7, febbraio 1925.

anche da parte dei detrattori[7], così come la consapevolezza del ruolo svolto in questa particolare circostanza sulla scena internazionale solo in parte attutirono lo scarto ideativo tra la complessità delle intenzioni creative e la loro realizzazione concreta. Per Prampolini, infatti, l'idea era quella di superare nell'allestimento delle sale futuriste all'esposizione parigina, la forma bidimensionale e di superficie dell'elemento decorativo:

> «Ho in mente un nuovo sistema di decorazione volumetrico-spaziale delle Sale futuriste all'Esposizione Internazionale di Parigi. La concezione generale che influenza l'arte decorativa futurista è appunto la valorizzazione dell'elemento parziale, dell'elemento dinamico e dell'elemento lirico, che sono come il triangolo magico che domina tutta l'arte futurista»[8].

L'articolazione volumetrico-spaziale della parete e l'animazione dello spazio avrebbero completamente annullato il concetto di ambiente come area libera da riempire, trasformando e integrando in un unico spazio organico, pittura, scultura e architettura[9].
In linea con le più interessanti esperienze d'oltralpe, soprattutto nell'ambito della Bauhaus, Prampolini teorizzò in questo testo, forse per la prima volta, un

---

7. Marinetti ebbe piacere a ricordare, ogni qual volta gli se ne presentasse l'occasione, che perfino Vittorio Pica, allora Segretario generale della Biennale di Venezia, quando si incontrarono a Parigi nel novembre del 1925, gli disse «spontaneamente e testualmente»: «I futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi». Cfr. Filippo Tommaso Marinetti, *I futuristi alla XV Biennale di Venezia*, in «L'Impero», 16-17 febbraio 1926. Sulla partecipazione del movimento futurista all'Esposizione mi permetto di rimandare a due miei testi: «*I futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi». La contrastata presenza futurista all'*Exposition des Arts Décoratifs *del 1925*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 67, 1999, pp. 39-50 e un altro saggio, più ampio, *Tre italiani a Parigi. La partecipazione futurista all'*Exposition des Arts Décoratifs *del 1925*, in Fabio Benzi (a cura di), *Il Déco in Italia*, Catalogo della mostra (Chiostro del Bramante, 20 marzo-13 giugno 2004), Electa, Milano 2004, pp. 274-293.

8. Fortunati, *Artisti d'oggi*, cit.

9. «Il mobile non sarà un elemento isolato ma nascerà dal pavimento per andare fino al soffitto, fondendosi con le pareti. Così ho distrutto la dimensione dell'ambiente. Io cerco di dargli una nuova fisionomia, animando lo spazio delle pareti con piani plastici e costruzioni spaziali», Ibidem.

intervento tridimensionale e polimaterico sulla superficie parietale che avrebbe potuto trovare un fertile terreno di applicazione con l'invenzione della Plastica murale sperimentata da molti artisti futuristi e i cui esempi furono esposti nelle due mostre a Genova nel 1934 e a Roma nel 1936[10]. Si legge nel regolamento della mostra genovese:

> «La plastica murale supera e abolisce la vecchia pittura murale e gli affreschi per spaziare nelle numerose possibilità espressive e illustrative offerte dai polimaterici e dalle simultaneità plastiche-documentarie-parolibere mediante l'uso di tutti i materiali e di tutte le tecniche. Il Comitato esecutivo propone che si svolgano dei soggetti e delle ideologie adeguate alle seguenti costruzioni: Case del Fascio, dei Balilla, delle Piccole italiane, degli aeroporti, Scuole, Palazzi del Governo e Municipali, Stazioni, Palazzi delle Poste ecc».

L'obiettivo di un intervento pubblico su vasta scala, sancito dalla richiesta fatta agli artisti partecipanti fu proprio quello di cimentarsi nel progetto di un'opera strettamente collegata alla tipologia dell'edificio prescelto[11] per accentuare il carattere 'duraturo' del lavoro presentato, utilizzando la moltitudine di materiale offerto dalla recente produzione industriale, come plastiche, linoleum, tubi metallici, vetri, eternit, alluminio ossidato e colorato, cristalli policromi, Cel-bes e

---

10. La plastica murale si differenziava polemicamente dal Manifesto della pittura murale firmato da Sironi Funi Campigli e Carrà e pubblicato l'anno prima su «Colonna», per quanto Gerardo Dottori e Prampolini (che realizzò la pittura murale intitolata *Quarta dimensione*) parteciparono alla Triennale di Milano del 1933 con due interventi in quella, che col senno di poi, fu considerata la prova generale fallimentare del ritorno alla pittura murale, come «espressione plastica dello stile fascista» nella decorazione degli edifici pubblici. «Quest'arte politica – scrisse Marinetti riferendosi agli interventi di Prampolini e Dottori alla Mostra della Rivoluzione fascista – abbraccia tutti gli aspetti vivi e non ha nulla a che fare col regresso concettuale e plastico delle pitture murali della Triennale milanese che stonano lugubremente con l'indiscutibile vittoria architettonica della Triennale stessa». Cfr. Filippo Tommaso Marinetti, *La nuova architettura e la pittura murale*, in «La terra dei vivi», 10 novembre 1933.

11. Vedi a proposito: *Regolamento della "Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'edilizia fascista"*, in «Stile Futurista», agosto 1934, p. 6 e *Fillia, Oriani, Rosso, Partecipiamo alla "Mostra di Plastica Murale" con queste idee*, in «Stile futurista», dicembre 1934, p. 12.

Silexore. Nonostante la vasta partecipazione alle esposizioni, i commenti positivi e interessati della stampa, le garanzie di Ministri, Prefetti, Podestà e segretari federali, pochissime furono le realizzazioni di plastica murale in edifici pubblici e anche l'edizione romana del 1936 dedicata alla decorazione degli edifici coloniali non raggiunse i risultati attesi.

Di fatto, solo nelle grandi manifestazioni espositive promosse dal regime fascista, Prampolini ebbe concretamente la possibilità di testare sia materiali industriali che tecniche costruttive su scala ambientale e verificare le nuove modalità operative enunciate nei manifesti e negli scritti teorici. Negli allestimenti effimeri, dalla *Mostra della Rivoluzione Fascista* al Palazzo delle Esposizioni nel 1932 al Padiglione futurista per la Triennale di Milano del 1933 con la Stazione per aeroporto civile, alla *Mostra Autarchica del Minerale* del 1938-1939, Prampolini seppe, infatti, far convergere l'esperienza maturata in campo scenografico e scenotecnico con la possibilità di utilizzare strumenti tecnici e materiali nuovissimi, dal polimaterismo alla fotografia, dalle diapositive alla grafica pubblicitaria, dal fotomontaggio alla scrittura luminosa, articolando complessi itinerari espositivi, a volte preordinati, capaci di creare esperienze emozionanti per il visitatore che si trovava a vivere un'esperienza suggestiva guidato da una sapiente regia[12].

D'altra parte, proprio le esposizioni erano per il regime un eccezionale strumento di propaganda e di autorappresentazione, espressione di un'ideologia tradotta in linguaggio popolare e accessibile attraverso l'impiego dei più moderni strumenti della comunicazione di massa, dal lettering tipografico della pubblicità al foto murale. Diversamente dalle mostre tradizionali, queste manifestazioni si configuravano «non come una raccolta di materiale storico, ma storia in atto, attraverso la trasformazione mitica e pur verace – anzi la sola verace – in simbolo e allegoria»[13] Si potrebbe dire che l'organizzazione delle mostre sia stata, insieme

12. «L'artista costruisce delle vere e proprie macchine sceniche in funzione psicacogica per cui l'allestimento, diversamente da quel che si verifica nelle esposizioni degli architetti razionalisti, dove la struttura e l'oggetto dell'esposizione appaiono assorbiti nel tema dominante della pura scansione spaziale, vuole creare un'atmosfera di suggestione entro cui trascinare lo spettatore coinvolgendolo come in uno spettacolo» Cfr. Filiberto Menna, *Enrico Prampolini*, De Luca editore, Roma 1967, p.150.

13. Margherita Sarfatti, *Architettura, arte e simbolo alla mostra del Fascismo,* in «Architettura», XII, 1933, pp. 1-17.

con l'architettura e l'urbanistica, la forma di espressione estetica prediletta dal fascismo e più confacente alla rappresentazione della sua visione della vita[14].
Se lo scopo era quello di rendere visibili i miti con i monumenti perenni, dalle opere architettoniche agli interventi urbanistici, quegli stessi miti avrebbero potuto propagarsi ed inverarsi diventando 'virali' con eventi contingenti ed effimeri, ma ricorrenti nel tempo, come le mostre.
Quegli apparati multimediali, basati sull'integrazione delle diverse arti, avevano come finalità il coinvolgimento delle masse, emozionando i visitatori e facendoli partecipi alla rappresentazione della politica che si espandeva a tutti gli aspetti della vita sociale: dal dopolavoro, alle colonie estive, dalla produzione tessile a quella mineraria, dallo sport alla guerra. Peraltro, con una paradossale antinomia concettuale, si pensò di rendere permanenti alcune mostre di particolare successo come quella della Rivoluzione fascista e quella Augustea della Romanità trasformando quelle esperienze, nate come effimere, in progetti monumentali permanenti[15].
L'antinomia tra 'effimero' e 'permanente', in effetti, sembra racchiudere sinteticamente la problematica all'interno della quale si svolse l'attività dei futuristi, e di Prampolini in particolare, nell'ambito delle ambientazioni. Quando l'artista ricevette commissioni per la decorazione di edifici pubblici, le indicazioni imposte dalla committenza per ragioni di carattere politico e propagandistico, ma non solo, indussero l'artista a revisionare se non a snaturare completamente le fondamenta della propria poetica. Le vetrate realizzate per il Palazzo delle Poste e Telegrafi di Trento nel 1933 o i mosaici in ceramica per quello di La Spezia dello stesso anno, entrambi progettati da Angiolo Mazzoni, non sono espressione della sperimentazione polimaterica tipica della plastica murale, né dell'idealismo cosmico e delle istanze surrealiste che caratterizzavano la sua pittura in quegli anni, ma rappresentano piuttosto riusciti esempi di aeropittura su grande scala che mantiene un'adeguata sintesi tra le valenze figurative più esplicite e un linguaggio stilizzato e geometrizzante. A La Spezia, ad esempio, le pareti a mosaico realizzate con Fillia che raffigurano le comunicazioni aeree e terrestri, così atti-

14. Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Editori Laterza, Bari 2007, p. 164.

15. Si pensi per esempio al palazzo del Littorio destinato ad ospitare la *Mostra della Rivoluzione fascista* che fu successivamente destinato a sede del Ministero degli Affari Esteri.

nenti ai temi futuristi della velocità e del dinamismo, sembrano 'congelarsi' in decorazioni dall'andamento irregolare e curvilineo che emergono, quasi fossero lacerti di affreschi riscoperti, dal fondo ruvido in cortina di mattoni[16].
L'articolazione tridimensionale della parete, lo scompaginamento della superficie del piano attraverso l'uso di materiali diversi derivanti dalle più innovative invenzioni dell'industria avrebbero potuto rappresentare degli esercizi sperimentali adatti a creare stupore ed emozione nell'ambito effimero delle mostre ma sarebbero stati, infatti, del tutto estranei, ed anzi , elementi destabilizzanti per una architettura monumentale che faceva della solidità del muro un simbolo e che aspirava all''eternità'[17]. Emblematica ed esemplare di un'antinomia non risolta, di una contraddizione di natura quasi lessicale tra ciò a cui si aspira e quello che si ottiene, è la vicenda di Prampolini legata all'E42. L'idea di Bottai, all'epoca Governatore di Roma, di progettare l'Esposizione Universale era stata approvata da Mussolini e presentata ufficialmente il 26 giugno del 1936.
La parte italiana dell'Esposizione «destinata a rimanere nei secoli, con edifici che avranno le proporzioni di San Pietro e del Colosseo»[18], avrebbe rappresen-

---

16. Cfr. Romy Golan, *Muralnomad: Le paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)*, Éditions Macula, Parigi 2018, p. 89. Prima edizione *Muralnomad. The paradox of wall painting. Europe 1927-1957*, Yale University Presse, New Haven-London 2009. Vedi anche Pirani, *Prampolini e gli allestimenti*, cit. p. 285-287.

17. La contraddizione connaturata alle istanze stesse del Futurismo tra l'esaltazione di ciò che è provvisorio, dinamico, veloce: dalle onde sonore, al movimento dell'elettrone, dal telegrafo al telefono, dalla quarta dimensione dello spazio/tempo all'infinito extraterrestre, e affermazioni necessariamente diverse al fine di proporre il movimento e i suoi protagonisti come interlocutori privilegiati del regime. Le plastiche murali, ideate in funzione architettonica, non sono concepite per un'esposizione d'arte ma hanno un significato 'duraturo' tanto che anche «la Mostra della Rivoluzione Fascista per il suo carattere di provvisorietà, pur segnando un trionfo dell'estetica futurista non è ancora l'esempio definitivo e duraturo adatto a decorare gli edifici fascisti». Vedi Fillia, Pippo Oriani, Rosso, *Partecipiamo alla Mostra di Plastica Murale con queste idee*, in «Stile futurista», I, 5, dicembre 1934, p. 12.

18. Edoardo Susmel, Duilio Susmel, *Opera omnia di Benito Mussolini vol. XXIX*, La Fenice, Firenze 1951-1963, p. 268, in Gentile, *Fascismo di pietra*, cit., p. 183. Peraltro l'E42 rappresenta di per sé un ossimoro: l'idea di costruire una città nuova, quanto di più permanente ed eterno si possa immaginare, partendo da una manifestazione, effimera per definizione, come un'esposizione; se le esposizioni universali furono spesso l'occasione per terminare e inaugurare gli edifici più rappresentativi delle città o per edificare ex novo palazzi e monumenti – dalla Tour Eiffel al

tatola più imponente realizzazione urbanistica della romanità fascista ed incarnato i valori della nuova civiltà dal punto di vista politico e sociale, con al centro l'ordinamento sindacale-corporativo. Roma si sarebbe protesa verso il mare tramite la via Imperiale che dal centro storico avrebbe raggiunto le rive del Tirreno attraversando gli edifici monumentali della città moderna.
Già nel 1937, rispondendo a un invito di Pier Maria Bardi, Prampolini sulle colonne del «Meridiano di Roma» scrisse:

> «Chi ha un'idea elevata dell'universalità di Roma, più per il suo avvenire che per il suo passato, comprende quale importanza rivesta l'Esposizione Mondiale del 1941. Attirare gli occhi di tutto il mondo su una Roma nuova, differente dall'antica: come? Per questo credo che il concetto di esposizione deve evadere il più che sia possibile, nella mente degli organizzatori, per concentrarsi sul concetto di anti effimero, per la creazione di una città nuova, aerea, marittima e ardentemente spirituale. [...] Convogliare dunque in una parola tutte le forze creatrici della gioventù di ogni paese a Roma, non in una atmosfera turistica, transitoria, esclusivamente spettacolistica, bensì in modo di realtà audaci ma concrete, di certezze e di continuità estetiche e sociali. Spostare il centro di attrazione dalle altre capitali verso Roma, con la fondazione di una nuova capitale tripartita: terrestre, marittima e aerea. La prima: centro delle avanguardie artistiche mondiali. La seconda. Il più grande centro marittimo del Mediterraneo. La terza il più grande centro aereo tra oriente e occidente. Ma quello che a noi intellettuali interessa particolarmente è la creazione di questo nuovo centro artistico mondiale a carattere permanente»[19].

Anche se ben poco di quanto si auspicava nell'articolo si concretizzò nel programma dell'Esposizione presentato a Mussolini nel giugno del 1937 da Vittorio Cini, nominato Commissario generale dell'Esposizione Universale, Prampolini iniziò a lavorare a una serie di progetti per l'E42 finalizzati alla creazione di un

---

Christal Palace – in questo caso si trattava di una progetto radicalmente diverso, inventare e costruire una nuova città moderna, libera dalle vestigia antiche e rivolta verso il mare.

19. Enrico Prampolini, *Idee per il '41*, in «Il Meridiano di Roma» III, 3, 17 gennaio 1937.

polo permanente dell'avanguardia, un quartiere multifunzionale, dove avrebbero trovato spazio e riconoscimento sia le espressioni della creatività italiana che di quella internazionale.
Probabilmente, quando accompagnò Marinetti dal senatore Vittorio Cini[20], per caldeggiare e concordare le modalità di partecipazione all' impresa, Prampolini presentò una planimetria esplicativa dei contenuti di una nota che aveva preparato nella quale, intestandosi il progetto della "Città internazionale delle avanguardie artistiche", era tracciato il ruolo che i futuristi avrebbero assunto nel più importante progetto urbanistico del ventennio:

> «dotare la mostra e la città di Roma, di un quartiere permanente, che attraverso una serie di costruzioni e di attività che in essi si svolgeranno, sia la sintesi universale delle nuove correnti artistiche e letterarie che si manifestano nella gioventù di ogni paese. Roma dovrà e potrà così divenire questo centro internazionale di forze vive e attive facendo convergere in questa città delle avanguardie artistiche ideologie e individui di ogni nazione con proprie tendenze estetiche e spirituali, di studi ed esperienze, di dibattiti e affermazioni che affiorano di continuo nella fatale evoluzione delle lettere e delle arti[21]».

Nella nota si sottolinea che la città dovrà avere un carattere permanente ed essere divisa in due parti. Una zona, riservata all'Italia, articolata in cinque padiglioni: un'esposizione comparata di arte murale, uno spazio per manifestazioni collettive di cinema e teatro sperimentale con annessi bar e ristorante, una galleria permanente delle avanguardie italiane, un "Poedromo" per manifestazioni letterarie all'aperto e da ultimo uno spazio dedicato a studi, laboratori e vendita di arte applicata.
Nella sezione internazionale, sul modello della Biennale di Venezia, erano previsti invece padiglioni, anche isolati, per le singole nazioni che dopo la mostra tem-

---

20. Vedi Emilio Garroni, Pietro Montani, *L'Esposizione Universale del 1942 e la "Città dell'Arte"*, in Tullio Gregory, Achille Tartaro (a cura di), *E42, Utopia e scenario del regime. Ideologia e programma per l'"Olimpiade della Civiltà"*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 27-51, p. 37.

21. Planimetria (CRDAV, PRA S9 f. 144 n. 63) e Nota (CRDAV, PRA S4 ss2 f. 47 n. 17).

poranea avrebbero potuto essere utilizzati per studi di artisti. «Le costruzioni, affidate ai maggiori esponenti dell'architettura d'avanguardia straniera documenteranno in Italia quanto di nuovo si è fatto e si farà nella tecnica della costruzione». Mentre, analogamente, gli interni, completamente arredati, avrebbero mostrato i migliori esempi del design internazionale.

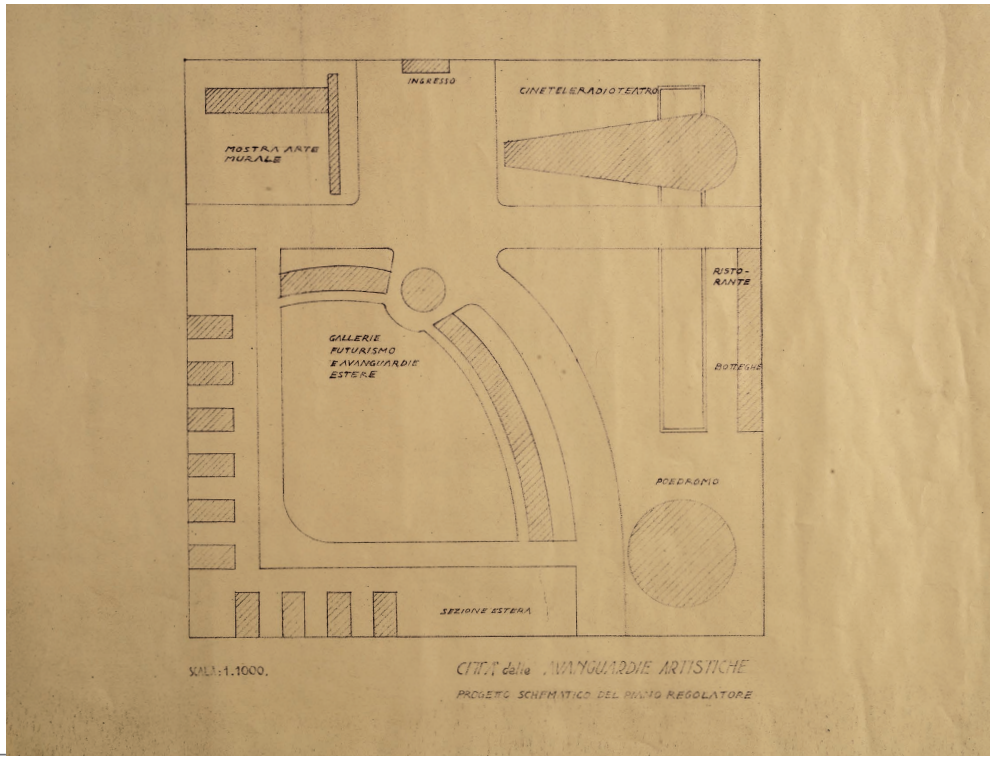
Dopo gli incontri, peraltro documentati solo in maniera indiretta, tra i futuristi e la direzione dell'Ente è plausibile si fosse giunti ad un accordo di massima che definiva la superficie assegnata alla Città delle avanguardie, i preventivi di spesa e i primi stanziamenti, anche se un'alea di incertezza relativa al perimetro del progetto e alla sua effettiva realizzazione non apparisse del tutto dipanata. In effetti, in un appunto anonimo datato al luglio del 1939, conservato tra le carte del senatore Cini sotto il titolo "Partecipazione futurista all'E42" si legge che «S.E. Marinetti ha avuto con l'Ente uno scambio di idee a riguardo. Nonostante le proporzioni ridotte del progetto, l'Ente non ha aderito all'assegnazione delle aree domandate [...] né alla concessione del contributo richiesto». In una successiva nota, del gennaio 1940, però, si conferma di voler assicurare alla mostra l'utilizzazione di una piccola area[22] e ancora nel gennaio del 41, nello stampato che riporta lo «Schema di raggruppamento delle mostre, manifestazioni, servizi e attività varie» previste per "L'Olimpiade della Civiltà", compare la *Mostra d'Avanguardia*, significativamente distinta da quella dell'Arte contemporanea[23].

Nonostante restino ancora indeterminate le commesse pubbliche ricevute da parte dell'Ente così come appaia carente la documentazione che possa attestare lo svolgimento dei colloqui nel corso degli anni (1938-1940), Prampolini dovette ricevere qualche rassicurazione in proposito tale da giustificare, non solo la co-

---

22. Vedi ACS. Cartelle E42, Fondo Cini, riportato in Emilio Garroni, Pietro Montani, *L'Esposizione Universale,* cit., p. 36, nota 49.

23. Nella sezione IV del documento, intitolata "Città dell'Arte", con la specifica "nazionale e internazionale" sono elencate: La *Mostra dell'arte antica* (edificio permanente), la Mostra *delle arti decorative antiche e contemporanee*, la *Mostra dell'Ottocento e dell'arte contemporanea* (edificio permanente), la *Mostra dell'architettura e dell'urbanistica*, la *Mostra del teatro italiano*, la *Mostra della storia della musica e degli strumenti musicali*, la *Mostra della cinematografia* (edificio permanente) e appunto, la *Mostra di avanguardia*. Vedi ACS. EUR, SOM, nota "PC71 Schema di raggruppamento", riportato in Ibidem, p. 27, nota 1.



1_Pianta de *La città delle avanguardie artistiche* per l'E42, 386 x 449 mm, cianografia (CRDAV, PRA S9 f 144 n. 63).

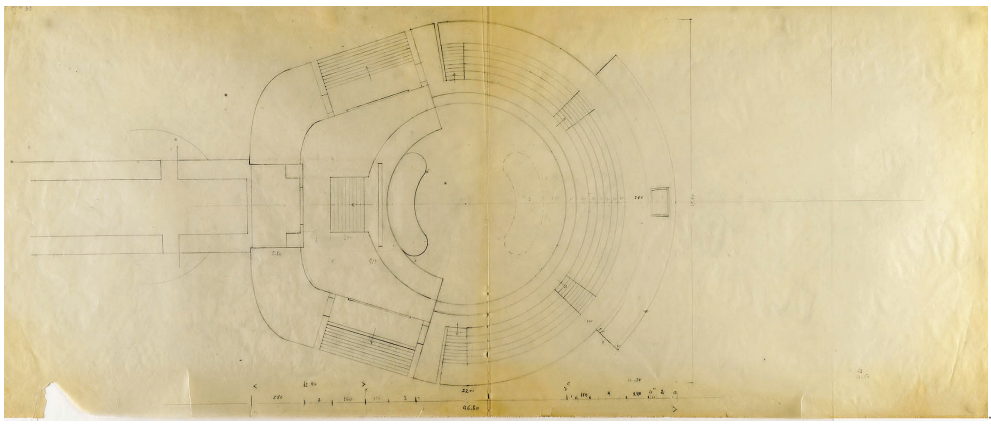
struzione di un plastico dimostrativo[24] della Città delle avanguardie, ma soprattutto la realizzazione di un numero considerevole di progetti architettonici (schizzi, disegni, lucidi, piante) di quello che probabilmente considerava il più importante impegno di quegli anni.

A differenza di quanto ritenuto fino ad ora i disegni pubblicati, una decina di bozzetti su cartoncino, spesso nero, definiti come "Architetture polimateriche per l'E42" e "Teatro-uovo per l'E42", non sono solo l'espressione astratta e decontestualizzata delle invenzioni di Prampolini in ambito architettonico, ma rappresentano la punta di un iceberg di un lavoro approfondito e documentabile.

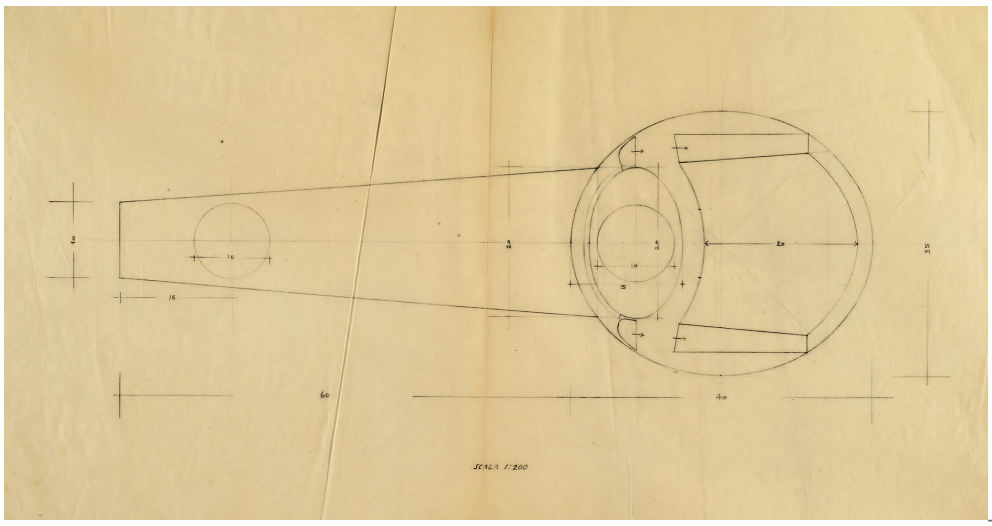
In una grande pianta in scala 1:200 è tracciato il perimetro del Poedromo, un ampio anfiteatro all'aperto con arena circolare collegato tramite un viale al Cineteleradioteatro di forma ellittica[25]. Di entrambe gli edifici che sarebbero

24. Il plastico è noto attraverso una foto conservata nell'Archivio Prampolini presso il CRDAV e pubblicata in Crispolti, Siligato (a cura di), *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, cit, p. 409.

25. Dai disegni tecnici e dalle piante conservate nell'Archivio Prampolini risulta che l'asse maggiore e quello minore del Teatro avrebbero dovuto misurare rispettivamente 40 e 35 metri mentre la massima estensione del Poedromo sarebbe stata di 46, 50 metri per 39, 80.

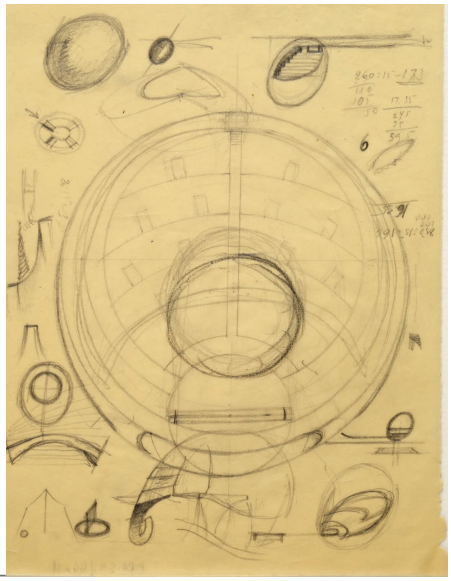


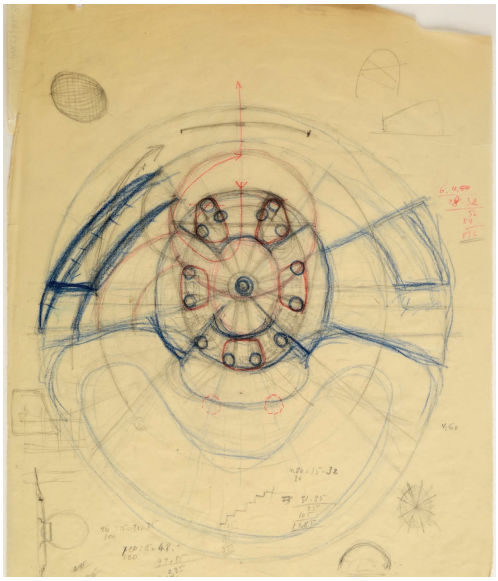
2_Pianta per il *Poedromo* della *Città delle avanguardie artistiche*, 450 x 1198 mm, carta da lucido, grafite (CRDAV, PRA S9 f 144 n. 77).



3_Pianta per il *Teatro* della *Città delle avanguardie artistiche* per l'E42, 456 X 704 mm., carta da lucido, grafite (CRDAV, PRA S9 f. 144 n. 76).

stati edificati nella Città delle avanguardie esistono diversi disegni ma soprattutto di quello del Teatro sono documentati numerosi particolari progettuali sia negli alzati che nelle piante: dalle proiezioni ortogonali e di profilo con l'asse di simmetria dell'ellisse, alle forme del parapetto, ai rivestimenti, all'altezza dei gradini e delle solette, alla collocazione delle sedute per il pubblico. Accanto ai disegni, alcuni schizzi a mano libera mostrano l'iter creativo ed espressivo da cui nasce il processo progettuale: in questi casi appare evidente il significato anche simbolico della forma, un solido primigenio che riporta a figure iconiche come l'occhio, l'uovo, la particella atomica, il moto dell'elettrone. L'esterno del cineteleradioteatro risulta parzialmente inclinato e poggia in parte su una lunga pensilina sospesa e incurvata da un lato suggerendo, in quella collocazione di un apparente instabile equilibrio, il moto perpetuo e inarrestabile della natura.





4 | 5_

4_Disegni per il Teatro della *Città delle Avanguardie artistiche*, 295 x 240 mm, carta da lucido, grafite (CRDAV, PRA S9 f 144 n. 43).

5_Disegni per il Teatro della *Città delle Avanguardie artistiche*, 334 x 416 mm, carta da lucido, grafite, pastello (CRDAV, PRA S9 f 144 n. 57).

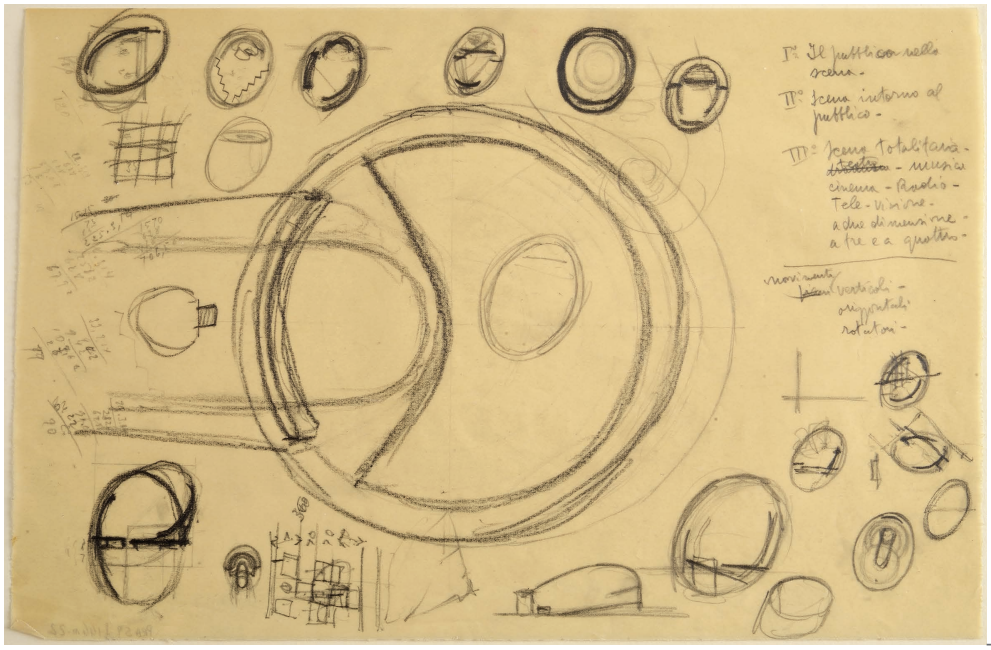
Nell'articolazione progettuale della struttura scelta convergono, evidentemente, le ricerche teoriche e pratiche di Prampolini sulla creazione di uno spazio scenico polidimensionale così come la concezione dello spazio architettonico quale realtà plastica vivente, vero e proprio organismo costruttivo[26].

In uno dei disegni, alcune note a margine descrivono le diverse potenzialità dello spazio interno che assume la valenza di un'individualità scenica: il pubblico può trovarsi dentro la scena e la stessa scena può avvolgere il pubblico trattandosi di «una scena totalitaria – teatromusica – radio-tele-visione a due dimensioni a tre e a quattro» per la quale sono previsti movimenti verticali, orizzontali e rotatori[27].

Si tratta di una forma architettonica che avrebbe potuto, forse, ascriversi a quello che da lì a pochi anni Gillo Dorfles, leggendo la modernità attraverso il filtro della visione barocca, definì 'neobarocco', inteso come un nuovo modo di trattare lo spazio, senza distinzione tra verticalità e orizzontalità, contemplando nell'edificio come organismo la compenetrazione tra esterno e interno, attraversando la terza dimensione per arrivare alla quarta in un continuum spazio–temporale dove la

26. Su Prampolini e la scenografia vedi Giovanni Lista, *Prampolini scenografo*, in Crispolti, Siligato (a cura di), cit. pp. 108-143 e dello stesso autore, *Gli scritti di Prampolini attinenti al teatro*, ivi, pp. 144-149. Vedi anche Idem, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carocci editore, Roma, 2013 e Enrico Crispolti (a cura di), *Attraverso l'architettura futurista*, Catalogo della mostra (3 aprile-26 maggio 1984), Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1984.

27. CRDAV, PRA S9 f. 144 n. 22.



6_Disegni e note per il Teatro della *Città delle Avanguardie artistiche*, 251 x 385 mm, carta da lucido, grafite (CRDAV, PRA S9 f 144 n. 47).

dinamicità si contrappone alle forme statiche, l'organico al geometrico[28].
Eppure, ancora una volta, questi progetti che sembrano anticipare, almeno sulla carta, opere di arte plastica totale, quali alternative al razionalismo, precorrendo le soluzione formali delle architetture di Oscar Niemeyer per Brasilia, non troveranno alcun seguito, confermando quella preoccupazione espressa da Prampolini fin dall'articolo del 1937 sul «Meridiano di Roma» quando volle sottolineare la necessità di concentrarsi sul concetto di antieffimero per la creazione della Città delle avanguardie e non su un'esposizione temporanea.
Peraltro, anche l'ipotesi di affidare ai futuristi l'organizzazione della *Mostra delle*

28. Gillo Dorfles, *Il Barocco nell'architettura moderna*, Tamburini, Milano 1951. Vedi a proposito della lettura di Dorfles dell'architettura moderna Golan, *Muralnomad*, cit., p. 350 e segg. Al di là del facile riferimento alla forma ellittica dell'architettura per il teatro dell'E42, un'attitudine alla 'meraviglia' e alla creazione di emozioni ed effetti stupefacenti si ritrova anche in alcuni allestimenti di Prampolini. Il Padiglione del Mercurio alla *Mostra Autarchica del Minerale* (1938-1939), ad esempio, era concepito come un percorso spettacolare nel quale il visitatore diveniva osservatore partecipe, attraversando una galleria dove erano collocati alcuni carrelli di conglomerato grezzo, il cinabro, per arrivare, dopo un percorso animato da una serie di diapositive, oggetti, plastiche murali, a una vasca riempita di mercurio con sfere di ferro galleggianti zampillante dell'argenteo metallo. Una Fontana di Mercurio, collocata nel Padiglione della Spagna di fronte a *Guernica* di Picasso, era, peraltro, stata realizzata da Alexander Calder per l'*Exposition Universelle* di Parigi nel 1937. Vedi Pirani, *Prampolini e gli allestimenti*, cit., pp. 296-298.

avanguardie appare incerta fino all'ultimo tanto che, contrariamente alle altre mostre in programma nello Schema della Città dell'Arte[29], nella relazione riassuntiva del giugno del 1941, quando l'Italia era già entrata in guerra, non risulta nessuna documentazione relativa alla costituzione di una Commissione ordinatrice, come invece era già successo per le altre mostre, né che era stato approvato un programma preciso[30].

Fu probabilmente Cipriano Efisio Oppo, a cui era stato affidato il coordinamento e la supervisione degli incarichi per gli artisti inviatati a partecipare al progetto dell'Esposizione e che già dal 1939 conduceva le trattive dirette con pittori e scultori, a commissionare a Prampolini, forse anche come azione risarcitoria per la mancata realizzazione del progetto della Città delle avanguardie, il grande mosaico sulla parete esterna del futuro Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, l'edificio progettato dagli architetti Massimo Castellazzi, Pietro Morresi e Annibale Vitellozzi che si affacciava sulla Piazza Imperiale, il nucleo centrale dell'Esposizione.

La prima corrispondenza formale di Prampolini in merito al mosaico, intitolato *Le Corporazioni*, è del 22 dicembre del 1940[31] quando Rodolfo Rustichelli, a nome della Direzione dei Servizi Artistici dell'E42, invia all'artista un disegno dello schema compositivo al quale attenersi nella preparazione del bozzetto, raccomandandogli, inoltre, di mantenere un'omogeneità di stile con le decorazioni già eseguite. Dello stesso tenore la lettera successiva di Ernesto Puppo, Direttore dei

---

29. Vedi nota 23.

30. Relazione riassuntiva dello stato dell'organizzazione della "Città dell'Arte", 30 giugno 1941, ACS. EUR SOM fasc. OAD/13-0. Vedi anche su questo tema Garroni, Montani, *L'Esposizione Universale*, cit., pp. 27-51.

31. La corrispondenza sul mosaico si trova presso l'Archivio Centrale dello Stato e presso il CRDAV. Vedi minuta della lettera di Rodolfo Rustichelli a Prampolini del 22 dicembre 1940, ACS-Arch Esp Uni.Roma E42 b. 960 f. 9508. Per la bibliografia sul mosaico di Prampolini all'EUR vedi: Francesca Pagnotta, *Enrico Prampolini, Le Corporazioni*, in Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simonetta Lux (a cura di), *E42, Utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 386-387; Pirani, *Prampolini e gli allestimenti*, cit., pp. 299-300; Federica Di Napoli Rampolla, Maria Pignatti Morano, Antonio Rava, *I mosaici di Prampolini e di Depero per l'E42. L'epistolario, l'esecuzione e il recente restauro*, in «Kermes», 20, maggio-agosto 1994; Eva Ori, *Enrico Prampolini tra arte e architettura*, Tesi di Dottorato, relatori Giovanni Leoni, Micaela Antonucci, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Settore restauro e storia dell'architettura, a.a. 2014.

Servizi artistici, del 9 aprile del 1941[32], nella quale si sollecitava l'invio del bozzetto. Non sembra un caso che in risposta al tono delle missive ricevute, Prampolini scelga di utilizzare una carta intestata dove su una colonna laterale sono elencate le numerose cariche nazionali e internazionali e i premi ricevuti come a voler sottolineare il proprio ruolo attivo nell'interlocuzione con la committenza e non quello di mero esecutore.

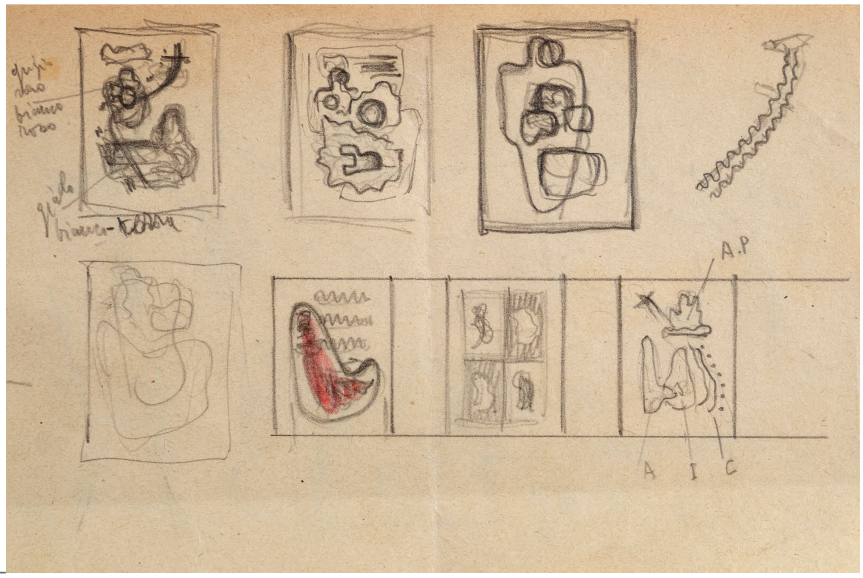
Eppure, proprio nel caso dell'E42, appare evidente non solo il compito decisivo della committenza nella definizione del soggetto, nella scelta stilistica e nei materiali da impiegare, ma anche come «all'arte figurativa veniva assegnato d'ufficio un ruolo monumentale e antimoderno, al tempo stesso neutro e subordinato alla protagonistica solennità delle architetture»[33]. Se una maggiore libertà creativa era concessa nelle manifestazioni effimere e negli allestimenti per le grandi mostre che, anzi, utilizzavano la sperimentazione, l'uso di nuove tecniche e la multimedialità come fattori costituenti quella «estetizzazione della politica» di cui parla Benjamin, laddove si trattava di commissioni pubbliche è la dimensione del 'duraturo', del 'perenne' e dell''atemporale' che diventano dominanti, ancor più se letta e interpretata nella prospettiva dell'imminente entrata in guerra dell'Italia. Quando, tra l'aprile e il maggio del 1940, Prampolini incontrò Puppo ebbe modo di mostrare i numerosi bozzetti che aveva preparato. Decine sono, infatti, i disegni oggi conosciuti relativi al mosaico ancor prima che fosse definito precisamente il soggetto e le figure scelte per rappresentare le corporazioni: dai primi schizzi con due sole figure, probabilmente l'Architettura e la Poesia, ai particolari dei volti, a disegni dal contenuto narrativo con oggetti che rappresentano attributi esplicativi delle immagini, a elaborazioni più astratte simili alle ricerche coeve in ambito pittorico. A luglio, comunque, stando alla lettera di Puppo a Fortunato Depero[34], che

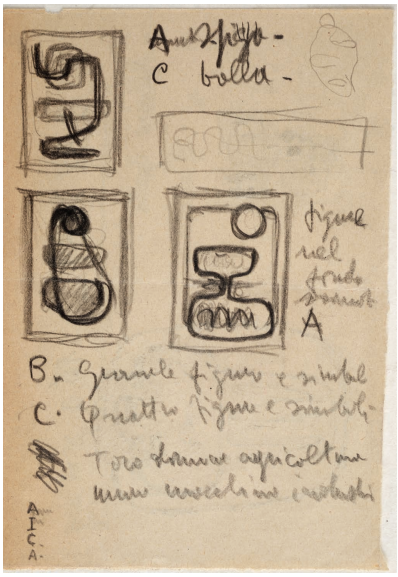
---

32. Minuta della lettera di Ernesto Puppo a Prampolini del 9 aprile 1941 ACS-Arch Esp. Uni. Roma E42 b. 960 f. 9508.

33. Maurizio Calvesi, *La mistica del vuoto*, in Calvesi, Guidoni, Lux (a cura di), *E42*, cit. pp. 3-8, p. 8. Nello stesso volume, in particolare per i rapporti tra arte e decorazione nell'E42 vedi, Simonetta Lux, *Oppo: La committenza*, pp. 203-230; Elisabetta Cristallini, *La legge del 2% e il concorso per il mosaico*, pp. 231-233; Antonella Greco, *America amara: lettere di Cipriano Efisio Oppo dall'Esposizione Universale di New York*, pp. 238- 243.

34. Lettera di Ernesto Puppo a Fortunato Depero del 5 luglio 1941, ACS. Arch. Esp. Uni. E42 b. 933 f. 8589.





7 | 8_

era stato incaricato di realizzare un altro mosaico intitolato *Arti, mestieri e professioni* di fronte a quello di Prampolini sulla parete esterna del Museo delle Scienze, lo schema compositivo doveva essere già definito con l'approvazione finale di Oppo: «Ieri Prampolini ha portato il bozzetto modificato con l'aggiunta della tramatura del fondo e l'Ecc. Oppo ha approvato questa nuova soluzione ed ha trovato anzi che migliora ed arricchisce la composizione»[35].

Al di là del perimetro di azione rigidamente determinato, Prampolini studia attentamente il tema assegnatigli dalla committenza, che rappresentava un binomio fondante dell'ideologia fascista, quello del legame indissolubile tra autarchia e corporativismo; da una parte, quindi, l'autosufficienza economica e il progressivo affrancamento dell'Italia dalla dipendenza verso l'estero e dall'altra un sistema sociale basato sull'economia corporativa, diversa dal capitalismo e dal collettivismo comunista, una 'terza via' che privilegiasse la dimensione collettiva a discapito dell'interesse singolo e che si risolse, in realtà, in un'economia assistita dallo Stato. Peraltro, come si evince dagli schizzi e dalle note recentemente acquisiti[36], Prampolini è assolutamente consapevole delle finalità dell'impegno richiesto e della necessità di tradurre la dottrina politica in un'ideologia in grado di creare consenso, sospendendo la sua attitudine alla sperimentazione o, meglio, cercando

7_Disegni per il mosaico *Le Corporazioni,* 103 x 155 mm carta, grafite, pastello (CRDAV, PRA S9 f 144 n. 2).

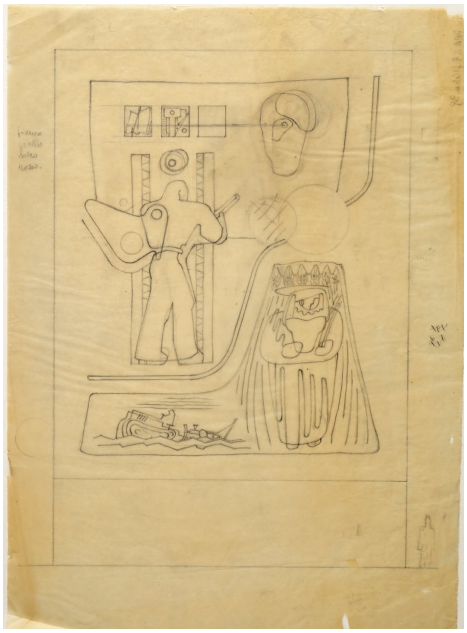
8_Disegni per la griglia dello sfondo del mosaico *Le Corporazioni* 156 x 110 mm, carta, grafite (CRDAV, PRA S9 f 144 n. 4).

35. Ibidem.

36. Sono decine i fogli con schizzi, disegni a matita e su carta da lucido, bozzetti, tempere relativi al mosaico delle Corporazioni recentemente acquisiti tramite donazione di Massimo Prampolini all'Archivio Prampolini del CRDAV e in via di inventariazione.

9_Disegni per il mosaico *Le Corporazioni*, 367 x 255 mm carta da lucido, grafite (CRDAV, PRA S9 f 144 n. 19).

10_Disegni per il mosaico *Le Corporazioni*, 366 x 266 mm, carta da lucido, grafite (CRDAV, PRA S9 f 144 n. 21).



__9 | 10

di conciliarla con una linguaggio comunicativo e potente, quale quello voluto dalla committenza per un'opera murale di grandi dimensioni collocata all'aperto, alla vista quindi di tutti i passanti.

Se la chiarezza dei soggetti e la leggibilità dello stile dovevano obbligatoriamente essere considerate le principali finalità del mosaico, per comprendere i risvolti ideologici sottesi al tema, l'artista rilegge i discorsi di Mussolini, identifica le frasi riassuntive ed icastiche che possano trasformarsi in epigrafi all'immagine, utilizzando quella commistione di media già esperita nelle innumerevoli realizzazioni per le mostre propagandistiche del regime a partire da quella per il decennale della rivoluzione fascista[37].

Contestualmente lavora sugli elenchi delle corporazioni per inventare dei loghi per ognuna di esse da riprodurre sulla griglia dello sfondo come richiesto dalla direzione tecnica.

Quattro figure antropomorfe rappresentano le categorie principali del lavoro. Il Credito e il Commercio occupano la parte superiore della composizione; sono immagini aeree collocate in uno spazio planetario, caratterizzate dalla sinuosità delle linee biomorfiche e dalle sovrapposizioni di piani cromatici, che rimandano

37. Numerosi sono gli appunti con frasi di Mussolini tratte dai principali discorsi tra il 1933 e il 1937 sul corporativismo da sottoporre all'approvazione della committenza e disegni dell'epigrafe con le frasi in diversi caratteri.

11 | 12_

13_

11_Disegni per il mosaico *Le Corporazioni,* 336 x 243 mm carta da lucido, grafite, pastello (CRDAV, PRA S9 f 144 n. 46).

12_Bozzetto per il mosaico *Le Corporazioni,* tempera su cartoncino, 43,5 x 33 (collezione privata).

13_Bozzetto per *L'Industria* per il mosaico *Le Corporazioni,* 120 x 169 mm, cartoncino, grafite, tempera (CRDAV, PRA S9 f 144 n. 35).

14 | 15

14_Bozzetto per il mosaico *Le Corporazioni*, tempera su cartoncino, 43, 5 x 33 cm (collezione privata).

15_Bozzetto per il mosaico *Le Corporazioni*, tempera su cartoncino, 39 x 33 cm (collezione privata).

alle soluzioni formali di analoghe opere coeve e alle teorizzazioni contenute nei suoi scritti e manifesti[38].

Diverso il trattamento anche stilistico delle altre due personificazioni: l'Agricoltura e l'Industria; quasi in contrapposizione con l'empireo superiore, dove lo spazio planetario diviene la scena mitica dell'azione umana, nella parte inferiore della composizione, più palesemente 'terrestre', si trovano gli 'eroi della produttività': la figura femminile dell'Agricoltura, simbolicamente associata alla fertilità, è circondata e sorregge fascine di grano e di altri cereali. Sinteticamente vi sono compresi alcuni temi cardine della propaganda fascista, dalla ricerca dell'autosufficienza negli approvvigionamenti alimentari all'esaltazione della maternità come dovere verso la società, resi attraverso un linguaggio facilmente comprensibile, icastico e semplificato. Analogamente, appartiene all'ambito 'terreno' l'immagine dell'Industria, interpretata da una

38. Vedi ad esempio la premessa di Prampolini nel catalogo *XLI Mostra della Galleria Roma con le opere del pittore futurista Enrico Prampolini* (Galleria di Roma, febbraio-marzo 1941), Confederazione Fascista Professionisti e Artisti, Milano 1941, pp. 11-14.

sorta di automa, che indossa sul viso una maschera di protezione e impugna una ruota dentata. Più che a un operaio al lavoro nell'industria pesante la figura appare simile a un soldato in guerra, un supereroe bellico e aggressivo che richiama direttamente alcune installazioni ambientali realizzate da Prampolini in occasione della *Mostra per il Minerale*, qualche anno prima[39].
Nelle note esplicative indirizzate a Vincenzo Renzi, direttore della Cooperativa Mosaicisti di Roma[40] sulle modalità e le avvertenze tecniche allegate ai disegni per la realizzazione dell'opera, così come nel contratto con la stessa cooperativa[41], Prampolini, con un comprensibile processo di rimozione, sembra voler annullare le limitazioni imposte dall'Ente, e sottolinea che il mosaico sarà polimaterico, riferendosi con questo termine ai diversi materiali delle tessere impiegate: marmo, pietra, smalto, pasta di vetro e fondo d'oro. Ben più ampio e complesso era però l'orizzonte della sua poetica quando nello stesso anno scriveva:

> «Oggi con l'immanenza delle forme che si sviluppano e vivono in nuove atmosfere e nuovi organismi si è giunti a ciò che io definisco analogie plastiche. In esse gli elementi lineari, cromatrici e volumetrici raggiungono la loro funzione espressiva nella continuità della composizione in cui si risolve la discontinuità dei singoli elementi organici. Non solo ma nei miei quadri politecnici ogni elemento della composizione del quadro è eseguito con una tecnica adeguata – tempera, olio encausto, smalto affresco, materie varie – così che ne risulta un orga-

39. Sulla *Mostra Autarchica del Minerale* vedi nota 28.

40. Vincenzo Renzi, nativo di Ozieri in provincia di Sassari, si era trasferito a Roma nel 1919 e aveva studiato alla Scuola di arti decorative e presso lo Studio del Mosaico in Vaticano per poi lavorare a importanti restauri dei mosaici antichi a Piazza Armerina e nella chiesa di Santa Maria Maggiore. La nota è conservata nell'Archivio Prampolini, CRDAV, PRA S1 f. n. 3 e S1 f. 3 n. 4 (manoscritto e dattiloscritto).

41. Il contratto con la Cooperativa mosaicisti di Roma è stato redatto da Prampolini sulla falsa riga di quello stipulato nel dicembre del 1939 dallo stesso artista con l'Ente Mostra Triennale delle Terre di Oltremare, che fu inaugurata nel 1940, per la quale, oltre ad altri numerosi interventi, l'artista doveva eseguire la decorazione della parete per il Ristorante, CRDAV, PRA S1 f. 3. n. 1.

> nico dinamismo emotivo. Queste esperienze, come quelle dei polimaterici – dove l'impiego degli oggetti e delle differenti materie nel loro aspetto naturale tendono a creare attraverso il loro contrasto una nuova dimensione emotiva – hanno portato allo sviluppo di una nuova applicazione nell'arte murale»[42].

Quando il 30 ottobre 1941 Prampolini sottoscrive L'"Atto di Sottomissione"[43] in cui come prima clausola dichiara di non appartenere alla razza ebraica, il mosaico era quasi terminato. Il resto della corrispondenza fino alla conclusione della messa in opera[44] nel maggio del 1942 e al successivo collaudo rispecchia solo le lentezze burocratiche nei pagamenti dovuti: «la burocrazia ha fermato tutto agli uffici e agli sportelli delle banche. Così per la liquidazione del mosaico dell'EUR»[45].
Nell'autunno del 1942 Prampolini scrisse a Marinetti: «Va bene come dici adorare l'Italia, ma come puoi adorare gli italiani? Come puoi sperare? Temo che ormai per l'arte e per noi futuristi – per quanto io sia armato di buona volontà – ci sia *ben poco da fare*». Evidentemente si sbagliava perché si sarebbe aperta una nuova stagione della sua ricerca.

---

42. Prampolini, *Premessa*, in *XLI Mostra della Galleria,* cit., pp. 11-14.

43. Atto di Sottomissione-Contratto tra Prampolini e Cipriano Efisio Oppo del 30 ottobre 1941, ACS - Arch Esp. Uni Roma E 42, B. 476 f. 9607.

44. In una nota di Oppo del 18 marzo del 1943 si attesta il termine dei lavori per entrambi i mosaici e si dà incarico al pittore, professor Giulio Di Girolamo di procedere al collaudo il cui certificato è datato 10 agosto 1943 (ACS - Arch Esp Uni di Roma E42 b. 932 f. 8851). I lavori erano comunque terminati nel maggio del 1942.

45. Lettera di Prampolini a Marinetti del 3 novembre 1943, in Giovanni Lista (a cura di), *Enrico Prampolini. Carteggio futurista*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992, p. 157.

L'«ABBACINANTE GIRANDOLA» ROMANA DI PALMA BUCARELLI

Palma Bucarelli's roman «abbacinante girandola»

DOI: 10.17401/su.13.lc06

Lorenzo Cantatore
Università degli Studi Roma Tre
lorenzo.cantatore@uniroma3.it

Parole chiave
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Arte contemporanea
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Contemporary Art

Abstract
Dalla scrittura intima (diari, lettere, appunti) ai testi destinati al grande pubblico (recensioni, saggi critici), passando attraverso le fotografie, Palma Bucarelli ha lasciato molte testimonianze del suo rapporto con Roma, la città dove nacque nel 1910. È possibile "pedinarla" attraverso i ritrovi tipici della *café society*, le gallerie d'arte, i salotti intellettuali, i ristoranti, ma anche i più segreti luoghi dell'anima o i celebri negozi d'una volta.
Sviluppandosi fra l'epoca fascista e gli anni Settanta, il contributo intreccia pubblico e privato per restituire l'immagine complessa di una grande protagonista della vita culturale romana e nazionale, perennemente in cerca di cultura, successo e gioia di vivere. Sullo sfondo c'è sempre Roma, luminosa e buia, popolare e aristocratica, laica e religiosa.

From the intimate writing (diaries, letters, notes) to the texts intended for the general public (reviews, critical essays), passing through photographs, Palma Bucarelli has left many testimonies of her relationship with Rome, the city where she was born in 1910. It is possible to follow her through the typical haunts of the café society, the art galleries, the restaurants, but also the most secret places of the soul or the famous stores of the past.
Developing between the Fascist era and the Seventies, the contribution interweaves public and private to return the complex image of a great protagonist of Roman and national cultural life, perpetually in search of culture, success and joie de vivre. In the background there is always Rome, bright and dark, popular and aristocratic, secular and religious.

Premessa

La storia di Palma Bucarelli (1910-1998) è profondamente interconnessa alla storia politica, urbana, sociale e culturale di Roma fra gli anni Venti e gli anni Settanta del Novecento. Si tratta di un arco cronologico molto ampio, che va dalla città di Mussolini alla città della cultura underground, all'interno della quale questa donna tenace e a tratti spregiudicata ha agito dapprima come osservatrice attenta e brillante studiosa, poi come funzionaria coraggiosa e innovativa alle prese con i processi di conservazione, tutela e promozione dei nostri beni culturali. Quella del rapporto di Palma Bucarelli con Roma è infatti la storia di una donna che, vuoi sotto il profilo biografico strettamente personale vuoi per la posizione apicale ricoperta nella pubblica amministrazione, ha fatto di questa città lo scenario privilegiato della sua esistenza.

Ricostruire la storia di una città attraverso le vite delle persone che vi hanno vissuto è sicuramente una prospettiva di ricerca e di studio suggestiva e feconda, perché «cruciale è il rapporto tra la città fisica, quella delle pietre, che contiene la storia e l'identità, e la città delle persone, più sfuggente e varia, che la prima ha creato e condizionato»[1]. Tuttavia questo indirizzo di ricerca suggerisce percorsi non sempre facilmente arginabili, sia per la varietà dei documenti eleggibili alla dignità di fonti storiografiche sia per l'infittirsi delle nervature interdisciplinari che la storia sociale e del vissuto urbano, le storie di vita e, più in generale, la metodologia richiesta dall'intreccio fra la storia evenemenziale e la micro-storia, fra il pubblico e il privato, chiamano inevitabilmente in causa.

Uno dei tratti di fondo che definiscono la relazione fra cittadino e città lungo l'intero arco della vita è la nozione di 'cambiamento', un'oscillazione permanente fra il passato, il presente e il futuro dove al desiderio di innovazione e alle spinte verso la conquista di miglioramenti qualitativi e quantitativi, si alternano il diritto e il dovere della memoria, soprattutto in una città storicamente stratificata come Roma.

Palma Bucarelli ha incarnato per molti versi l'immagine del cambiamento: come donna, come intellettuale, come soprintendente, ma anche come cittadina di

1. Giandomenico Amendola, *Sguardi sulla città moderna. Narrazioni e rappresentazioni di urbanisti, sociologi, scrittori e artisti*, Dedalo, Bari 2019, p. 10.

Roma, la città dove è nata il 16 marzo 1910. È cambiata la città, certo, ma è anche cambiato il rapporto fra le donne e la città, e lei è stata testimone diretto di questo mutamento. Ripercorrere il suo rapporto con Roma vuole dire cimentarsi con una fitta serie di fonti e testimonianze dalla natura varia e complessa. Dalle lettere ai diari, dalle interviste ai saggi critici, dalle polemiche giornalistiche alle fotografie, dai filmati alle cronache mondane, dalle fatture dei fornitori agli inviti a vernici, sfilate di moda e conferenze, dai biglietti d'auguri alle agendine tempestate di liste di cose da fare, dai programmi di sala dei teatri alle dediche d'autore sui libri ecc. Poche donne della sua generazione hanno lasciato ai posteri una simile quantità di tracce esistenziali, pubbliche e private, e ciò vale indubbiamente anche per il suo rapporto con Roma. Tenteremo qui di 'pedinare' il nostro personaggio attraverso le strade e gli scorci della "sua" Roma, con l'obiettivo di arrivare a definire una sorta di simmetria fra ciò che Bucarelli rappresenta nella storia della cultura italiana del Novecento e lo scenario urbano quotidiano all'interno del quale questo "fenomeno" storico ha potuto verificarsi. Alla fine non sembrerà esserci soluzione di continuità fra la Roma della diligente allieva di Pietro Toesca e la Roma dell'innamorata 'clandestina' di Paolo Monelli, oppure fra la città retorica del Duce da lei osservata con occhio severo, la città oscurata e occultata dalle protezioni antiaeree e la Roma 'impacchettata' da Christo percepita da Palma come il segnale di una nuova stagione artistica, infine fra la Capitale della Repubblica, dei ministeri e della burocrazia e la sede di quello che è stato a lungo l'unico museo statale dedicato all'arte contemporanea, la Galleria nazionale d'arte moderna, all'interno della quale Palma visse moralmente, culturalmente e fisicamente per circa quarantacinque anni[2]. Gli infiniti volti di Roma si confondono nelle parole e nelle emozioni di Palma Bucarelli, nelle immagini che la ritraggono, ora casualmente ora per dovere di documentazione, nei luoghi dell'ufficialità e in quelli dell'intimità, restituendo allo studioso l'emozione di in-

2. Palma Bucarelli entrò alla Galleria d'Arte Moderna come ispettrice nel dicembre del 1939. Già dal 1940, a causa della chiamata alle armi del soprintendente Roberto Papini, in diversi documenti Palma risulta soprintendente "facente funzione", ruolo che, attraverso vari e non facili passaggi di carriera, ricoprirà ininterrottamente dal 1945 al 1975. Dalla primavera-estate del 1952 Bucarelli stabilì la sua dimora in un appartamento all'interno della Galleria, che lasciò solo nella seconda metà degli anni Ottanta.

dividuare e riconoscere (o non riconoscere) le *lacation* di una vita vissuta a perdifiato all'insegna del cambiamento e della volontà di essere, sempre e comunque, presenti[3].

Una fanciulla in fiore a Trinità dei Monti

Per la verità, Palma Bucarelli, orgogliosissima delle sue origini meridionali (padre di Locri, madre di Messina), sottolineava di non avere radici romane e di essere nata casualmente a Roma, «all'inizio della via Salaria, press'a poco dove c'è oggi la Rinascente. […] a suo tempo, ci metteranno una lapide»[4]. Infatti, giusto il tempo di far vincere alla bimba primogenita, ad appena otto mesi, un concorso di bellezza presso lo scomparso Teatro Apollo a Tor di Nona, e la famiglia si adatta ai ripetuti trasferimenti del padre (funzionario di prefettura), soprattutto nel Nord Italia e a Tripoli, dove Palma frequenta la scuola fino al secondo ginnasio, anno scolastico 1920-1921. Rientrati in Italia, i Bucarelli si stabiliscono definitivamente a Roma, prima in un villino a Monteverde, poi in un grande appartamento borghese in piazza Ippolito Nievo 1, «proprio di fronte alla vecchia stazione di Trastevere. Un bel palazzo, molto signorile, con una balconata e un po' di giardino dove mio padre piantò, in mio onore, una palma e la chiamò sontuosamente villa Palma»[5]. Palma conclude il ginnasio inferiore al Mamiani, nella vecchia sede di Palazzo Sora in corso Vittorio Emanuele, poi passa al Visconti, al

3. Negli ultimi anni, a partire dal centenario della nascita, gli studi sulla vita e l'opera di Palma Bucarelli hanno avuto un notevole incremento. Mi limito a segnalare: Mariastella Margozzi (a cura di), *Palma Bucarelli. Il Museo come Avanguardia*, Electa, Milano 2010; Rachele Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Mondadori, Milano 2010; Palma Bucarelli, *Cronache indipendenti. Arte a Roma fra 1945 e* 1946, a cura di Lorenzo Cantatore, De Luca, Roma 2010; Lorenzo Cantatore, Giuliana Zagra, *Palma Bucarelli a cento anni dalla nascita*, in «Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma», 16, 2011; Lorenzo Cantatore, Edoardo Sassi, *Palma Bucarelli. Immagini di una vita*, prefazione di Citto Maselli, Palombi, Roma 2011. Da segnalare anche i documentari, in particolare *Suite per Palma*, di Christian Mario Angeli (Rai Tre) e *Palma Bucarelli: a regola d'arte*, di Brigida Gullo (Rai Storia).

4. Sandra Artom, Anna Rita Calabrò, *Sorelle d'Italia*, Rizzoli, Milano 1989, p. 87.

5. Ibidem, p. 90.

Collegio Romano, infine alla vecchia Sapienza, dove si laurea in storia dell'arte moderna con Pietro Toesca. È il 29 novembre1932 e ha già al suo attivo due buone pubblicazioni d'argomento romano, sulla madonna lignea nella chiesa della Maddalena[6] e sugli affreschi di San Gregorio al Celio[7]. Gli studi per la tesi la portano a frequentare biblioteche e a compiere sopralluoghi, a cominciare dal palazzo Sacchetti, in via Giulia, all'interno del quale studia gli affreschi di Francesco Salviati.

> «Non c'è persona a cui sia ignota l'austera dimora dalla larga facciata a tre piani, coi finestroni del terreno muniti di potenti inferriate, che si leva nobilmente in fondo alla aristocratica strada papale, nell'antico quartiere di lusso caduto nel silenzio e nella solitudine, invaso da una specie di dolcezza e di discrezione clericale»[8].

Per Palma i primi anni Trenta sono densi di avvenimenti. La laurea nel '32, nel '33 il superamento del concorso pubblico per ispettore aggiunto alle antichità e belle arti (insieme a Giulio Carlo Argan e a Cesare Brandi, amici di tutta la vita), la conquista del posto di lavoro alla Galleria Borghese, diretta da Aldo De Rinaldis, infine l'appassionata e tragica storia d'amore con Arduino Colasanti (già direttore generale delle Antichità e belle arti dal 1919 al 1928), scomparso improvvisamente nel novembre del 1935. Negli stessi anni si consolida l'amicizia con Vittorio Gorresio, vicino di casa a Monteverde e compagno di vacanze a Collalto Sabino. Toio (è questo il soprannome di Gorresio) è e sarà sempre innamorato di lei, non corrisposto, ed è il destinatario di alcune lettere in cui Palma descrive la costruzione del suo rapporto personale con Roma, soprattutto in relazione ai suoi studi e al suo aprirsi alla vita sociale, amicale, mondana: «Così passo il mio tempo tra le lezioni, la biblioteca, i palazzi e le chiese, dove vado a prendermi raffreddori e torcicolli per decifrare, armata di cannocchiale, gli af-

---

6. Palma Bucarelli, *Questioni lauranesche. Una statua nella chiesa della Maddalena in Roma*, in «Bollettino d'arte», XXVI, 2, 1932, pp. 90-95.

7. *Il plagio di un grande artista*, in «L'Illustrazione vaticana», 15 agosto 1932.

8. Palma Bucarelli, *Tesori d'arte nei palazzi romani. Gli affreschi di Francesco Salviati nel palazzo Sacchetti*, in «Capitolium», IX, 4-5, 1933, p. 237.

freschi alquanto malandati e coperti di polvere delle cupole e dei soffitti dipinti da Cecchino»[9]. In questo contesto, Ernst Steinmann le apre le porte della Biblioteca Hertziana, ed è per lei uno sbocco di entusiasmo, regolarmente appuntato in una lettera carica di vitalità per la scoperta del mondo e per come il mondo (gli uomini, in particolare) si accorge di lei. Siamo in un angolo di Roma dove non mancano riferimenti a luoghi di ritrovo memorabili e dove la primavera

> «quasi ogni mattina mi offre lo spettacolo meraviglioso dei suoi fiori ai piedi di Trinità dei Monti infiorata e lucente di sole. Non mi accusi di reminiscenze dannunziane. È così. E dicevo quasi ogni mattina perché ho scovato una biblioteca d'arte, in via Gregoriana, che è un piccolo gioiello nel suo genere, e io lo posso ben dire, che sono buongustaia. Sono tutti tedeschi là dentro, dal direttore che io già conoscevo di nome come il più profondo conoscitore di Michelangelo, un vecchio alto e asciutto simpaticissimo perché mi ha detto, nell'accogliermi: "Se è così brava come è bella…"; all'ultimo bibliotecario. Atmosfera satura di scienza, stanzette piccole tappezzate di libri, lampade verdi, volumi sui tavoli, profondo raccoglimento, pavimenti silenziosi, termosifone dappertutto, perfino dietro le pareti dell'ingresso dove all'uscita si trovano i mantelli deliziosamente riscaldati. Pochi frequentatori scelti, ambiente perciò coltissimo, ci si respira un'aria di pensosa intelligenza. Perfetto. E poi posizione suggestiva, accanto al tea room russo, di felice memoria; parallela a via Sistina, la via dei ritrovi eleganti e dell'"Embassy". Devo l'introduzione, difficilissima, all'intervento di Colasanti, straricco d'intelligenza e di denaro, che ho conosciuto a palazzo Venezia con mio enorme giubilo, perché, come studiosa d'arte, avevo sempre avuto una sconfinata ammirazione per lui»[10].

In questa cornice Palma mette a fuoco il suo senso della vita, basato fondamen-

---

9. Minuta di lettera di Palma Bucarelli a Vittorio Gorresio, s.d. ma da Roma a Bra, giorni di carnevale del 1932 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

10. Minuta di lettera di Palma Bucarelli a Vittorio Gorresio, s.d. ma da Roma a Bra, primavera 1932, in Lorenzo Cantatore, *Essere in pieno nel mondo. Appunti per una biografia di Palma Bucarelli*, in *Palma Bucarelli. Il Museo come Avanguardia*, cit., p. 190.

talmente su una passione congiunta per i luoghi storici e per gli uomini maturi, che possano introdurla nei circoli culturali che contano e che sappiano incantarla con i racconti di un passato non troppo remoto, ma che lei non ha vissuto: le ultime eco della cosiddetta Roma bizantina (le storie di d'Annunzio, Scarfoglio, Lina Cavalieri[11]), gli anni della Belle Époque, il passaggio fra Otto e Novecento, i fasti dell'età liberale, la «vita […] anteguerra, e questo m'interessa sempre tanto. Oggi tutto è così diverso. Sembra che tutti oggi sian più musoni, più seri, nella vita, nei rapporti sociali, mentre la politica e i sentimenti essenziali eran più seri allora»[12]. In questi anni è facile incontrarla per le strade di Roma con esponenti di quel mondo, come l'anziano senatore Giuseppe Maria Fiamingo, lo scrittore romanista Gustavo Brigante Colonna, il vecchio gallerista-antiquario Augusto Jandolo, Trilussa che recita davanti a lei poesie inedite in una trattoria di via del Babuino e, soprattutto, Ugo Ojetti quando questi da Firenze viene a Roma, dove scende al Grand Hotel e invita spesso Palma a colazioni e pranzi, facendosi poi accompagnare in automobile al Ministero dell'educazione nazionale o all'Accademia d'Italia: «Ieri dopo colazione l'ho portato in Accademia e abbiam fatto ingresso solenne all'Augusta Farnesina»[13].

«*Cara vecchia Roma*»

Nell'estate del 1936, pochi mesi dopo la morte di Arduino Colasanti, durante una vacanza sullo Stelvio, Palma conosce Paolo Monelli (1891-1984), firma autorevole e influente del giornalismo italiano, storico inviato del «Corriere della Sera». Fra i due si stabilisce da subito una forte intesa erotica e sentimentale, che durerà per tutta la vita. Ma i primi anni sono assai critici perché Monelli è sposato e i rapporti con la moglie sono burrascosi. Ciò nonostante, i due amanti riescono a ricavarsi spazi di solitudine negli angoli più romantici e appartati di quella Roma «vasta e

11. Palma Bucarelli, Diario del 29 maggio 1938, collezione privata.

12. Eadem, Diario del 4 settembre 1940, collezione privata.

13. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 18 gennaio 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

solenne della via Appia, della villa Celimontana, delle acque albule»[14]. I frequenti viaggi di lui per lavoro sono all'origine di una fitta corrispondenza con Palma che, a partire dal 1937, lo aggiorna regolarmente sulla sua vita romana anche con l'intento di illustrargli un contesto che per lui, sempre vissuto fra Bologna e Milano, è in gran parte nuovo. Si tratta di prose ispirate dalle quali si possono cogliere riferimenti a paesaggi, luoghi, situazioni e personaggi romani ben precisi.
Colpiscono senz'altro i cenni all'alluvione del dicembre 1937, con la celebre piena del Tevere a ponte Milvio. Anche in questo caso i riferimenti alle abitudini della vita privata (la passione di Palma per i cavalli e l'equitazione, allieva di Costante D'Inzeo e assidua frequentatrice del maneggio fra Tor di Quinto e i Due Ponti, lungo la via Flaminia) si intrecciano ad avvenimenti epocali: «Ho ripreso le galoppate a villa Borghese e sono tutta indolenzita. Ma in questi giorni il Tevere è in piena, ponte Milvio è sommerso e non posso raggiugere la scuderia che è dopo il piazzale»[15], oppure, quasi identificando la sua passione amorosa con il fiume gonfio d'acqua: «A momenti mi mettevo a piangere di commozione sulle tue lettere, soprattutto queste ultime due che han finito di rompere gli argini come il Tevere in questi giorni a ponte Milvio»[16].
Spesso lo stato d'animo di Palma risulta fortemente influenzato dalle condizioni atmosferiche e da come queste si riflettono sull'aspetto della città: «Roma è grigia e sciroccosa. La primavera […] qui, almeno in questi giorni, prende l'aspetto sonnolento e incolore che le dà lo scirocchetto romano, flagello di questo paese»[17]. Ma i toni si fanno più cupi quando al lutto per la morte precoce di un caro collega, l'archeologo Pirro Marconi (deceduto in un tragico incidente aereo, a soli quarantuno anni), si unisce il fastidio per gli odiosi eventi politici, soprattutto quando sconvolgono la vita quotidiana della città, come nel caso della visita

14. Lettera di Paolo Monelli a Palma Bucarelli, da Parigi a Roma, 21 dicembre 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

15. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Belgrado, 18 dicembre 1937 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

16. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Belgrado, 21 dicembre 1937 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

17. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 22 marzo 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

1_Lezione di equitazione ai Due Ponti (1938 circa).

di Hitler a Roma che ora le appare livida, gonfia di macabri presagi. Mentre Palma partecipa ai funerali del giovane archeologo che si svolgono «in questa tristissima, piovosa, grigia giornata, nella antichissima chiesa di S. Lorenzo, vicino ai cipressi del cimitero», osserva che

> «Hitler non sarà soddisfatto dell'accoglienza del cielo di Roma. E che malinconia tutte queste bandiere sgocciolanti che si stingono sotto la pioggia. […] la circolazione è congestionata e bisogna fare impreveduti e lunghissimi giri per arrivare dove s'ha da andare, perché le strade son chiuse per chilometri a raggio intorno agl'illustri personaggi che corrono da una festa all'altra. Stamattina c'erano le manovre a Furbara ma il cattivo tempo le ha impedite. Ieri rivista militare […], concerto in piazza di Siena, oggi ricevimento a Palazzo Venezia, ieri al Campidoglio, e via festeggiando»[18].

E Monelli, due giorni dopo, cerca di consolarla, non nascondendo la loro condi-

18. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 7 maggio 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

visa avversione alla politica del regime, e alla funerea e nefasta parentesi nella primavera romana: «Con la partenza di Hitler è certo tornato il sole e la primavera a Roma, e ora sarai più gaia»[19]. Pronta, giunge la risposta rassicurante di lei: «a Roma tutto è tornato all'aspetto normale, tanto più bello, finalmente, dopo la partenza di H.»[20].

In questi anni, esattamente dall'agosto del 1937 (dopo circa un anno di incarico alla Soprintendenza di Napoli), Palma è ispettore presso la Soprintendenza del Lazio, diretta da Luigi Serra. La sede del suo ufficio inizialmente è in via degli Astalli 1, poi si trasferisce lungo la nuova via del Mare (il piccolo edificio dallo stile eclettico, oggi all'angolo fra via del Teatro di Marcello e vico Jugario), appena sistemata dopo gli sventramenti ai piedi del Campidoglio. Le lettere a Monelli documentano parte dei cambiamenti in corso in quell'area della città, fra gli edifici pubblici di nuova costruzione in stile littorio e i restauri scenografici in stile medievale, coordinati da Antonio Muñoz, su cui puntualmente la penna di Palma ironizza:

> «[…] sai dove ti scrivo? Sul viale Aventino, sai quello bello, nuovo, da cui si vedono i ruderi rossi del Palatino e che noi abbiamo fatto qualche volta per andare sulla via Appia. Ti scrivo in macchina, alla luce di un fanale[21.] […] mi son ridotta a scriverti di nuovo sul viale Aventino perché era tardi e ho dovuto uscir dall'ufficio. Son cominciate le giornate belle, finalmente, questa sera è serena, qui sul viale si sono or ora accese le lampade e i cipressi si profilano più oscuri e netti sull'azzurrino chiaro e leggero del cielo ancora impregnato di luce. Vorrei che tu fossi qui a godere quest'ora deliziosa (finalmente una sera di primavera dopo tanta pioggia e giornate grigie)[22].

---

19. Lettera di Paolo Monelli a Palma Bucarelli, da Parigi a Roma, 9 maggio 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

20. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 11 maggio 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

21. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Torino, 15 maggio 1939 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

22. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Torino, 17 maggio 1939 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

> Caro, eccomi qua di nuovo a scriverti davanti ai ruderi del Palatino incendiati da un tramonto d'oro, ché son le sette e mezza e m'han messo fuori dalla soprintendenza, dalla mia torre medievale fiorita di bifore e di gerani dove sarei perfettamente in stile se avessi ancora le mie lunghe trecce»[23].

Sul tema degli interventi urbanistici e architettonici del regime fascista tornerà anche anni dopo. Parlando delle *Demolizioni* di Mario Mafai, noterà come

> «gli squarci aperti dal piccone nella carne viva delle più nobili e compatte architetture delle nostre città trovavano nella tenerezza della pittura un accoramento di rimpianto, le sentimmo come la più aperta condanna degli scempi che gli architetti ufficiali andavan facendo per adulare le smanie d'imperiali grandiosità del despota»[24].

A proposito della tutela della città storica e della sua arbitraria alterazione durante il ventennio nero, uno sfogo del tutto privato c'era già stato in una pagina di diario del 31 agosto 1940, dove Palma riferisce di un incontro con il celebre romanista Giulio Cesare Nerilli:

> «Il buon Nerilli mi ha portato a far vedere certe fotografie della vecchia Roma, della fine del secolo scorso, con i tram a cavalli, i signori in bombetta e gilet, la salita di via IV Novembre con in fondo ancora il vecchio Teatro Nazionale dove ora è quell'orrore di Brasini. Cara vecchia Roma che io non ho mai conosciuta e di cui mi sembra d'aver tanta nostalgia. Com'è possibile con la mia fretta di attività, di velocità, con le mie necessità di ragazza moderna che non potrebbe più fare a meno del telefono, dell'automobile, del bagno accanto alla stanza da letto. Ma, forse per contrasto (accidenti a questa mia natura dove c'è dentro tutto) ma soprattutto, forse, per reazione a questa distruzione sistematica della

---

23. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Lisbona, 27 giugno 1939 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

24. Palma Bucarelli, *Mafai allo Zodiaco*, in «L'Indipendente», 29 aprile 1945, ora in Eadem, *Cronache indipendenti*, cit., p. 46.

> mia Roma, per non dire del resto d'Italia, perpetrata da questi scellerati architetti venduti e arrivisti che per il loro interesse adulano la mania di grandezza e d'imporre il proprio sigillo (bel sigillo davvero, i posteri giudicheranno!) di quest'uomo senza gusto e senza cultura (non ha fatto il liceo, dice P.). Vigliacchi. E nessuno può dir niente, e perpetrano i loro delitti impunemente e c'impongono quei loro brutti e squallidi edifici e rompono le armonie sacre di piazze, di vie perfette nella loro ricerca di sensi storici ed umani. Ci sfoghiamo tra noi pochi intelligenti a dir queste cose ma la mia rabbia impotente mi soffoca»[25].

Sempre dalle lettere a Monelli è possibile ricavare una vera e propria mappa di luoghi romani, oggi in parte scomparsi, che hanno segnato la vita artistica della capitale alla vigilia della Seconda guerra mondiale. Ecco la descrizione fornita da Palma della celebre Galleria Sangiorgi, al Cembalo Borghese, visibile in molte foto d'epoca:

> «Stamattina sono stata alla Galleria Sangiorgi con Lavagnino e il mio vecchio direttore De Rinaldis, il quale ci vede sempre meno, poveretto. Sono andata a prenderlo al mio vecchio dominio, la villa Borghese, poiché in questi giorni dispongo della macchina a piacer mio. La Galleria Sangiorgi che ora non ha più che mobilio antico essendo così decaduto il commercio delle opere d'arte (Sangiorgi, lo saprai, è un famoso antiquario) è nel Palazzo Borghese a Ripetta, nelle sale destinate alla musica ed è una delizia di stucchi dorati, di specchi dipinti, di soffitti carichi di decorazioni barocche fastose»[26].

E poi c'è la Roma dei teatri e dei cinema. Frequentatrice assidua, per lo più in compagnia di Mario Missiroli, direttore del «Messaggero», e di sua moglie Regina (detta Queenie), del teatro Argentina, del Valle, dell'Adriano, del cinema 'la' Quirinetta, dell'Eliseo (dove stronca Andreina Pagnani, sua rivale in amore e interprete de *La dodicesima notte* di William Shakespeare), dell'Opera (è in estasi per il *Tristano e*

---

25. Eadem, Diario del 1940, collezione privata.

26. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 5 aprile 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

Isotta di Wagner diretto da Victor De Sabata) e, soprattutto, dell'Augusteo dove si commuove ascoltando il violoncellista Enrico Mainardi[27], alla giovane Bucarelli capita anche la fortuna di ammirare Arturo Benedetti Michelangeli agli esordi della sua carriera, ascoltato durante un ricevimento del ministro Alessandro Pavolini all'Excelsior, dove Palma fa la conoscenza di Bino Sanminiatelli: «ha suonato, divinamente, la rivelazione di quest'anno, il giovane pianista Michelangeli»[28]. Del resto, la musica, insieme alla pittura, sarà sempre la sua passione, in tutte le stagioni: «Stasera s'inaugurano i concerti alla Basilica di Massenzio, così si aggiunge una nuova occupazione alle mie solite, una cara occupazione, ormai diventata un'abitudine dell'estate romana, come d'inverno l'Augusteo»[29].
Non la soddisfano le commedie americane che le capita di vedere al cinema. Un mondo, quello della settima arte, che però la incuriosisce così tanto da recarsi, in compagnia degli amici giornalisti Sandro De Feo e Fabrizio Sarazani, su un set presso gli stabilimenti Titanus alla Farnesina: «L'altro ieri sera son stata con De Feo e con Sarazani, del Giornale d'Italia a veder girare Ettore Fieramosca alla Farnesina. È un posto splendido e la cosa era divertente per me che la vedevo per la prima volta. C'era Blasetti che dirigeva e la Cegani e Cervi primi attori»[30].
Contemporaneamente la vecchia Roma che adora continua a occupare le sue giornate e a conquistarla con i suoi spazi segreti e inaccessibili: «Ieri sera sono stata a pranzo in casa Lovatelli, un bellissimo vecchio palazzo settecentesco con piazza omonima, con affreschi e quadri antichi, e il conte che si diletta di scultura»[31].
In anni di grandi discussioni sulla legislazione in materia di tutela dei beni artistici e architettonici e sulle teorie del restauro (è del 1° giugno 1939 la legge

27. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli da Roma a Bucarest, 22 aprile 1940 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

28. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Bucarest, 6 maggio 1940 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

29. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 24 giugno 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

30. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 4 giugno 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

31. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 7 gennaio 1939 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

1089 «per la tutela delle cose di interesse artistico e storico»), il lavoro per la Soprintendenza porta Bucarelli a impegnarsi in numerosi sopralluoghi, soprattutto nelle chiese di Roma, finalizzati alla programmazione di interventi di restauro. Segue personalmente il recupero degli affreschi del Baciccia nella chiesa del Gesù e quello della Madonna dell'Aracoeli, insieme a Emilio Lavagnino, il suo grande amico Mimmi. A Monelli, non risparmiando riferimenti ai loro appuntamenti amorosi, spiega il significato di questa

> «antica e miracolosa immagine della Madonna dell'Aracoeli che nel 1348 durante la peste fu portata in processione a S. Pietro dal popolo per scongiurare il flagello. Pare che allora la peste cessasse e per ringraziare la loro Madonna i romani costruirono la grande scala che conduce alla chiesa e ai piedi della quale ci siam dati tante volte appuntamento noi, innamorati senza tetto. La Madonna ha un bel volto romano, diritto e imperioso come immagino il volto di Marozia ed è venuto fuori solo dopo il restauro che ha tolto le ridipinture che l'alteravano»[32].

Con Mimmi, il 17 giugno del 1938 Palma assiste alla cerimonia dell'incoronazione della Madonna dell'Aracoeli restaurata e tornata sull'altare maggiore. La descrizione diffusa dell'ambiente, dei volti, dell'apparato catto-fascista, alla presenza del cardinale Francesco Marchetti Selvaggiani e del governatore Piero Colonna, rivela uno sguardo lucidamente laico e scanzonato, a tratti caricaturale ma anche una profonda suggestione di fronte alla immersività storica e spirituale della macchina celebrativa.

> «Torno in questo momento dalla solenne cerimonia per la donazione della corona fatta alla Madonna dell'Aracoeli dal governatore di Roma in nome del popolo romano. T'ho fatto già la storia del dipinto e ti ho detto che ne abbiamo curato il restauro. Così ci han dati dei posti d'onore e io ero, figurati, a lato dell'altare fra le dame del comitato, un

32. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 14 giugno 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata). Cfr. Emilio Lavagnino, *La Madonna dell'Aracoeli e il suo restauro*, in «Bollettino d'arte», XXXI, 12, 1938, pp. 529-540.

> gerontocomio e una collezione di bruttezza come solo si trovano nelle frequentatrici dei circoli cattolici. Chissà perché la religione va tanto d'accordo con la bruttezza e la vecchiaia. Certo perché è un conforto. Lavagnino, ch'era con me l'han messo dall'altro lato dell'altare. Ci hanno divisi, uomini e donne come nelle chiese medievali, coi matronei. La Madonna, solenne, con la faccia ben ripulita, splendeva cupa sull'altare sola bellezza in mezzo a quelle volgari brutture che i preti son così bravi ad escogitare quando addobbano a festa le loro chiese. Solo la profusione di gigli e gelsomini riscattava un poco il cattivo gusto trionfante. La cerimonia è stata lunga; questi preti, che fan tutto sotto la specie dell'eternità, non hanno il senso del tempo. Prima la predica, poi l'incoronazione, poi la messa cantata, non finiva più. Don Piero Colonna, con la consulta al completo, vestito in camicia nera ha fatto il saluto romano alla Madonna, fra gli splendori degli ori e delle luci e Don Piero ha consegnato, su un cuscino di velluto rosso la corona al Vicario che l'ha posta con le due mani sul capo della Vergine. Al di fuori d'ogni sentimento religioso è stata una cosa di profonda bellezza e suggestione oltreché scenografica, simbolica e spirituale che ci riportava vertiginosamente indietro nei secoli, a riandare le vicende dei papi e degli imperi temporali, tanto più che l'Aracoeli sorge sul colle Capitolino, accanto alle statue degli imperatori romani. Ed era la Chiesa che trionfava nella vicenda dei tempi, incrollabile, ferma nel tempo, uguale a quella di mille anni fa, con gli stessi riti, la stessa fede. La Madonna è la stessa che un secolo prima era stata posta sul medesimo altare»[33].

Su questa Roma che è parte del suo lavoro e che nutre il suo immaginario estetico-intellettuale, nella seconda metà degli anni Trenta Palma innesta una fitta attività mondana che, oltre a teatri e sale da concerto, la porta a scoprire con entusiasmo il Circolo del Golf all'Acquasanta («vicino alle Capannelle, ottima cucina, bel campo da golf, gente con molti titoli e molti soldi, bella giornata, inebriante

33. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 17 giugno 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

odore di fieno e d'erba fresca al sole, voglio imparare a giocare a golf »[34]) e a frequentare molti ristoranti alla moda come «Alfredo» in via della Scrofa (con Ojetti «siamo andati a mangiare le fettuccine da Alfredo»[35]), «Alfredo» a Sant'Andrea della Valle, «Nino» in via Borgognona (vi si reca con Diego Calcagno, Vincenzo Cardarelli, vi incontra Corrado Sofia), la birreria «Dreher» in piazza Santi Apostoli (con i Missiroli e Longanesi), «Galeassi» (dove «si radunano in lieti conversari e banchetti li romani de Roma»[36]) e «Fiori» a Trastevere: «ho passato una piacevole serata, con Lavagnino e Totò Donghi. Siamo andati a mangiare in un'osteria di Trastevere dove c'era del buon vino e siam rimasti a parlare di pittura e di critica e di fatti e persone e di problemi d'arte fino a tarda ora»[37]. Spesso si tratta di serate molto animate, come quella volta che, per sedare un'accesa discussione fra Cardarelli e Silvio Negro intorno all'interpretazione di un passo di Tolstoj, «poi ho dovuto cercare di metter pace e sorbirmi, sotto la luna di Trinità dei Monti gli sfoghi di Cardarelli»[38]. Alla fine del 1939 Palma comincia a sondare il terreno per un suo possibile trasferimento in un contesto lavorativo più stimolante e dove possa operare in maggior autonomia. La soprintendenza romana di Luigi Serra è per lei eccessivamente burocratica e soffoca quel desiderio di indipendenza che vorrebbe esercitare anche nelle iniziative d'ufficio. Sulla scia di Pasquale Rotondi che ha chiesto il trasferimento a Urbino, Palma comincia a guardarsi intorno. Una questione delicata, sulla quale si confronta con Mario Missiroli, grande tessitore di relazioni, che, dopo una cena in cui le prospetta «orizzonti nuovi», la riaccompagna «a casa in carrozzella traversando tutta Roma»[39]. Del resto, già un anno prima Palma aveva ricevuto da Antonio Morassi

34. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 30 maggio 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

35. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 6 aprile 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

36. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 21 maggio 1938, in Lorenzo Cantatore, *Introduzione*, in Bucarelli, *Cronache indipendenti*, cit., p. 18.

37. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 25 maggio 1938, Ibidem.

38. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma al Comando Superiore A.S., 27 luglio 1942 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

39. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Milano, 2 ottobre 1939 (ACS, Fondo

la proposta di un incarico nella nuova Soprintendenza di Milano, ma: «L'ho portato sulla via Appia ch'è bellissima ora al tramonto [...] e poi da Rosati. [...] Gli ho risposto che sono troppo affezionata a Roma e che non posso andarmene»[40]. Delle prospettive di trasferimento 'Pa' scrive regolarmente a Monelli, confessandogli «che lasciar Roma è doloroso, è come lasciare una persona cara, ogni angolo di questa città ha per me una storia, fa parte della mia vita, è un pezzetto di me»[41]. Nei molteplici crocevia di impegni professionali e mondani, negli anni Trenta i rapporti di Palma Bucarelli con l'arte contemporanea risultano tutto sommato fugaci. Pochi i riferimenti a due fra le esperienze più interessanti e innovative di quel periodo, la galleria di Dario Sabatello (1932-1935) in via del Babuino 61, e la galleria della Cometa (1935-1938), diretta da Corrado Cagli e Libero de Libero sotto l'egida di Mimì Pecci Blunt, nella piazzetta della Tribuna di Tor de' Specchi, poco lontana dagli uffici della Soprintendenza dove Palma lavora, «ebbe in quegli anni una funzione importante per la conoscenza delle espressioni vive dell'arte contemporanea e la presentazione dei giovani più promettenti»[42]. In linea di massima, dalle testimonianze epistolari di questi anni emergono battute di stizza nei confronti dell'arte di regime piuttosto che indicazioni su nuove e per lei interessanti ricerche d'arte contemporanea.
Con questo *back-ground*, il 1° dicembre 1939 Palma Bucarelli ottiene il trasferimento alla Galleria nazionale d'arte moderna e si insedia nell'edificio costruito da Cesare Bazzani «ai limiti della conca di Valle Giulia»[43] per l'Esposizione Universale del 1911. È l'inizio di un regno che tramonterà nominalmente nel 1975 ma che perdurerà a lungo nell'immaginario collettivo cittadino, basandosi su una sostanziale identificazione fra il luogo e il personaggio.

Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

40. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Milano, 13 ottobre 1938 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

41. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Milano, 30 settembre 1939 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

42. Palma Bucarelli, *Corrado Cagli e Mirko allo Zodiaco*, in «L'Indipendente», 5 luglio 1945, ora in Eadem, *Cronache indipendenti*, cit., p. 62.

43. Eadem, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1973, p. 11.

Il «*primo rifiatare del dopoguerra*»

Abituata a muoversi fra gli uffici ministeriali dagli arredi neorinascimentali, oppure fra chiese, canoniche, sagrestie e vecchie dimore patrizie, in cerca di tesori da segnalare, schedare e restaurare, per Palma l'arrivo a Valle Giulia significa fin da subito la necessità di una visione diversa degli spazi di lavoro sui quali modulare la propria esistenza. Prima di tutto ora c'è il rapporto con il pubblico, cioè l'idea di allestire itinerari espositivi immediatamente fruibili dai cittadini, poi c'è l'urgenza di procedere agli acquisti di opere d'arte contemporanea per conto dello Stato. Ciò vuol dire frequentare assiduamente studi di artisti, gallerie private, esposizioni ufficiali (Biennale di Venezia, Quadriennale di Roma). La Roma dei primi anni Quaranta, pur oppressa dalla guerra, dalle leggi razziali, dall'inasprimento della dittatura, dalla caduta del fascismo, dall'occupazione tedesca e dalla lotta per la liberazione, apre a Palma i primi canali di dialogo con gli artisti e, contemporaneamente, la pone di fronte alla necessità di proteggere la Galleria e le opere più importanti dai rischi dei bombardamenti e delle ruberie nazifasciste. Si tratta di avvenimenti già molto percorsi dalla storiografia relativa a quel periodo[44]. Per noi qui è sufficiente concentraci su una scena specifica, che inquadra perfettamente l'ingresso di Palma Bucarelli nella storia italiana del secondo Novecento e, in particolare, nella ricostruzione della vita culturale romana post-bellica. Si tratta di una pagina del suo diario del 1944 dedicata alla liberazione di Roma, un passaggio straordinariamente vivo, da antologia direi, che potrebbe essere stato scritto a commento dei noti filmati di repertorio su quelle ore di forsennato entusiasmo civile. È la mattina del 5 giugno, Palma ha appena appreso la notizia dell'ingresso a Roma delle truppe alleate, si getta in una corsa a perdifiato attraverso villa Borghese fino a via del Babuino ed è testimone oculare di fatti e scene letteralmente (e letterariamente) 'epiche', che presto faranno il giro del mondo:

---

44. Cfr. Eadem, *Opere d'arte alla macchia*, in «Mercurio», n. 4, dicembre 1944, ora in Eadem, *Cronache indipendenti*, cit., pp. 29-31; Eadem, *1944: cronaca di sei mesi*, a cura di Lorenzo Cantatore, De Luca, Roma 1997; Alessandra Lavagnino, *Un inverno 1943-1944. Testimonianze e ricordi sulle operazioni per la salvaguardia delle opere d'arte italiane durante la Seconda Guerra Mondiale*, Sellerio, Palermo 2006 e il docufilm di Massimo Martella, *Nel nome di Antea. L'arte italiana al tempo della guerra*, Luce Cinecittà, Roma 2020.

> «la mia felicità non ha limiti. Mi metto a correre giù per la villa con Michi, parlando da sola, ridendo, credo che ho dovuto sembrare impazzita. […] soldati americani e anche inglesi che cominciano ad accamparsi nella villa, nei prati. Alla Galleria un inferno di cannonate. Sullo spiazzo di fronte cannoni, sparano continuamente. Trema tutto l'edificio. Trovo tutti felici. Impossibile restare in ufficio, do vacanza a tutti […] corro verso piazzale Flaminio. Sullo spiazzo dove son puntati i cannoni un soldato mi interpella in napoletano: è americano nato da genitori napoletani; un altro, biondissimo, mi offre un chewing-gum che mi metto subito a masticare con gioia, un altro guarda meravigliato i miei occhi e dice al compagno che sono del colore del vestito. […] Giù a piazzale Flaminio indescrivibile scena. Tutti gridano e battono le mani. Passano interminabili i formidabili carri armati. È una grande parata spettacolosa. […] Tutti son fuori, tutti in strada, popolo e signori. Percorro piazza del Popolo, il Babuino, il Tritone. […] Incontro amici, ci abbracciamo, è una giornata indicibile, sarebbe troppo lungo raccontare tutto. Torno stanca e felice in Galleria a prendere la mia bicicletta che da tanti mesi era chiusa, in pezzi, in una cassa, per timore delle razzie tedesche. Felice di tornare in bicicletta, con la speranza di avere la macchina tra breve»[45].

La scena appena descritta, densa di vibrante coralità, è tuttavia fortemente segnata dal punto di vista personale e dall'immancabile attenzione alla percezione che gli altri hanno di lei. Si tratta dunque di un documento storico che, a livello simbolico, rappresenta bene la conquista fisica e morale della città da parte di Palma Bucarelli: la sua vitalità, la sua avvenenza, il rapporto con gli amici, l'essere al posto giusto nel momento giusto, le strade della 'sua' Roma che percorre e domina a passo svelto, come si muovesse fra le stanze della sua casa, della 'sua' Galleria.

L'attiva partecipazione di Bucarelli ai lavori per la ricostruzione sono segnati, in particolare, da due circostanze che cominciano a legarla saldamente ai circuiti e alle personalità dell'arte contemporanea: la riapertura della Galleria al pubblico

---

45. Bucarelli, *1944: cronaca di sei mesi*, cit., pp. 39-40.

il 10 dicembre 1944 (primo museo romano a riaprire i battenti[46]), con un ordinamento che già fa discutere per l'ampio spazio riservato agli artisti viventi, anche giovani, a scapito dell'Ottocento[47], e la collaborazione con il quotidiano «L'Indipendente». Da una parte, dunque, un gesto concreto per il pubblico romano dei musei e delle mostre, con una scelta già molto orientata a privilegiare la cronaca rispetto alla storia, dall'altra un'attenzione capillare al panorama delle altre mostre cittadine. Nelle cronache d'arte per il giornale romano Palma rivela non poca sensibilità verso gli artisti che si dedicano a restituire i mille volti della Roma contemporanea. A partire da queste prose giornalistiche, la storica dell'arte si trasforma in critica d'arte, compie cioè i primi esercizi di stile, impegnandosi nel superamento dell'*allure* filologico-erudita, tipica dei suoi scritti degli anni Trenta, a favore di una ricerca formale, linguistica e stilistica, dove è viva la tensione fra il verbale e il visivo, l'allenamento alla descrizione e interpretazione di tecnica, stile e significato del documento d'arte contemporanea.
Dall'immancabile Orfeo Tamburi (cui era stata affidata la copertina del catalogo della mostra di riapertura della Galleria, con uno schizzo a china della facciata della Galleria stessa[48]) «che la sua miglior vena espande nell'amoroso lirismo dei giallo-dorati paesaggi romani»[49] al cui «vento fresco» è possibile riposarsi[50],

---

46. Pochi mesi più tardi, Palma non mancherà di segnalare la riapertura della Galleria Borghese, che era stato il suo primo luogo di lavoro da ispettrice aggiunta, nel lontanissimo 1933: «Della villa Borghese, il museo, al piano terreno, si riapre con il solito caro e familiare aspetto: e miracolo ci pare, a noi poveretti cui l'angoscia di questi tremendi anni ha lasciato tanti segni fuori e dentro, di ritrovare la padrona di casa, Paolina, bella, imperturbabile e lievemente sorridente come sempre e punto spazientita d'aver dovuto restare cinque anni al buio sotto la piramide dei sacchetti di sabbia, senza l'ammirazione e gli omaggi consueti» (*La galleria Borghese riaperta al pubblico*, in «L'Indipendente», 5 aprile 1945, ora in Bucarelli, *Cronache indipendenti*, cit., p. 40)

47. Cfr. Lorenzo Cantatore, *Palma e sangue freddo*, in Bucarelli, *1944: cronaca di sei mesi*, cit., pp. XX-XXIV.

48. Galleria nazionale d'arte moderna, *Esposizione d'arte contemporanea. Roma 1944-1945*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1944.

49. Palma Bucarelli, *Dopo la quarta Quadriennale. Orientamenti e tendenze dell'arte italiana*, in «Rinascita», Zagabria, 21 agosto 1943, ora in Eadem, *Cronache indipendenti*, cit., p. 26.

50. Eadem, *Incisori italiani*, in «L'Indipendente», 7 marzo 1945, ora in Eadem, *Cronache indipendenti*, cit., p. 35.

2_In bicicletta lungo la via Appia Antica (1939 circa).

_2

immersi nei colori «verde di pino e rosso e oro di tramonti sulle vecchie pietre intenerite dal tempo»[51], allo spensierato mondo di Sante Monachesi i cui fiori, terrazze al sole e caffè all'aperto «ci suscitano pungente la nostalgia di soste a Villa Borghese, sotto la gibigianna delle chiazze di sole, trascorse nella beatitudine del refrigerio di una granita di fragola»[52], passando per un Giovanni Omiccioli intento a ritrarre i cavoli cresciuti nell'orto di guerra ai piedi della Galleria[53], Palma si mostra entusiasta di «conoscere la vita della metropoli in questo primo rifiatare del dopoguerra», non mancando di osservare compiaciuta «un ristorante alla moda adornato dall'opera dei nostri migliori artisti, un bar di De Chirico, un paravento di Montanarini»[54]. C'è già qui l'accenno a uno dei campi di ricerca rispetto al quale, nel tempo, Bucarelli si dimostrerà più sensibile, cioè le arti applicate e il rapporto fra oggetto estetico e vita quotidiana.
Del resto, pur amando molto le scene della vita culturale romana a cavallo fra Otto e Novecento, adesso, in fatto di arti figurative, Palma ha il compito di segnalare il superamento di un certo provincialismo, poiché in quel tempo, sullo scorcio dell'Ottocento, Roma viveva una sua vita artistica beatamente provinciale

51. Eadem, *Tamburi a Présence*, in «L'Indipendente», 10 aprile 1945, ora in Ibidem, p. 41.
52. Eadem, *Alla Galleria San Bernardo*, in «L'Indipendente», 28 marzo 1945, ora in Ibidem, p. 39.
53. Eadem, *Di Omiccioli ed altri*, in «L'Indipendente», 11 gennaio 1946, ora in Ibidem, p. 80.
54. Eadem, *Mostre d'arte*, in «L'Indipendente», 30 ottobre 1945, ora in Ibidem.

sulla rendita di un passato sempre più lontano, e che prosperava tra via Margutta, il caffè Greco, i butteri della campagna, le modelle ciociare e l'entusiasmo degli stranieri, e allevava ben venticinque cantori riconosciuti della predetta campagna e molti altri ancora ai quali se qualcuno avesse detto che l'arte era altra cosa e si stava facendo altrove si sarebbero sinceramente meravigliati. Una Roma in cui tra l'accademismo ufficiale cronico, il ciarpame festaiolo di Fortuny e la spagnolesca compagnia che imperversava tra via Flaminia e il Gianicolo, e un verismo pittoresco e sentimentale officiato con una mistica da confraternita, invano, Nino Costa fondava «In arte libertas» e scriveva disperato al Cecioni a Firenze: «Ti prego di risparmiarmi di porre il dito su di una grande piaga che non ho la forza ed il potere di medicare»[55].

Ben diversa la situazione più recente, da cui emergono due artisti di grande vigore espressivo come Mario Mafai e Scipione. Del primo Palma ora contempla «una tenerissima piazza di Spagna piena di luci rosa»[56], ora una Roma «d'inaudito colore dove i rossi mescolandosi ai turchini si stemperano in toni preziosi di rosa e di viola e vanno a frangersi all'orizzonte tra schiume di freschissimo verde contro un cielo d'un azzurro duro e freddo»[57].

Ma è soprattutto su Scipione, artista cui dedicherà una fondamentale retrospettiva fra l'aprile e il giugno del 1954[58], che conturba lo sguardo romano di Bucarelli, offrendole la possibilità di una prima resa verbale già nel catalogo della

55. Eadem, *Pazzini al Secolo*, in «L'Indipendente», 15 aprile 1945, ora in Ibidem, p. 42.

56. Eadem, *Mostre d'arte*, in «L'Indipendente», 30 ottobre 1945, ora in Ibidem, p. 66.

57. Eadem, *Artisti moderni al Secolo*, in «L'Indipendente», 28 luglio 1945, ora in Ibidem, p. 64.

58. Eadem, *Mostra di Scipione alla Galleria nazionale d'arte moderna*, De Luca, Roma 1954. Il saggio introduttivo di Bucarelli si intitola *Omaggio a Scipione*: «quando scoperse la biblioteca di storia dell'arte a palazzo Venezia si mise avidamente a sfogliar libri, a contemplare riproduzioni [...] gli piaceva contemplare a lungo Roma di notte, quando gli oggetti delle architetture, i cavi d'ombra fonda e le sporgenze in luce si fanno più evidenti, con effetti inaspettati e fantastici, quando i tritoni delle fontane di piazza Navona o gli angeli borrominiani di ponte Sant'Angelo sembrano animarsi al contrasto col silenzio e l'immobilità delle cose intorno» (pp. 9, 11). La mostra comprendeva una ricca sezione documentaria (autografi, fotografie, libri, riviste) che Bucarelli mise insieme anche grazie all'aiuto degli amici più cari di Scipione, come Giuseppe Ungaretti, Libero de Libero, Leonardo Sinisgalli, Marino Mazzacurati, Enrico Falqui.

mostra di riapertura della Galleria, dove spiega al visitatore «le immagini fantastiche di una Roma cattolica e prelatizia in cui il sentimento della grandezza si mescola a un sentore di disfacimento e di morte», come nel Ponte Sant'Angelo dove «sotto un cielo mosso l'agitazione barocca degli angeli berniniani ritrova nel segno nervoso un'affinità col gusto da cui nacquero»[59].
Una prospettiva critica, insistente sulla drammaticità del linguaggio cromatico dell'artista, che si chiarisce ulteriormente nella mostra visitata alla galleria dello Zodiaco, dove Palma commenta tre celebri dipinti con un unico, articolatissimo respiro verbale:

> «Il pensiero ossessivo della morte, della carne che si decompone, del sangue che arde e si distrugge, si traduce in termini di pittura nelle sonorità cupe dei rossi e delle porpore sontuose dove pennellate più chiare guizzano come lingue di fiamma e incendiano la Roma barocca e prelatizia che addensa simboli di maestà da controriforma intorno alla figura immobile e disseccata del Cardinal decano, nell'ammollirsi della pasta cromatica fino ad animare come carne viva le statue della Piazza Navona deserta dove il suono delle bùccine non sveglia echi dall'iperbolica prospettiva, nell'aridità della landa da giorno del giudizio che stende dietro il surrealistico Principe cattolico dove i neri puri dei guanti del rosario della benda sembrano accenti di parole sconosciute e paurose»[60].

Infine, nell'itinerario ministeriale che di lì a pochi anni stenderà per il pubblico della Galleria (uscito nella celebre serie di «Itinerari dei museo, gallerie e monumenti d'Italia»), ecco che *Piazza Navona* (1930) le appare, anche su un piano comparativo a livello internazionale, come «una cupa, corrusca immagine della Roma barocca, con il suo fasto funereo e la sua sensualità latente: un "ritratto di città", grave d'implicazioni psicologiche e morali, spietato e de-

---

59. Palma Bucarelli, *Introduzione*, in Galleria nazionale d'arte moderna, *Esposizione d'arte contemporanea. Roma 1944-1945*, cit., p. 14.

60. Eadem, *Scipione allo Zodiaco*, in «L'Indipendente», 2 giugno 1945, ora in Eadem, *Cronache indipendenti*, cit. p. 53.

voto ad un tempo, un atto di amore-odio che rammenta, con più desolati e profetici accenti, gli agitati paesaggi urbani di Kokoschka»[61].
Ma siamo nel 1945 e Roma comunica ai suoi artisti più giovani le pagine più importanti del neorealismo, non solo cinematografico. Palma se ne accorge, ed ecco che, segnalando ai lettori l'esordio di Renzo Vespignani, appena diciottenne, non perde l'occasione per denunciare il dramma sociale, culturale ed estetico delle periferie romane:

> «Quei casoni della periferia cittadina, tirati su in altezza per metter tutto a guadagno il poco spazio e nei quali la speculazione commerciale ha volgarizzato in "stile novecento" un'architettura moderna nata pur bella e nobile nell'invenzione di novatori geniali, quei tristi casoni dei quartieri popolari costruiti in serie disperatamente monotone di cui i chiari colori non riescono a nascondere anzi rendon più squallida la bruttezza, diventano per il giovane Renzo Vespignani materia di poesia, mondo fantastico ricco d'una segreta vita da indagare, "motivo" pieno di novità e di scoperta»[62].

Nel loro complesso, le cronache d'arte per «L'Indipendente» si possono leggere anche come una mappatura delle gallerie private romane di metà anni Quaranta («Ci pare un buon segno che nuove gallerie possano ancora nascere o ricomincino a nascere»[63]), integrabile con gli appunti stesi da Bucarelli nel suo diario del 1944. Il 16 maggio si era inaugurata in via Veneto 83-87 la Galleria del Secolo, di Ettore Colla, Giuseppe Cesetti e Giulio Laudisa[64]. In quella circostanza, Marcello Venturoli aveva notato la Bucarelli «senza cappellino questa volta, traversando obliquamente la sala […] come a passo di danza»[65]. La Galleria del Secolo era un importante segnale di rinnovamento che si aggiungeva al sistema

---

61. Eadem, *La Galleria nazionale d'arte moderna (Roma – Valle Giulia)*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1973, pp. 79-80.

62. Eadem, *Vespignani, Mazzullo, Della Bona alla libreria Margherita*, in «L'Indipendente», 29 giugno 1945, ora in Eadem, *Cronache indipendenti*, cit., p. 61.

63. Eadem, *Donghi alla Finestra*, in «L'Indipendente», 8 marzo 1945, ora in Ibidem, p. 35.

64. Eadem, *1944: cronaca di sei mesi*, cit., p. 27.

65. Marcello Venturoli, *Interviste di frodo*, Sandron, Roma 1945, p. 100.

di scambi e incontri già da mesi in fermento, soprattutto nel quartiere Pinciano-Ludovisi, nei dintorni di via Veneto. Prima fra tutte la complessa e ultradecennale attività della Galleria di Roma (da ultimo collocata all'interno del Teatro delle Arti, in via Sicilia 59), dove nella stessa estate del 1944 fu ospitata la mostra *Arte contro la barbarie*; e poi Lo Zodiaco di Linda Chittaro in via Romagna 18, nata al principio del 1943, e ancora la libreria-galleria La Margherita, diretta da Ghigo Valli (a sua volta responsabile delle bellissime edizioni Documento, con relativa rivista), Irene Brin e Gaspero Del Corso, in via Leonida Bissolati 12. Ma c'erano anche La Finestra, in via di Porta Pinciana 34, Il Ritrovo, un circolo culturale vivacissimo all'interno di palazzo Del Drago in via delle Quattro Fontane, la Galleria San Marco, in via del Babuino 61, sede dell'Art Club, la Galleria San Bernardo (piazza San Bernardo 101), La Prora (via Regina Elena 65), Il Cortile (via dei Prefetti 46), l'Associazione Artistica Internazionale a Villa Patrizi, via Margutta 54, infine lo Studio d'Arte Palma, di Pier Maria Bardi, in piazza Augusto Imperatore[66]. Ma Palma si spingeva anche in zone più periferiche, dove le capitava di osservare un mondo diverso da quello che stava diventando la *café society* della 'dolce vita' romana. È il caso della Galleria Po, da lei descritta con penna acuta e senso dell'umorismo:

> «una salettina alquanto fuori mano rispetto alla "zona artistica" e che forse per questo il giorno dell'apertura era visitata da un insolito pubblico, massaie che avevano fatto la spesa alle bancarelle della borsa nera sulla piazza, ragazze con bambini per mano, giovanotti che uscivano dal bigliardo del prossimo caffè o venivano dall'aver concluso qualche buon affare di trasporti. Aria di periferia; e uno si poteva anche illudere che le moderne pitture piacciano al popolo minuto; ma non abbiamo sentito i commenti, speriamo bene»[67].

---

66. Cfr. Marcello Fagiolo dell'Arco, *Gli artisti, le gallerie, le* occasioni, in *Roma sotto le stelle del '44. Storia, arte e cultura dalla Guerra alla Liberazione*, Zefiro, Follonica 1994, pp. 63-137; Cantatore, *Palma e sangue freddo*, cit., pp. XVIXVII; cfr. pure Giuliano Briganti, *Una storia tutta da scrivere*, in «La Tartaruga», 1, 1986, pp. 36-42.

67. Palma Bucarelli, *Alla Galleria Po*, in «L'Indipendente», 9 ottobre 1946, ora in Eadem, *Cronache indipendenti*, cit.

Nelle stesse settimane di fine 1944, Palma Bucarelli partecipa con uno scritto indimenticabile, *Opere d'arte alla macchia*, al numero monografico della rivista romana «Mercurio» (n. 4), diretta da Alba de Cespedes, dedicato alla Resistenza. Artisti, scrittori e intellettuali, fra cui Corrado Alvaro, Toti Scialoja, Mario Mafai, Alberto Savinio, Leoncillo, Renato Guttuso, Giacomo Debenedetti, Vasco Pratolini, Natalia Ginzburg, Alberto Moravia ecc. raccontano ai lettori come hanno vissuto i mesi fra l'8 settembre e la Liberazione. I volti di molti di loro sono ancora visibili in un grande dipinto realizzato da Afro nel 1946 sulle pareti di un ristorante romano, in via Lombardia[68].
Questo nuovo rapporto con la città liberata e rinata, il frenetico incontrarsi tra gallerie, librerie, caffè, redazioni di giornali e case di amici, determinò per Palma l'adesione definitiva a uno stile di vita cultural-mondano al centro del quale si sarebbe mossa da protagonista per almeno tre decenni. Per questo gruppo di intellettuali e artisti romani, quelli dell'immediato dopoguerra oltre ad essere i mesi della conquista del diritto di voto alle donne, del referendum monarchia-repubblica e della Costituente, sono anche i mesi degli Amici della Domenica di Maria e Goffredo Bellonci, che si riuniscono settimanalmente nella loro casa di viale Liegi 52 e che nel 1947 fondano il Premio Strega. Palma è una di loro. Ecco come la si poteva vedere durante quella serata di inizio estate, quando Ennio Flaiano vinse con *Tempo di uccidere* la prima edizione del Premio. La cerimonia dell'ultima votazione e della proclamazione del vincitore allora si svolgeva sulla terrazza dell'Hotel de la Ville in via Sistina. C'erano molte donne, attrici, scrittrici, intellettuali come Carla Del Poggio, Elsa De Giorgi, Gianna Manzini, Alba de Cespedes, Olga Resnevich e

> «specialmente gli anziani sembravano apprezzare tanta diffusa bellezza. Cecchi, Baldini, Montale, Palazzeschi, Calosso, Savinio guardavano con occhi rapiti le donne più alte e robuste. […] anche i comunisti, Onofri, Cesarini Sforza e Spinella, guardavano con ammirazione e per una volta tanto evitarono di arrivare a polemiche con i liberali. Del resto Pannunzio e Palma Bucarelli stavano in un tavolino lontano tra molti fiori e luci diffuse, bevevano liquori forti»[69].

---

68. Cantatore, Sassi, *Palma Bucarelli. Immagini di una vita*, cit., p. 96.

69. Nicola Adelfi, *154 Amici della Domenica hanno eletto uno scrittore*, in «L'Europeo», 3 luglio 1947.

Quest'ultima immagine da una parte definisce bene le simpatie di Bucarelli per il gruppo dei liberali legati al «Mondo» di Mario Pannunzio, cui del resto anche «L'Indipendente» faceva riferimento, d'altra parte indica il mondo del giornalismo come suo principale punto di riferimento amicale (fa i più fedeli ci sono Mario Missiroli, Vittorio Gorresio, Silvio Negro, Corrado Sofia, Luigi Barzini, Sandro De Feo, Alberto Consiglio, Raul Radice, Anna Garofalo, Indro Montanelli), anche in ragione della sua relazione con Paolo Monelli.

«*Il sole dietro San Pietro*»

Lo spostamento del luogo di lavoro a Valle Giulia, il consolidamento della relazione con Monelli, un sempre più acceso desiderio di indipendenza dalla famiglia e dalla casa paterna di Trastevere, fanno sì che al principio degli anni Quaranta Palma si impegni in due progetti domestici: la sistemazione di un appartamento per il 'suo' Paolo e la ricerca di una casa «tutta per sé». Due scelte che, ovviamente, non prendono minimamente in considerazione l'idea di «metter su casa e famiglia», ma che anzi sottolineano con forza ed entusiasmo la necessità di separare la vita quotidiana dal vincolo sentimentale, sia a causa della pregressa situazione matrimoniale di Monelli sia per la necessità urgente che Palma ha di gestire in totale libertà e autonomia i propri spazi, le proprie abitudini, le proprie frequentazioni, di tenere attorno a sé tutte le sue cose[70].
Così, fra la primavera e l'estate del 1940 Palma riesce a scovare un piccolo attico per Paolo, in posizione strategica, con grande terrazza e vista a 360 gradi su Roma. Siamo in via XX settembre n. 3, palazzo Bourbon-Artom, a pochi passi dal Quirinale. Questo appartamento è, di fatto, il loro 'nido d'amore' e sarà la casa di Paolo per oltre quarant'anni, fino alla sua morte. Cene con amici, interminabili nottate di discussioni, articoli su articoli scritti in quello studio, la biblioteca, il preziosissimo archivio, privato e di lavoro, le raccolte di fotografie, i ritagli di giornale. Tutto, di anno in anno, si sarebbe accumulato in quelle stanze che Palma

70. Cfr. Lorenzo Cantatore, *Eros, lavoro e affetti famigliari nella storia di Palma Bucarelli*, in Carmela Covato (a cura di), *Vizi privati e pubbliche virtù: le verità nascoste nelle pedagogie narrate*, Guerini scientifica, Milano 2010, pp. 227-242.

3_Sulla terrazza dell'appartamento di Paolo Monelli in via XX settembre 3 (1945 circa).

arredò e organizzò come una brava 'massaia', vivendole lei stessa per prima, da sola, mentre Paolo era imbarcato come corrispondente di guerra, e abituandosi ai suoni, alle luci e ai colori, agli odori, come erano da lassù. Nel suo diario sono appuntate queste emozioni, per lei nuovissime:

> «Non ho fatto, in tutto questo tempo, che correre per negozi, i tappezzieri, fare conti, andar dagli antiquari, comprare, scegliere, comprare, e le sere a innaffiare i fiori sulla terrazza. È emozionante, è divertente, ma faticoso. Non posso occuparmi d'altro. Son diventata una massaia. Compro asciugamani, piatti, bicchieri, stuoini, lampade. Ma poi son contenta. P. sarà contento di me. La sera, quando vado ad innaffiare è già tardi e rimango fino a buio che ora viene alle nove passate. Allora è triste, così sola, al crepuscolo, con tutta Roma che s'immerge poco a poco nelle ombre azzurrine e la casa è ancora vuota, disabitata e mi metto a pensare a P. alla situazione che non si risolve, a tante cose malinconiche, mentre le rondini fanno volo pazzo attorno»[71].

71. Palma Bucarelli, *Diario del 1940*, cit. in Lorenzo Cantatore, *Galmoderna, Belle Arti 139. La casa di Palma Bucarelli alla Galleria nazionale d'arte moderna*, in Stefania Frezzotti e Patrizia Rosazza-Ferraris (a cura di), *La Galleria nazionale d'arte moderna. Cronache e storia*

E, quasi contemporaneamente, confermando impressioni ed emozioni, scrive a Paolo: «pensavo alla nostra terrazza e a come sarà delizioso cenare con tutta Roma ai nostri piedi. […] Al tramonto è tutto rosso sopra S. Pietro e tutt'intorno le rondini fanno girotondi pazzi. C'è luna piena, in questi giorni»[72]. Infine, nel diario del 7 settembre 1940, una Palma contemplativa e un rosso paesaggio romano, decisamente taumaturgico per i suoi celebri mal di testa: «Avevo mal di testa, il fresco della sera, su quella meravigliosa terrazza, me l'ha mandato via. Che tramonto. Il sole, dietro S. Pietro a un certo momento pareva un enorme lampione rosso miracolosamente sospeso sulla miracolosa cupola»[73]. La casa di via XX settembre, anche nelle lunghe assenze di Monelli, è per Palma un luogo di quiete e raccoglimento. Di lì anche il suo rapporto con la città si fa più intenso e introspettivo, e la sua proverbiale fermezza sembra cedere il passo alla fragilità del corpo e dell'anima:

> «Ieri sera avevo un feroce mal di testa e ho dovuto scappare a casa subito a mettermi a letto; non ho trovato tassì e sono andata da piazza Barberini a casa su una traballante botticella guardando in su un cielo stellatissimo da cui mi scendeva una grande serenità, o meglio un senso filosofico della vita che intravedo solo in rari fortunati momenti, per ora»[74].

Sistemata la residenza di Monelli, per Palma ora si tratta di provvedere a sé stessa. Il lavoro in Galleria si fa sempre più impegnativo e lei non si tira in dietro, anzi vi si butta a capofitto. Trascorre giornate intere in ufficio, tanto da chiedere un divano per poter, di tanto in tanto, riposare. Valle Giulia per lei ha un fascino particolare, le consente quella solitudine e quel silenzio che, in certi momenti, ama moltissimo e che sono il necessario contraltare di una vita frenetica, fatta di spostamenti e incontri continui. Ecco come descrive il suo rapporto con l'edi-

---

1911-2011, Palombi, Roma 2011, p. 186.

72. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Tripoli, 18 luglio 1940, cit. in Cantatore, *Galmoderna, Belle Arti 139*, cit., p. 186.

73. Palma Bucarelli, *Diario del 1940*, collezione privata.

74. Minuta di lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, s.d., ma da Roma a La Spezia, febbraio 1941 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

ficio di Bazzani che per lei è, da subito, la 'casa della vita':

> «Tu magari non ci credi che da alcuni giorni io vengo qui in Galleria la mattina [...] e ci resto tutto il giorno. [...] Adesso sono le otto. Ho studiato nove ore quasi di fila, tolto un quarto d'ora per la colazione. Si sta così bene qui, un enorme silenzio, la mia sola lampada accesa. È proprio quello che ho sempre desiderato e che non ho mai potuto avere a casa né in biblioteca dove c'è sempre gente che va e viene e che parla o che viene a seccare. Neanche alla Galleria Borghese era così, sebbene anche lì potessi restare finché volevo [...]. Qui sono sola e padrona assoluta del tempo e dello spazio. Mi sembra si avere finalmente un'enorme casa piena di libri e di quadri, il mio sogno»[75].

Tuttavia ancora non pensa alla possibilità di chiedere un alloggio ad uso personale all'interno della Galleria, cosa che avverrà successivamente. In questo momento ha bisogno di uno spazio poco distante da lì, facilmente raggiungibile e dove possa iniziare a definire il suo stile di vita di donna, di intellettuale mondana, ufficialmente *single*, circondata da amici, bella, corteggiata, elegante, in carriera. La cornice domestica che le si addice arriva nel 1942, quando Palma affitta un bell'appartamento in via Isonzo 21/d, a pochi passi da villa Borghese. Palazzina signorile anni Trenta, stucchi decorativi di buon auspicio: melograni e spighe di grano. L'alloggio dove la "signorina Bucarelli" vive assieme a Michi, l'adorato scottish terrier nero, è al terzo piano. Vi rimarrà per dieci anni, fino al 1952. Questa è la casa della guerra e dell'occupazione tedesca, dove si rifugiano amici e amici di amici per qualche pasto sicuro o per sfuggire agguati e rastrellamenti nazifascisti; ma è anche la casa della Liberazione ed è la casa dove Palma costruisce i primi capitoli di quella sua vita pubblica e privata destinata a entrare nella storia.
Ingresso, salone con bovindo, camera da letto, studio, bagno, cucina e alloggio per la servitù: un appartamento spazioso e accogliente da arredare e organizzare per lavorare, riposare e ricevere. In quegli anni, a Roma, per chi volesse mobili d'antiquariato garantiti, il consulente più ambito era Alberto Arduini, una sin-

75. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Roma a Parigi, 5 febbraio 1940 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

golare figura di erudito-antiquario, autore del gustoso *Dame al Macao* (una raccolta di bozzetti sulla Roma dannunziana), che aveva una galleria in piazza di Spagna. Da lui Palma acquista quasi tutti gli arredi di casa, mobili e accessori che porterà con sé nella casa in Galleria e nell'ultima abitazione, in via Ettore Ximenes 12 ai Monti Parioli[76].

Via Isonzo è nel cuore della Roma compresa fra Porta Pinciana, via Salaria e i Parioli, dove vivono intellettuali, scrittori e artisti amici di Palma. In quelle case dense di discussioni e fumo di sigarette, tappezzate di libri, dischi e quadri, fra guerra e dopoguerra, fra antifascismi collaudati e improvvise conversioni, vivono Emilio e Leonetta Cecchi (corso d'Italia 11), Ercole ed Elena Maselli (via Sardegna 139), Goffredo e Maria Bellonci (viale Liegi 52), Bebe e Maria Luisa Astaldi (via Nicolò Porpora 22), Riccardo e Cesarina Gualino (salita dei Parioli 23), Alba de Céspedes (via Eleonora Duse 53), Alberto e Maria Savinio (viale Bruno Buozzi 39), Alberto Moravia con Elsa Morante (via Giovanni Sgambati 9), Massimo Bontempelli con Paola Masino (viale Liegi 6), Enrico Falqui con Gianna Manzini (via Lovanio 1), Leda Mastrocinque (via Lima 48), Anna Garofalo (via Panama 79), Toti Scialoja con Titina Maselli (via di Porta Pinciana 4).

In questa Roma salottiera, intellettuale e borghese («i soliti amici […] le solite discussioni»[77]), dove l'arte dell'incontro e della conversazione è ancora un'attitudine coltivata con pazienza, decoro, curiosità intellettuale e abilità diplomatiche (in cui alcune donne eccellono) Palma stabilisce le coordinate della sua vita quotidiana.

Trascorso il decennio 1942-1952, la Soprintendente decide di consolidare il suo rapporto con il lavoro e con il luogo in cui lo svolge, andando ad abitare in un appartamento all'interno della Galleria. Gli anni Cinquanta, che segnano la messa a punto definitiva del personaggio-Bucarelli, sono inaugurati da questo trasferimento. Ceduto l'appartamento di via Isonzo all'amico Gigino Fiocca (altro noto giornalista di quegli anni), nella primavera-estate la casa in Galleria è pronta. Anche se testimonianze epistolari ci dicono che il passaggio non fu indolore («l'idea di tornare in quella casa in Galleria mi fa impazzire […] ti prego caldamente, molto seriamente […] cercami una casa (tu sai come può piacere a me, grande, con giar-

76. Cfr. Cantatore, *Galmoderna, Belle Arti 139*, cit.

77. Lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, 17 agosto 1945, in Lorenzo Cantatore, *Introduzione*, in Bucarelli, *Cronache indipendenti*, cit., p. 20.

4_In bicicletta in viale delle Belle Arti, ai piedi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1945 circa).

dino o con terrazza)»[78]), di fatto questa decisione consolidò l'immagine pubblica e privata di Bucarelli come donna totalmente immersa nella sua attività lavorativa. Per pochi altri personaggi romani, infatti, l'immaginario collettivo è ancora portato a identificare la persona non solo con l'istituzione rispetto alla quale ha ricoperto una grande responsabilità, ma anche con il luogo in cui quell'istituzione ha sede. Nel caso di Palma ciò accade sia perché nello stesso edificio di Bazzani stabilì la sua dimora (del resto la sua non era un'eccezione, poiché, ove possibile, era previso che i soprintendenti risiedessero all'interno dei locali delle soprintendenze) sia perché usò nei confronti di quegli spazi pubblici l'amore, l'attenzione, la passione quasi maniacale che solo una padrona di casa può dedicare alle sue proprie stanze, governandole e facendole rigovernare senza risparmiare energie morali, culturali e materiali. L'aveva inquadrata bene Leonardo Sinisgalli, in un ritrattino memorabile, provocatoriamente ironico e riduttivo:

78. Minuta di lettera di Palma Bucarelli a Paolo Monelli, da Salsomaggiore a Helsinki, 1 agosto 1952 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata).

> «Dicono che ogni giorno facesse un giro d'ispezione per le sale della galleria accompagnata dallo Stato Maggiore. […] Palmina passava la mano inguantata su una tela, si fermava a guardare in tralice una vetrina, stropicciava la scarpina sul marmo del pavimento: un acino di polvere o un velo di calcina la mandavano in bestia. Non si può negare che tutto filasse a meraviglia sotto il suo consolato»[79].

L'appartamento Bucarelli si trovava al secondo piano dell'ala destra dell'edificio e fu lo scenario di ricevimenti memorabili offerti regolarmente dalla padrona di casa in occasione della Domenica delle Palme (ricorrenza annuale scelta per festeggiare il suo giorno onomastico) o per dare il benvenuto a ospiti illustri, anche in occasione delle mostre in Galleria (Henry Moore, Jean Cocteau, Alvar Aalto, Walter Gropius, Salvador Dalì, Nina Kandinsky)[80]. Nel grande salotto studio, pieno di libri e di ritratti di Pama stessa (eseguiti da Savinio, Levi, Turcato, Mazzacurati, Cecchi e altri), una grande finestra, bassa, si apriva sulle altissime chiome dei pini di villa Borghese. Un occhio sempre aperto sulla 'sua' Roma, anche questo un segnale forte di *embodiment* del luogo e dello spazio circostante con il personaggio, proprio come Giulio Carlo Argan, in una delle sue appassionate lettere d'amore, avrebbe 'follemente' percepito:

> «Anch'io ti amo come un folle, Palma: se ti dico che la sera, uscendo dall'Enciclopedia, vado a Valle Giulia, fermo la macchina sotto la gradinata della villa, guardo le tue finestre (non illuminate, ma le persiane sono aperte […]) e poi rifaccio la strada di tutte le sere perché mi pare che non ce ne sia un'altra, vedi che, per essere "folle" il mio amore lo è»[81].

---

79. Leonardo Sinisgalli, *La frusta gentile*, in «Il Settimanale», 22 marzo 1975.

80. Cantatore, *Galmoderna, Belle Arti 139*, cit., pp. 189-196.

81. Lettera di Giulio Carlo Argan a Palma Bucarelli, da Roma a Cortina, 12 settembre 1963 (ACS, Fondo Bucarelli, corrispondenza non riordinata). Una parte significativa della corrispondenza Argan-Bucarelli è pubblicata in Lorenzo Cantatore, *«Tu hai un solo dovere, quello di conservarti»: Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli*, in Manola Ida Venzo (a cura di), *Scrivere d'amore: lettere di uomini e donne tra Cinque e Novecento*, Viella, Roma 2015, pp. 127-178.

Il museo, la città e l'ultima utopia

C'è un documento molto emblematico di questa identificazione, anche fisica, fra Palma Bucarelli e la Galleria. Si tratta di una fotografia dove la Soprintendente appare, sola, in cima alla grande scalinata, mentre attende il Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi, in arrivo con l'auto di Stato per inaugurare la mostra di Jackson Pollock, marzo 1958[82]. In quegli stessi anni, rispondendo a una delle tante polemiche sulle sue scelte artistiche, accusata di gestire il potere politico-culturale in forma oligarchica, Palma affermava con la sua consueta calma fredda: «la Galleria d'arte moderna sono io». I giornali satirici dell'opposizione lavorarono molto su caricature e fotomontaggi che alludevano a questa sorta di mostro architettonico-femminile[83] che, secondo loro, da Valle Giulia decideva le sorti dell'arte contemporanea.
Con il passare degli anni, questa identificazione fra Galleria, Soprintendente e città si concretizza in esperimenti espositivi che prevedono l'occupazione delle aree intorno all'edificio. È il caso di una installazione luminosa temporanea sulla scalinata che conduce a villa Borghese, di rimpetto alla Galleria, una novità assoluta per Roma, ma per Palma i tempi sono più che maturi per lavorare sull'idea dell'opera d'arte totale, inserita nello spazio urbano, con il sostegno dei nuovi linguaggi espressivi. La stampa commenta, favorevolmente incuriosita:

> «Grande idea. Plasticizzare la città, renderla viva, variabile, op, pop, hippy, con la spregiudicatezza del teen beat e la serietà di una operazione artistica in piena regola. Palma Bucarelli, che dimostra con i fatti di credere in una cultura viva, ha organizzato nella saletta interna una mini rassegna di film underground, e all'esterno un gigantesco happening di musica elettronica e proiezioni. L'ampio spazio della scalinata di Villa Borghese, buio grazie alla sospensione della illuminazione stradale e fresco per il tardare dell'estate, è il luogo. Da una torretta centrale, anch'essa op nella sfrontatezza dei tubi Innocenti e degli zebrati bianchi e neri, partono fasci di luce colorata. Sugli alberi, sulle scalinate, sulla facciata del palazzo piena di co-

82. Cantatore, Sassi, *Palma Bucarelli. Immagini di una vita*, cit., p. 167.
83. Ibidem, pp. 167-168.

> lonne e di fregi. Molti proiettori e diapositive a doppio vetro con liquidi di diversa densità e viscosità. Col calore tutto si muove, si contorce, si spande: gocce senza spessore si avvolgono alle colonne, trame ondeggianti imbrigliano i volumi. Cos'è questo se non un tentativo di autocoscienza? Oggettivare il tempo che stiamo vivendo, comunicarlo alle cose che ci sono intorno. E quando questo divenire continuo investe e trasforma tutto un edificio, lo shock è grosso. L'incontro tra immagine e architettura, intesa come creazione continua dell'ambiente, ha generato un fatto nuovo»[84].

Erano gli anni di Nuova Consonanza e dei concerti di John Cage in Galleria, delle *Expansion* di Cesar presentate da Pierre Restany e dell'episodio più allarmante della contestazione studentesca, la battaglia di Valle Giulia del 1° marzo 1968. In questo contesto culturale, sociale e politico di radicale messa in discussione di valori e punti di riferimento provenienti dalla tradizione, Palma sa rilanciare il rapporto della Galleria con Roma e riesce con grande intuito culturale (ha già sessant'anni) a reinventare il suo ruolo di 'padrona di casa' cavalcando il grande tema della connessione fra museo e città, fra opera d'arte e spazio pubblico. Decide dunque di trasformare i giardini e le aiuole intorno alla Galleria (proprio dove un tempo c'erano gli orti di guerra e crescevano i cavoli di Omiccioli) in museo all'aperto di sculture:

> «il passante si rende conto che dietro la facciata accademica della Galleria sono esposte testimonianze del gusto dei giorni nostri. [...] per molte sculture la collocazione all'aperto si è rivelata la più adatta, non solo perché si tratta di opere concepite e realizzate in funzione di uno spazio aperto, ma anche perché il pubblico ha mostrato di gradire particolarmente questa soluzione. Lo conferma in modo inequivocabile il "successo" del giardino nel quale, in occasione del nuovo ordinamento, ho fatto collocare opere di Colla, Lorenzetti, Teshigahara, Marzot, Uncini, Milani, Somaini. Certo, si potrebbe fare di più in questo senso; ma non sono le idee che mancano. Da tempo accarezzo l'idea di far realizzare da Schöffer una delle sue torri luminose. Dovrebbe essere collocata all'esterno

84. Bruno Rossi-Mori, *Marziani a Roma*, in «Photography italiana», 143, settembre 1969.

dell'edificio, sull'aiuola di sinistra. Purtroppo mancano i soldi»[85].

Nell'estate del 1974, in occasione della mostra di Umberto Mastroianni, Palma tornerà su questi concetti museologici e museografici collocando alcune grandi sculture dedicate alla Resistenza sulla scalinata e nel piazzale antistante la Galleria. Un gesto importante di coinvolgimento dei cittadini e un'ulteriore evoluzione dell'idea di museo-scuola che, fin dall'immediato dopoguerra, la Bucarelli aveva condiviso e coltivato con il sostegno di Lionello Venturi e Carlo Argan. Non sempre il pubblico mostrò di gradire, alcune sculture furono deturpate con irriverenti iscrizioni di protesta: «Porci – W la vera arte». Ma Palma non mancò di interpretare anche questo episodio, così come aveva considerato tutte le polemiche sorte attorno al suo lavoro di tanti anni, un modo per eccitare reazione e curiosità rispetto ai fenomeni artistici più innovativi.
Una fotografia scattata negli stessi mesi la ritrae con Graziella Lonardi e Christo davanti all'*empaquetage* operato da quest'ultimo su Porta Pinciana e lungo un tratto delle Mura Aureliane. Palma segue con interesse questi esperimenti che segnano un notevole progresso non solo in campo estetico-epistemologico ma, in particolare, nella ricerca sulla relazione fra arte, territorio e paesaggio, città, storia e natura. Il suo rapporto con Roma, negli ultimi anni di soprintendenza alla Galleria nazionale, è segnato da queste aperture e soprattutto dall'estrema illusione di realizzare quella che, con il senno di poi, si sarebbe rivelata nello stesso tempo un fallimento e un'utopia, l'ampliamento della Galleria sul terreno retrostante. Il coordinamento di quest'impresa per lei significava finalmente la possibilità di orientare personalmente la costruzione di uno spazio espositivo nella sua città. Un sogno antico che già nel 1960 l'aveva portata a tentare il coinvolgimento del «vecchio Gropius», il quale una mattina «per tre ore, in quel terreno vago […] tracciò nervosamente schizzi e annotò misure su un taccuino, scattò un'intera pellicola di fotografie che gli servivano per un primo embrione di progetto. Ma lo Stato non trovò i fondi, tutto si fermò e, nel 1969, Gropius morì»[86]. Com'è noto, l'incarico per l'ampliamento fu poi affidato all'architetto na-

85. Piero Santi, *Intervista a Palma Bucarelli*, in «Rivista Finsider», marzo 1970.

86. Palma Bucarelli, *Ampliamento della Galleria nazionale d'arte moderna. Progetto di Luigi Cosenza*, in Gianni Cosenza e Vittorio Bazzarini (a cura di), *Luigi Cosenza. L'ampliamento della Gal-*

poletano Luigi Cosenza, amico personale di Palma che, pur andata in quiescenza (marzo 1975), ottenne dall'allora ministro dei Beni Culturali, Giovanni Spadolini, la delega per seguire la realizzazione del progetto. Cosenza,

> «come Gropius, come Wright, come Mies van der Rohe, come Le Corbusier, era persuaso che, per un architetto moderno, il museo fosse un tema assolutamente congeniale e propizio. Non per offrire un congruo scenario a quelle straordinarie ma esigenti, difficili protagoniste che sono le opere d'arte, ma perché, a partire dal razionalismo, tutta l'architettura moderna aveva una forte componente pedagogica. Per Cosenza, il fine sociale e specificamente educativo dell'architettura era un principio non meno teorico che morale»[87].

Si trattava di un progetto complesso, articolato, elastico e ambizioso, che prevedeva spazi verdi affidati a Pietro Porcinai e un auditorium, anche per tentare di tamponare l'altra clamorosa «passività della cultura»[88] romana di quegli anni. Nella seconda metà degli anni Ottana, quando la Bucarelli lasciò il suo leggendario appartamento in Galleria per trasferirsi in una grande casa a poche centinaia di metri dal suo vecchio dominio, l'ampliamento, in minima parte rispetto al progetto originario e fra mille inciampi burocratico amministrativi[89], era stato costruito e si era perfino iniziato ad aprirlo al pubblico per una serie di mostre. Ma era solo un misero tentativo di realizzare quel vecchio sogno che, negli anni, sarebbe andato sempre più in frantumi, tanto che la stessa Bucarelli riuscì a vederne la progressiva trasformazione in rudere vergognoso. Un'inaccettabile negazione dell'idea mum-

---

leria nazionale d'arte moderna e altre architetture 1929/1975, Clean, Napoli 1988, pp. 13-14.

87. Ibidem, p. 14.

88. Ibidem, p. 16.

89. Giulio Carlo Argan ricorda che «*Io stesso venni duramente attaccato perché, come sindaco di Roma, mi ero permesso di dire che consideravo opportuna la presenza nella Capitale di un Museo d'Arte Moderna, che fosse moderno anche nel disegno e nella funzione: mi si accusò di voler far sorgere un Beaubourg a Roma, paragonare il progetto per l'ampliamento della Galleria Nazionale con il Centre Pompidou era come paragonare una barchetta a un transatlantico*», *Musei d'arte moderna*, in Associazione nazionale musei italiani, *Museo perché, museo come. Saggi sul museo*, De Luca, Roma 1980, pp. 40-41.

fordiana, sempre condivisa dalla Bucarelli e dal gruppo dei suoi compagni di pensiero, per cui «ogni comunità, oltre alle istituzioni in vigore, possiede una riserva di potenzialità, che in parte sono radicate nel passato, ancora vive anche se celate, e in parte derivano da nuovi rapporti e mutamenti, che aprono la via a ulteriori sviluppi»[90]. Il progetto regrediva dunque in forma di utopia e Roma continuava a rimpiangere la stagione eroica di "Palmina", quando la Galleria nazionale d'arte moderna era «un'abbacinante girandola di mostre dei maggiori artisti italiani, europei, americani», perché «è la città che genera i suoi protagonisti»[91], esattamente come Roma aveva generato Palma Bucarelli.

90. Lewis Mumford, *Storia dell'utopia*, Feltrinelli, Milano 2017.

91. Giulio Carlo Argan, testimonianza in *Tridente dieci. Aspetti di arte. Gli anni cinquanta gli anni Sessanta*, Roma, febbraio 1986.

PER UNA NUOVA IMMAGINE DI ROMA. L'AFFERMAZIONE DEL LINGUAGGIO MODERNO DELL'ARTE IN DIALOGO CON L'ARCHITETTURA NEL SECONDO DOPOGUERRA

For a new Image of Rome. The Affirmation of the Modern Language of Art in Dialogue with Architecture after the Second World War

DOI: 10.17401/su.13.ec07

Elisabetta Cristallini
Università degli Studi della Tuscia
cristallini@unitus.it

Parole chiave
Anni Cinquanta, arte astratta, palazzina, *synthèse des arts*
Fifties, *Abstract Art*, Palazzina, Synthèse des Arts

Abstract
Il saggio esplora le convergenze tra i nuovi linguaggi dell'arte e dell'architettura in ambito romano negli anni del secondo dopoguerra. Tra le pieghe della complessa questione della *synthèse des arts*, si snoda un percorso che vede l'affermazione dell'arte e dell'architettura moderne in dialogo tanto nei grandi cantieri (Mausoleo delle Fosse Ardeatine, Stazione Termini) che nei luoghi del vivere quotidiano. Le ristrutturazioni di bar, ristoranti, cinema, teatri, negozi, e la nuova tipologia edilizia della "palazzina", destinata alla classe media e medio alta alla ricerca di una identità e di uno *status symbol*, sono state le occasioni per sperimentare il colloquio tra le arti. Il sodalizio tra artisti e architetti nato all'interno di alcuni studi (in particolare Lapadula con Bice Lazzari e Monaco-Luccichenti con Pietro Consagra e Gino Severini) ha determinato una inedita modalità di diffondere il nuovo linguaggio astratto dell'arte.

The essay explores the convergence between the new languages of art and architecture in the Roman context in the years after the Second World War. Among the folds of the complex question of the synthèse des arts, a path unfolds that sees the affirmation of modern art and architecture in dialogue both in large construction sites (Mausoleum of the Fosse Ardeatine, Termini Station) and in the places of everyday life. The renovation of bars, restaurants, cinemas, theaters, stores, and the new building typology of the "palazzina", destined for the middle and upper middle class in search of an identity and a status symbol, were the occasions to experiment with the dialogue between the arts. The association between artists and architects born inside some studios (in particular Lapadula with Bice Lazzari and Monaco-Luccichenti with Pietro Consagra and Gino Severini) has determined an unprecedented way to spread the new abstract language of art.

Negli anni Cinquanta Roma, ferita e orgogliosa, diventa presto «la città più cosmopolita d'Europa»[1], dimostrando più vivacità, aspettative, curiosità intellettuali di Parigi, che pure restava l'avanguardia internazionale dell'arte prima di passare il testimone a New York sul crinale degli anni Sessanta. Nella fase che precede quella breve stagione, nella capitale si sperimenta per un decennio un possibile dialogo tra l'arte e l'architettura che, dietro a una comune spinta di voler contribuire attivamente alla ricostruzione del Paese, ha consentito alla prima di diffondere il moderno linguaggio astratto al di fuori dei luoghi deputati e alla seconda di assimilare suggestioni formali dall'arte. A metà di quel decennio, la ripresa del mercato artistico, anche al livello internazionale, il dilagare delle poetiche informali, l'affermazione della nuova disciplina del design, sono alcune delle ragioni che hanno interrotto quel dialogo. Questo saggio vuole esplorarne le diverse declinazioni e alcune inedite e sorprendenti realizzazioni in ambito romano[2].

La città di Roma aveva assunto un ruolo simbolo della trasformazione epocale della storia d'Italia e addirittura d'Europa, per essere stata la prima capitale europea ad essere liberata dal nazifascismo con l'entrata delle truppe americane guidate dal generale Clark il 4 giugno 1944. In nome dell'antifascismo si riapriva la nuova stagione del dopoguerra romano dove, alla ricerca di un'identità italiana, si riconsiderava anche il ruolo dell'arte e dell'architettura in un più complessivo progetto civile e politico, come era stato per le avanguardie storiche dell'inizio del Novecento. Nel contesto artistico-culturale romano determinanti sono state le riflessioni e le azioni svolte da alcune grandi personalità che hanno operato per l'affermazione di un linguaggio dell'arte moderno astratto, il solo che avrebbe potuto colloquiare con l'architettura, smarcandosi dal recente passato quando negli anni Trenta sotto al fascismo si era utilizzata l'arte figurativa nelle nuove architetture con finalità retoriche e ideologiche. Decisiva la figura di Lionello Venturi che incentivava le nuove strade di un astrattismo moderato (che chiamava «astratto concreto») in grado di «raccontare» la realtà realizzando quella «auto-

1. Alberto Arbasino, *Ritratti italiani*, Adelphi, Milano 2014, p. 118.

2. Questo studio si basa sulla documentazione, in gran parte inedita, presente negli archivi: Julio Lafuente, Bice Lazzari, Edoardo Monaco, Romana Severini (Roma); Piero Dorazio (Milano); Pietro Cascella (Fivizzano); Archivio bioiconografico Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Archivio Centrale dello Stato.

nomia e forza dello stile» che consentiva all'arte di giungere «al livello dell'architettura»[3]. Vicino a Venturi era Argan che, sostenitore dell'astrattismo e del funzionalismo, in quegl'anni allargava i suoi interessi teorici alla cultura del progetto. Per lui l'opera d'arte era utile in quanto arte, per essere tale doveva essere completamente riassorbita nella circolazione della vita, servendosi anche dei mezzi di produzione dell'industria ai quali era necessario «adeguarsi»[4]. Il lavoro critico dei due incoraggiò l'azione di Palma Bucarelli, mitica direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, patrocinatrice delle tendenze astratte, sia dell'avanguardia storica che delle giovani generazioni, tanto da ospitare le mostre dell'Art Club, associazione internazionale nata sotto l'egida di Prampolini e Severini per l'affermazione dei nuovi linguaggi moderni dell'arte. La sua azione intraprendente la spinge persino ad appoggiare i giovanissimi di Forma 1 (Dorazio, Perilli, Guerrini, Accardi, Sanfilippo, Consagra, Turcato), il primo gruppo italiano di artisti astratti d'avanguardia che si proclamavano «marxisti e formalisti» (in netto contrasto con la cultura ufficiale della sinistra che riteneva i due termini inconciliabili). È proprio alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna che sul crinale degli anni Cinquanta si tiene la mostra *Arte astratta e concreta in Italia*, organizzata dall'Art Club e dall'Age d'Or[5] che fa il punto sulle ricerche più avanzate e ospita il convegno *Rapporti tra architettura e arti figurative*. Dal resoconto del simposio sappiamo che è l'intraprendente Piero Dorazio ad aprire i lavori ponendo subito dei punti essenziali in discussione: rifiuto di qualunque subalternità della pittura astratta rispetto alla modernità dell'architettura e rivendicazione di un ruolo di collaborazione fin dalla fase progettuale[6]. Non si tratta di inserire l'attività degli artisti

3. Lionello Venturi, *Per la libertà della fantasia creatrice*, Associazione Italiana per la Libertà della Cultura, Roma 1952, pp. 14-15. Sempre nel 1952 sostiene direttamente il neonato gruppo degli *Otto pittori* (tra cui i "romani" Afro, Corpora, Turcato).

4. Giulio Carlo Argan, *Introduzione* a *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1974, p. 12.

5. L'Age d'Or in via del Babuino era una piccola libreria-galleria, fondata da Dorazio, Perilli, Guerrini, crocevia di ricerche e scambi internazionali per la diffusione dell'arte astratta.

6. Al termine del convegno Prampolini fa mettere ai voti la costituzione di un gruppo di artisti e architetti chiamato Movimento per l'arte astratta e concreta allo scopo di collaborare e avviare rapporti con enti pubblici e privati (resoconto del convegno di Giovanna Dompé, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Archivio Bioiconografico, pos 51C mostre fatte in sede UA 29).

> «nello spazio prestabilito dell'architettura – chiarirà più tardi – ma piuttosto, di concepire in una unità di forma e stile, l'espressione plastica della nostra cultura. Essi debbono intervenire con la loro opera non come attività accessoria, ma come decisivo contributo a una concezione e a un'attività collettiva», sebbene «le tre arti plastiche sono delle attività creative distinte nei campi specifici dei loro mezzi di espressione»[7].

Dal campo dell'architettura, centrale è in quegl'anni soprattutto la figura di Bruno Zevi, fondatore dell'APAO Associazione per l'Architettura Organica, che rimette in moto l'ambiente architettonico romano. Secondo Zevi l'arte, con la sua libertà espressiva e visionarietà, avrebbe potuto contribuire all'affermazione della nuova architettura con i suoi esiti spazio-temporali e le forme liberate[8]. Se per l'arte il linguaggio moderno è quello astratto, in architettura, seppur con indirizzi diversi, si abbraccia una linea riduzionista, "povera". Anche qui, in netta frattura con tanta retorica del passato, si vuole partire da un'ipotesi di revisione critica del razionalismo per recuperare una dimensione più "realistica" e "umana" nella progettazione edilizia. Pianificazione urbanistica e ricostruzione etica e materiale del Paese finalmente approdato alla democrazia diventano i due miti del dopoguerra italiano, in questo contesto si insinua il dialogo tra arte e architettura, complici la legge del 2% (che prevedeva per l'edilizia pubblica questa piccola ma significativa quota destinata all'arte) e il Piano INA-Casa per la costruzione di quartieri residenziali, la «grandiosa macchina per l'abitazione», come la definì Samonà parafrasando Le Corbusier[9]. È una questione complessa e articolata che rimanda alla teoria della *synthèse des arts* del grande maestro svizzero, architetto (e artista) paladino del Movimento Moderno, che se ne era occupato sin dagli anni Venti[10]. A lui si riferiscono molti artisti e architetti italiani,

---

7. Piero Dorazio, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, in «Arti Visive», 3, dicembre 1952-gennaio 1953, p. 4.

8. Zevi promuove diverse iniziative volte a un colloquio tra le arti, tra cui quella di una rubrica destinata a questo argomento all'interno della nuova rivista da lui fondata nel 1955 «L'architettura. Cronache e storia».

9. Giuseppe Samonà, *Il piano Fanfani in rapporto all'attività edilizia dei liberi professionisti*, in «Metron», 33-34, 1949, p. 14.

10. Se negli anni Venti utilizza la policromia e inserisce dipinti e sculture nelle sue architetture,

oltre che francesi, interessati al discorso di un'arte moderna (per lo più astratta) da integrarsi nelle nuove architetture.

La stagione dei cantieri

Nel primo decennio della storia repubblicana italiana si snocciola tra convegni e riviste un vivace dibattito teorico sulla ripresa di un'antiretorica sintesi delle arti, che ha le sue applicazioni più significative a livello nazionale nelle città di Milano e Roma. È tuttavia nella capitale che il fenomeno si rende più evidente: la città si va rinnovando con sodalizi tra artisti e architetti che saggiano il dialogo lasciandone tracce tanto nei grandi cantieri quanto nelle ristrutturazioni di negozi, ristoranti, cinema e nelle nuove palazzine che offrono un'attraente immagine moderna ai luoghi del vivere della classe borghese.
L'occasione pubblica in cui si concretizza all'inizio il colloquio tra le arti è il Monumento ai Martiri delle Fosse Ardeatine, primo concorso indetto subito dopo la Liberazione di Roma. Un complesso che apre la strada alla nuova architettura italiana, un possibile "punto e a capo" di nuovi percorsi da intraprendere dove architettura, arte, natura, hanno saputo integrarsi in un equilibrio riuscitissimo. «Magnificamente modesto, straordinariamente eloquente nella sua semplicità» lo definisce Zevi su «Metron»[11], che aveva visto vittoriosi i due gruppi di giovani architetti membri dell'APAO con a fianco Mirko, autore dei drammatici e intensi cancelli dall'ordito astratto in un reciproco legame con l'architettura fondato sull'articolazione plastica e spaziale[12], e Francesco Coccia con *Le Tre età*, gruppo scultoreo figurativo, elemento simbolico e al tempo

---

le riflessioni teoriche sulla questione si rintracciano invece in alcuni scritti degli anni Quaranta (come *L'espace indicible*, 1946) e a seguire in interventi a riunioni e convegni (a partire dai CIAM, in particolare quello a Bergamo del 1949, con una riunione plenaria dedicata al tema).

11. Bruno Zevi, *Sistemazione delle Cave Ardeatine*, in «Metron», 45, 1952, p. 18.

12. Mirko diede prova di saper efficacemente dialogare con l'architettura anche nella Sala Plenaria del Palazzo della FAO di Cafiero, dove realizza una grandiosa e visionaria decorazione per il controsoffitto, una lunga vetrata con motivi astrattizzanti, una balaustra in metallo con preziosi inserti in mosaico veneziano (1951-52).

stesso perno visivo funzionale ai diversi percorsi interni al complesso[13].
Sono gli anni in cui si mette mano ai cantieri lasciati interrotti per l'incedere della guerra e la disastrosa crisi economica, per i quali vengono indetti i concorsi seguendo la legge del 2%, sebbene si tenti (riuscendo) di limitare la presenza dell'arte. Così è per la Stazione Termini da ultimare in vista del Giubileo del 1950 stabilito da Pio XII. Questa volta gli architetti vincitori non si presentano con a fianco gli artisti, come era stato per le Fosse Ardeatine[14]. A questi viene riservato un concorso a parte per la realizzazione di opere nei bar, nei ristoranti e all'esterno per la pensilina che corre orizzontalmente sull'ardito grande atrio (disassato per non interferire con le antichissime mura serviane), dalla forma plastica, sinuosa, "a dinosauro"[15]. Le premesse vengono però disattese, si rinuncia alle decorazioni interne e per quella esterna gli architetti scelgono il discreto quanto impercettibile fregio di Amerigo Tot, d'eco costruttivista, realizzato in lastre di metallo rivettate in riferimento alla moderna cultura meccanica. Nonostante le appassionate lodi di Villa, secondo cui il merito era nel gesto «monumentale e popolare», addirittura «il più solenne eseguito fino ad oggi», la vittoria di Tot non trovò tutti concordi, soprattutto tra gli artisti[16].

La città cresce e si rinnova

A Roma le collaborazioni diffuse tra architetti e artisti si devono spesso ad una formazione comune compiuta nei licei artistici e nelle accademie e alla condivisione del *milieu* culturale con la frequentazione degli stessi "luoghi dell'arte", dove si in-

13. I due gruppi erano guidati rispettivamente da Giuseppe Perugini e da Mario Fiorentino (con Aprile, Calcaprina, Cardelli).

14. Il concorso per la revisione e il completamento della stazione, bandito nel 1947, viene vinto ex aequo dai gruppi Montuori-Calini e Vitellozzi, Castellazzi, Fadigati, Pintonello.

15. Al concorso per le opere d'arte indetto nel 1949 partecipano tra gli altri Dorazio, Cascella, Consagra, Cagli, Tot.

16. Emilio Villa, *Stazione Termini, il grande fregio*, in «Arti Visive», 8-9, marzo 1954. Consagra nella sua autobiografia accusò Tot persino di plagio: «prese la ripetitività dal progetto di Cagli e le forme rette dal mio» (Pietro Consagra, *Vita mia*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 55-56).

contravano anche scrittori, giornalisti, registi, attori, intellettuali a vario titolo. Da via Margutta con gli atelier d'artista, ai bar e caffè del centro storico (Rosati a piazza del Popolo, il caffè Greco a via Condotti, il caffè Notegen a via del Babuino) ai luoghi prediletti per pranzare, l'osteria da Cesaretto a via della Croce e la trattoria Menghi in via Flaminia, dove gli osti facevano credito in cambio di un disegno da un pittore o di una consulenza da un architetto. Da qui un comune sentire, una generale sensibilità estetica, verso le forme, i segni, la luce, i colori, i materiali, l'ambiente. Il linguaggio dell'architettura viene influenzato dalle suggestioni formali di un'arte moderna, post-cubista e astratta[17]. Un alfabeto di geometrie elementari, di forme semplici e dinamiche, che modellano sagome appiattite e acute, nei profili dei prospetti, nei balconi, negli androni, nei cancelli, del tutto simili a quelle proprie della pittura. Com'è per le palazzine di Luigi Moretti che riassorbe nel suo linguaggio le declinazioni dell'arte[18]. Da quella per la cooperativa "Astrea" a Monteverde con i dettagli e l'insieme che sembrano la versione plastica di un quadro astratto, al "Girasole" di via Bruno Buozzi, in cui sintetizza l'informale dell'arte nelle sue tre declinazioni: gestuale (lo squarcio del prospetto con la scala principale a vista), segnico (il basamento con le lastre dalle sottili incisioni geometrizzanti), materico (le lastre dello stesso zoccolo in travertino lavorate a spacco).
Nella capitale, un interessante e inedito campo di sperimentazione del dialogo tra artisti e architetti è proprio questa nuova tipologia edilizia: la palazzina. Qui l'arte diventa elemento decorativo inserito, con discrezione ed eleganza, per rendere l'architettura più attraente e conferirle una fisionomia specifica. La palazzina, alternativa tanto al villino dell'alta borghesia quanto alla casa popolare, destinata alla classe media e medio alta alla ricerca di un'identità e di uno *status*

17. Lo rivelava già nel 1952 Dorazio che ravvisava «analogie formali fra l'architettura razionalistica e la pittura cubista (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Picasso, Gris, Braque) e post-cubista (Mondrian, Vantongerloo, van Doesburg); analogie che attualmente hanno continuità in certe tendenze dell'arte figurativa (arte astratta e concreta) e la nuova architettura postrazionalistica e organica» (articolo dattiloscritto per «Il Mondo», mai pubblicato, in Archivio Piero Dorazio, Milano).

18. Moretti dopo aver pubblicato la rivista «Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura» con un intero numero dedicato all'arte non-oggettiva curato da Dorazio e Perilli, nel 1954 apre la galleria "Spazio", diretta dal critico Michel Tapié.

symbol, è un fenomeno tipicamente romano e data dagli anni Venti[19]. Si tratta di una quantità edilizia, dalle dimensioni previste dalle leggi, che ciascun architetto e committente organizza secondo i propri gusti, senza alcun vincolo formale, con l'uso di dettagli e materiali curati, tanto che ognuna è diversa dall'altra. Se le palazzine si distribuiscono inizialmente intorno al centro storico, poi nel dopoguerra dilagano andando alla conquista di nuovi quartieri, e vengono costruite al di fuori di vincoli e normative. Molte sono il frutto del coinvolgimento dei maggiori architetti romani, come il già citato Moretti, e alcune sono di altissima qualità. Alla raffinatezza di forme e materiali spesso si aggiunge l'elemento dell'arte, quella moderna e astratta. Una generazione di architetti, tra cui Attilio Lapadula, Vincenzo Monaco, Amedeo e Ugo Luccichenti, Eugenio Galdieri, Julio Lafuente, Adalberto Libera, Eugenio Montuori, Mario Ridolfi, Angelo Di Castro (ma anche altri meno noti), chiede un contributo agli artisti, non solo per le loro nuove palazzine ma anche per gli ammodernamenti di caffè, ristoranti, negozi, cinema, teatri, interventi per lo più andati perduti da successive incuranti ristrutturazioni[20]. Alcuni dei maggiori artisti italiani rispondono alla sollecitazione degli architetti sperimentando il moderno linguaggio dell'arte nei luoghi stessi del vivere quotidiano: da Severini ai più giovani Consagra, Dorazio, Perilli, Capogrossi[21], Corpora, Franchina[22], Afro, Lazzari, Leoncillo[23] ecc. Tuttavia, come nell'architettura, notevole è anche il contributo di tanti artisti meno noti, ma di

---

19. Alessandra Muntoni, *Roma tra le due guerre 1919-1944*, Edizioni Kappa, Roma 2010, p. 361 e segg; Adriana Feo *et alii* (a cura di), *La palazzina*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», 89-90, maggio-dicembre 1990.

20. Daniela Fonti, *Le arti decorative nel decennio della "ricostruzione"*, in Marcello Fagiolo dell'Arco, Claudia Terenzi (a cura di), *Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, Skira, Ginevra-Milano 2002.

21. Capogrossi è l'autore del murale a tempera per il soffitto della scala d'accesso del cinema Airone di Libera (1953-55) contemporaneo al soffitto con dischi di vetro di Murano per lo scalone del Palazzo dell'Arte alla X Triennale.

22. Franchina ha lavorato in alcune palazzine degli amici Monaco e Luccichenti realizzando delle sculture/comignoli.

23. Tra i lavori di Leoncillo le decorazioni per il ristorante "Capri" di Lapadula (1949), quelle per il cinema Ariston (1951) e per il cinema Paris (1955), i parapetti della palazzina Zaccardi di Ridolfi e Frankl (1951-54), l'atrio della clinica Mendel (1953).

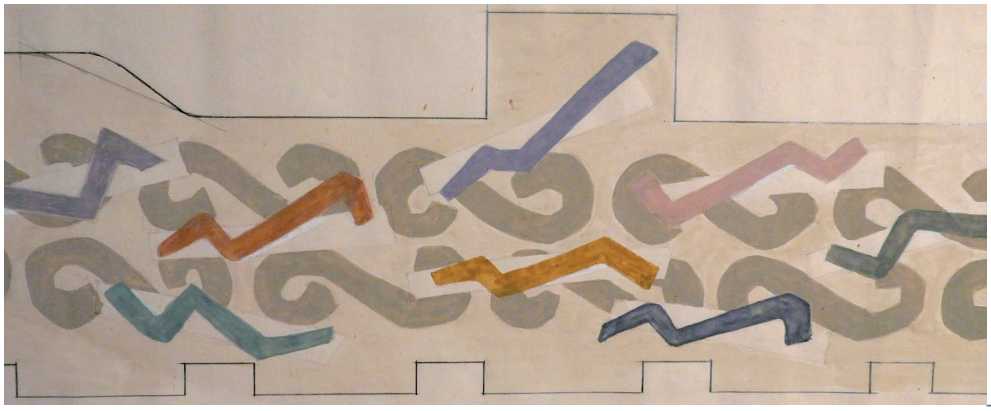
alta sapienza artigiana, da Michelangelo Conte a Salvatore Meli, Nino Caruso ecc. Un'occasione per gli artisti per lavorare, diffondere il nuovo vocabolario dell'arte, rendere riconoscibile la propria cifra stilistica e per gli architetti di evitare l'uso di materiali pregiati, costosi e introvabili, a vantaggio di inedite forme e colori. Negli esterni il nuovo linguaggio astratto si traduce in disegni geometrici che creano sottili trame in ferro colorato per cancelli su strada o per balaustre di balconi. Negli interni è soprattutto l'androne il luogo prediletto di sperimentazione artistica, per la sua doppia funzione di passaggio e filtro tra la città e la casa, ovvero tra lo spazio pubblico e quello privato, e di rappresentanza quale luogo deputato a conferire prestigio all'intero edificio. Si tratta per lo più di pannelli con graffiti, dipinti o mosaici colorati e dai disegni astrattizzanti, talvolta funzionali a mascherare particolari architettonici visivamente ingombranti[24], o anche di ringhiere di scale che assumono inedite forme, geometriche o elicoidali, interessano dettagli come cornici, maniglie, fioriere, lumi a parete. Nessuna produzione in serie, si tratta di pezzi esclusivi per palazzine uniche, una diversa dall'altra. Una diffusa sapienza tecnico artigianale, frutto di una antica tradizione locale e talvolta anche familiare (come nel caso di Andrea e Pietro Cascella che lavora insieme a Anna Maria Sforza Cesarini), ha contribuito a concretizzare la straordinaria libertà inventiva di questi interventi "d'autore" che hanno concorso a dare a Roma unicità e originalità ai luoghi del vivere borghese e a disseminare il nuovo linguaggio dell'arte al di fuori dei luoghi deputati.

Sodalizi

Attilio Lapadula, che romano d'adozione prima di diventare architetto aveva frequentato il liceo artistico, da subito "contamina" la disciplina con l'arte chiamando a lavorare nei suoi progetti in piccola scala per interni (e poi per l'arredamento delle grandi turbonavi), artisti che appartenevano al suo mondo.

---

24. È il caso di Dorazio e Perilli che applicano ad un pilastro nell'atrio di un edificio di Galdieri in via Valpollicella, un "lume" a parete che instaura un felice dialogo con l'ambiente per via di sottili giochi di luce naturale/artificiale (Elisabetta Cristallini, *Dialoghi tra arte e architettura negli anni della ricostruzione 1945-1955*, Gangemi, Roma 2017, p. 136).



1_Bice Lazzari, bozzetto per pavimento del Gran Caffè Berardo di Ernesto Bruno e Attilio Lapadula, 1947-48 (Archivio Bice Lazzari, Roma).

_1

Gli interventi per l'ammodernamento di bar, ristoranti, negozi sono l'attività prevalente dello studio Lapadula dal 1945 al 1960. Se non mancano locali con l'uso di materiali pregiati o moderni (plastica, gomma) in genere si ricorre al più economico intervento d'autore (affreschi, mosaici, stucchi, graffiti, vetri), mai inteso come accessorio bensì come elemento necessario all'architettura e messo in evidenza da una speciale regia di illuminazione[25]. Nei lucidi a matita delle ristrutturazioni Attilio annotava la collocazione delle decorazioni, la tecnica e i materiali, anche se «molte decisioni venivano prese e schizzate sul posto con artigiani e artisti»[26], scelti in un secondo momento nell'ambito della sua cerchia di amici. Il sodalizio con Bice Lazzari, che proveniva dalle arti applicate e da una famiglia veneziana di architetti, è il più precoce ed è quello che dura più a lungo, anche per via di legami di natura privata[27]. A cominciare dai due caffè più famosi della capitale: il Gran Caffè Berardo alla Galleria Colonna (1947-48) e l'Aragno a via del Corso (1950-51). Per il primo progetto di ristrutturazione (di Ernesto Bruno Lapadula e del giovane fratello Attilio) Lazzari, che si era già cimentata in lavori a colloquio con l'architettura[28], realizza il pavimento a mosaico davanti ai

25. Ilaria D'Ambrosio, *Arredamenti: locali, alberghi e turbonavi*, in Luca Creti, Tommaso Dore (a cura di), *Attilio Lapadula: architetture a Roma*, Edilazio, Roma 2007.

26. Bruno Filippo Lapadula, *Studi ed archivi di architetti*, in *Strenna dei Romanisti*, Gruppo dei Romanisti, Roma 2004, p. 331.

27. La moglie di Attilio Lapadula, Maria Grazia Oliva, era la nipote di Bice Lazzari (oltre che di Carlo Scarpa). Lazzari era la nipote dell'arch. Vincenzo Rinaldo e aveva sposato nel 1940 l'arch. Diego Rosa.

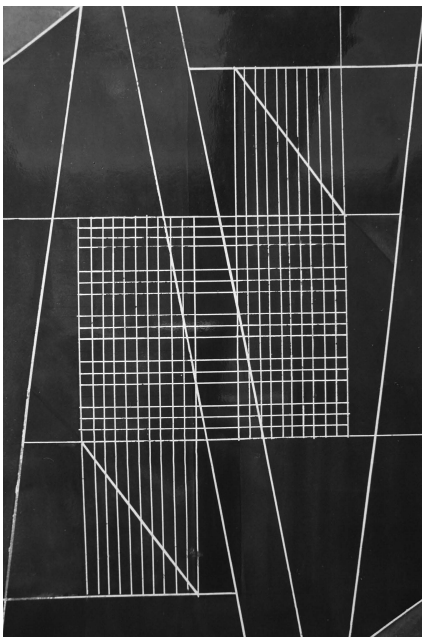
28. Nel 1946 realizza dei pannelli a tempera per le pareti del cinema/teatro/night club Florida in via Crispi. L'anno seguente per il cinema Fiammetta in via Bissolati di Andrea Busiri Vici realizza con motivi astratti sia il pavimento dell'ingresso in mosaico in marmo che dei pannelli per la sala delle proiezioni.

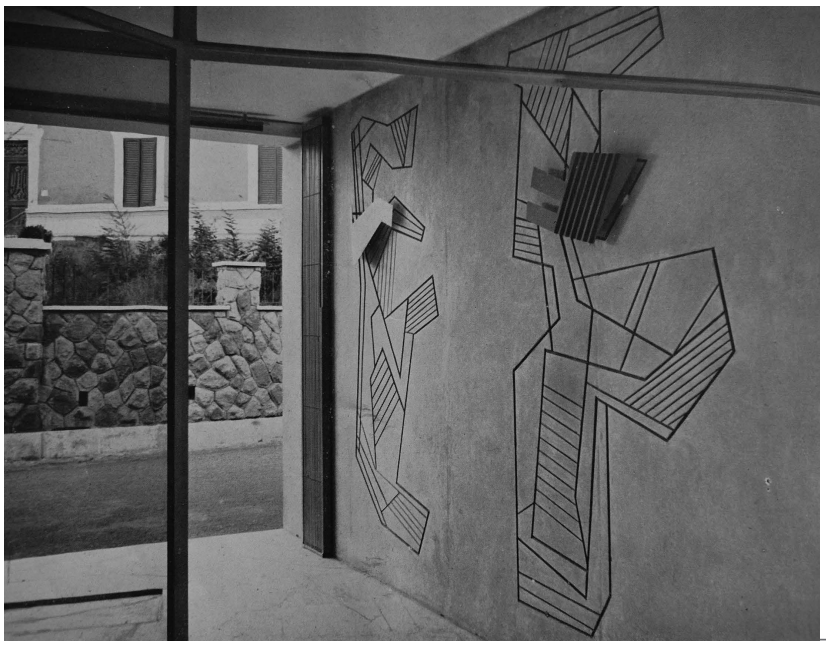
banconi con un motivo dinamico ad intreccio geometrico (mentre il soffitto in bassorilievo in stucco bianco era dell'amico Eugenio Fegarotti) [Fig. 1]. All'Aragno, eliminata la storica "terza saletta" che negli anni Trenta era diventata il «sancta sanctorum della letteratura, dell'arte e del giornalismo», come la definì Orio Vergani, Lapadula pensa ad un'unica grande sala sul fronte aumentando la visibilità su strada per la clientela borghese e una "terza saletta" che, adeguata alla nuova stagione, era una rosticceria per giornalisti e artisti squattrinati. Sulle pareti della grande sala, scandite da lesene, Lapadula elimina le tradizionali grandi specchiere con le cornici dorate lasciando spazio ai graffiti di Afro di una visionaria figuratività neocubista, di poco precedenti il suo definitivo passaggio all'astrazione. Per adeguare le proporzioni della piccola saletta, l'architetto pensa invece ad un controsoffitto pensile su bozzetto di Lazzari con sovrapposizioni in legno reticolato dal quale filtrava una luce diffusa in modo omogeneo [Fig. 2]. Il clima intimo dell'ambiente era rimarcato da tendaggi teatrali in fustagno che scendevano dal soffitto lungo le pareti, aprendosi sulle *gouaches* dai segni astratti della Lazzari, più adatte alla clientela modernista ed eccentrica dell'ambiente, rispetto a quella più tradizionale della grande sala con i sobri graffiti di Afro[29].
Negli anni Cinquanta lo studio di Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti è stato, insieme a quelli di Moretti e Nervi, «tra i tre più importanti a Roma, per volume di lavoro, per staff di collaboratori interni e esterni alla struttura e per l'indotto che generava»[30]. Legati al *milieu* artistico d'avanguardia della capitale, i due architetti nel '54 aderiscono al gruppo MAC/*Espace* promotore della sintesi delle arti, fondato a Milano, ma con una succursale romana[31]. D'altra parte l'esordio dello studio associato avviene da subito in nome dell'arte: la palazzina della Cooperativa Ariete in via di S. Valentino ai Parioli (1947-50), la prima della serie

29. Di tutta la decorazione restano solo i graffiti di Afro di segno bianco su intonaco color sabbia, realizzati alla vigilia della sua partenza per New York (1950). Già nel '55, con la nuova gestione Alemagna, erano stati coperti da intonaci e pannelli. Dal 2021 sono di nuovo visibili nell'attuale Apple Store.

30. Paolo Melis, *Vincenzo Monaco Amedeo Luccichenti. Opera completa*, Electa, Milano p. 118.

31. Il MAC/*Espace* nasce dal precedente milanese Movimento Arte Concreta avvicinatosi alle istanze del gruppo francese Espace votato alla sintesi delle arti. I "romani" del gruppo erano gli artisti Colla, Conte, Dorazio, Franchina, Lorenzo Guerrini, Perilli, Prampolini e gli architetti Galdieri, Monaco e Luccichenti, Nervi, Sissa.





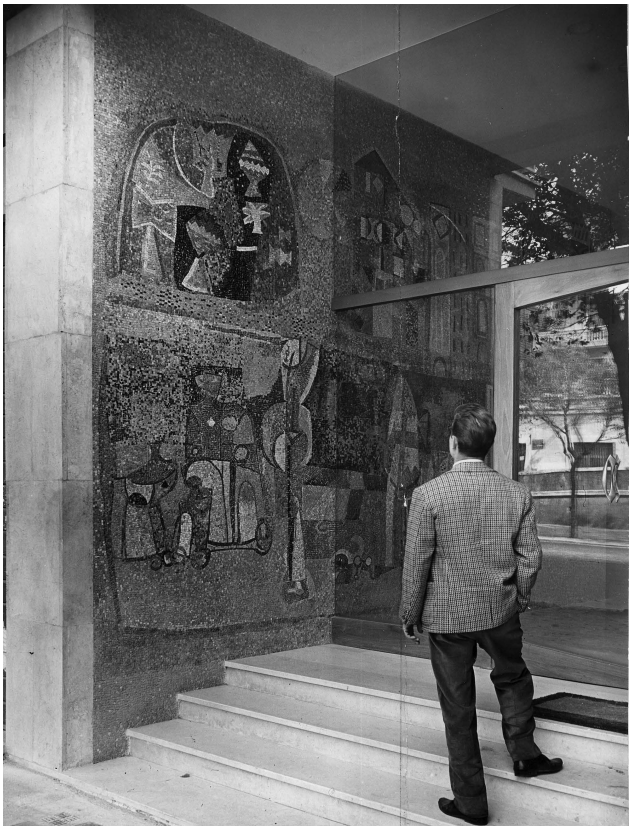
2 | 3

2_Bice Lazzari, controsoffitto per Caffè Aragno di Attilio Lapadula, 1950-51 (Archivio Bice Lazzari, Roma)

3_Pietro Consagra, graffiti e lumi per androne palazzina Federici di Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti, via San Crescenziano, 1950-52 (Foto: Oscar Savio, da «L'Architecture d'aujourd'hui», 41, giugno 1952).

"Stelle e Costellazioni", poetico nome suggerito dall'amico Sinisgalli, con all'ingresso le pareti in travertino incise da Consagra con sottili e discreti segni a definire geometriche forme appiattite del tutto simili alle coeve slanciate sculture realizzate su piani unici. Si tratta di una palazzina che ha segnato un modello per tante altre: il nuovo modo di abitare prevedeva appartamenti (anche su due livelli) con ampi spazi e molta luminosità, terrazze e balconi, uso del colore (scelto spesso su suggerimento di Corpora), cura dei materiali e di ogni dettaglio in nome dell'eleganza e della funzionalità, della semplicità e dell'unicità. Il sodalizio tra Monaco e Luccichenti e Consagra, si rinsalda nella cooperazione in altre palazzine d'eccellenza e di risonanza internazionale, come quella di via San Crescenziano scelta dal comune amico Dorazio per rappresentare, accanto a una di Moretti, la migliore architettura a Roma del momento sulla rivista di André Bloc «L'Architecture d'aujourd'hui», che dava spazio a progetti sperimentali di sintesi delle arti[32]. Consagra, che aveva definito il suo linguaggio coniugando la lezione di Arp e di Brancusi con quella del costruttivismo russo, riteneva che solo l'arte astratta potesse dialogare con l'architettura (razionale e organica) «progressiva,

32. Dorazio era il corrispondente da Roma per il numero dedicato all'Italia di «L'Architecture d'aujourd'hui» (n. 41, giugno 1952). L'azione divulgatrice delle *synthèse des arts* era condotta da André Bloc anche sulle pagine della rivista "Art d'aujourd'hui".



4 | 5_

sociale, umana»[33] utilizzando modalità e materiali diversi. Così in questa palazzina i suoi segni si integrano con grande inventiva dalla piccola alla grande scala nei volumi plasticamente definiti (dall'androne con graffiti sulle pareti e lumi in alluminio alla copertura con motivi geometrici del corpo con l'ingresso e i garage) [Fig. 3]. La presenza dei segni moderni di Consagra è il *fil rouge* delle palazzine progettate da Monaco e Luccichenti nei primi anni Cinquanta, anche dopo l'arrivo da Parigi del giovane Julio Lafuente[34] che a metà del decennio apre un suo studio progettando case popolari per le quali non rinuncia al colloquio alto con l'arte. Così negli edifici intensivi a Viale Trastevere il cancello su strada dalla

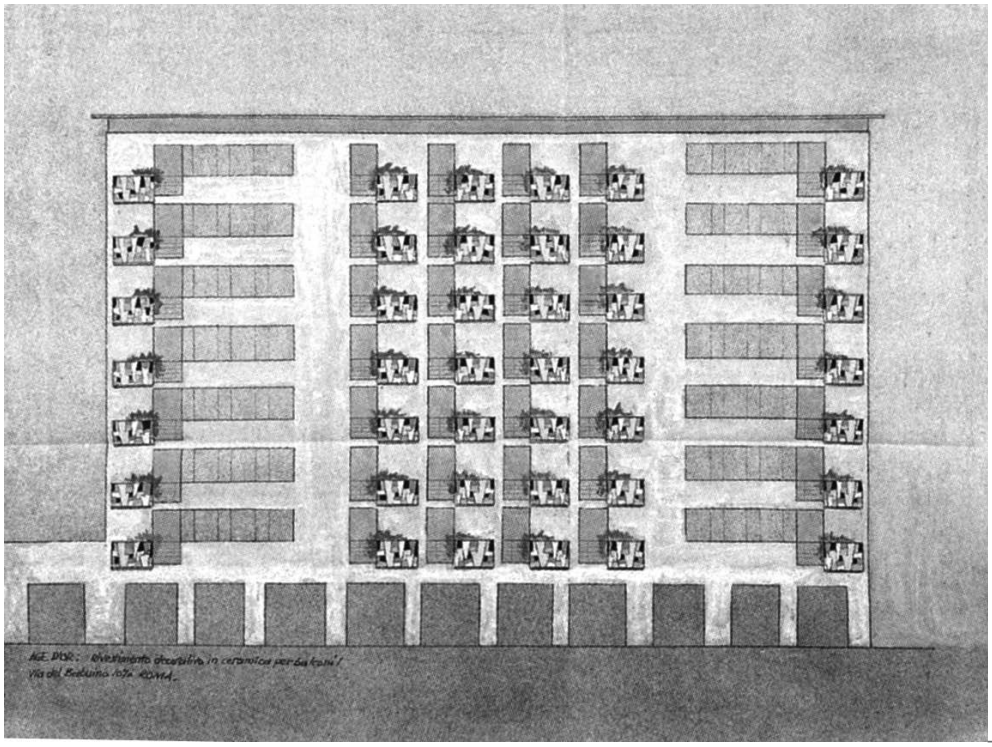
4_Pietro Consagra, cancello per edificio di Julio Lafuente, 1955 (Archivio Lafuente, Roma).

5_ Andrea e Pietro Cascella e Anna Maria Sforza Cesarini, pannello in mosaico per ingresso edificio di Julio Lafuente, 1955 (Archivio Lafuente, Roma).

33. Pietro Consagra, *La difesa dell'astrattismo*, 1952, in Idem, *Consagra che scrive: scritti teorici e polemici 1947/1989,* All'insegna del pesce d'oro, Milano 1989, p. 15.

34. Palazzina per Cooperativa Palladium in via Archimede (1950-52), ingresso esterno e interno; le due palazzine al Circo Massimo affacciate sul Colle Palatino (1950-52), androne e cancellate esterne.

6_Age d'Or (Piero Dorazio), studio per rivestimento dei parapetti dell'edificio di Eugenio Galdieri, 1953 (Archivio Centrale dello Stato, Archivi di Architetti e Ingegneri, Galdieri Eugenio).

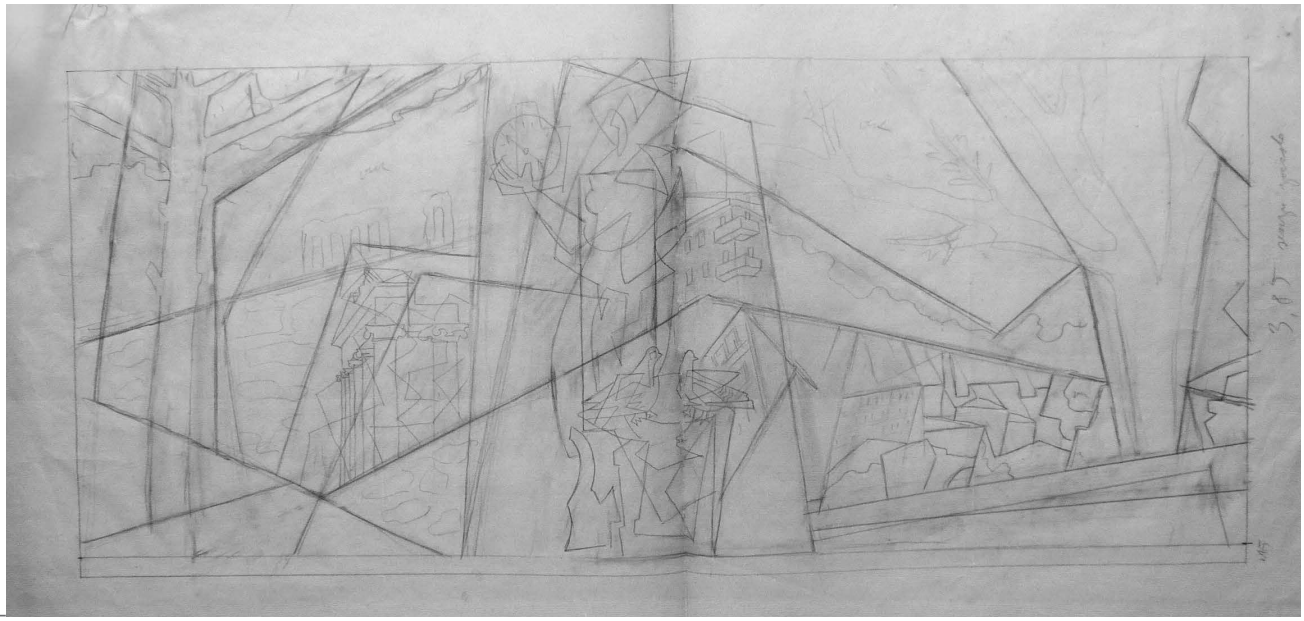


_6

sottile e dinamica trama in ferro è di Consagra, mentre sulle pareti degli ingressi i mosaici di Pietro e Andrea Cascella e Anna Maria Sforza Cesarini parlano un linguaggio parasurrealista più o meno astrattizzante [Figg. 4-5]. Che la collaborazione tra artisti e architetti dovesse interessare l'edilizia popolare e gli stessi luoghi di lavoro, ovvero fosse al servizio della società per la ricostruzione etica e materiale del Paese, era quanto andava sostenendo Dorazio (e con lui Perilli) che prima della sua partenza per New York (1953) sperimenta la sintesi delle arti in un edificio intensivo di Eugenio Galdieri in via dei Campi Flegrei, l'esempio più consistente di integrazione delle arti in ambito nazionale (42 pannelli in ceramica con matrici diverse per i balconi)[35] [Fig. 6].

Entusiasmante e proficuo è stato poi il sodalizio tra lo studio Monaco-Lucchenti e Gino Severini, mentore delle nuove generazioni che si avviavano all'arte nel dopoguerra. La sua lunga esperienza sul tema del colloquio tra arte e architettura risale agli anni Venti, si consolida nel decennio successivo e si afferma nel secondo dopoguerra proprio grazie alla collaborazione con i due

35. Elisabetta Cristallini, *Piero Dorazio: teoria e prassi della sintesi delle arti*, in Francesco Tedeschi (a cura di), *Piero Dorazio. Fantasia, colore, progetto*, Electa, Milano 2021, pp. 158-173.



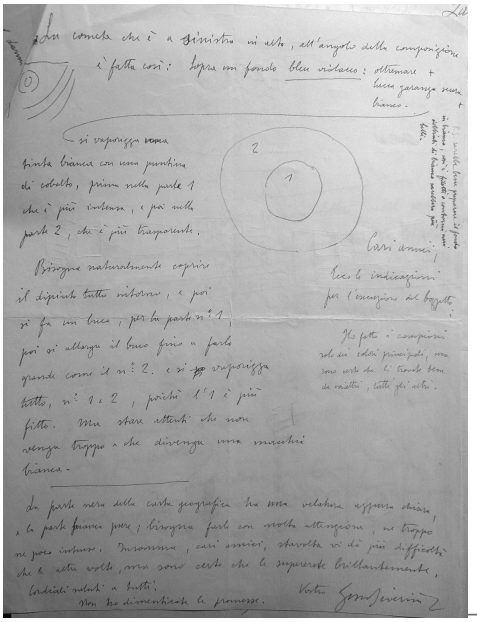
7_

8_

7_Gino Severini, studio per pannello per Autosalone Lancia, 1953 (Archivio Romana Severini, Roma).

8_Gino Severini, bozzetto per pannello per Autosalone Lancia, 1953 (Archivio Romana Severini, Roma).

architetti. Nel ribadire il valore etico ed estetico del pittore, alle soglie degli anni Cinquanta Severini arriva ad un'astrazione dove ai piani che si intersecano dinamicamente richiamando il cubo-futurismo si aggiungono l'uso di colori luminosi d'ascendenza matissiana e arabeschi di linee, funzionali, nel caso delle decorazioni murali, ad accordarsi con l'architettura e con l'ambiente. È con questo linguaggio moderno che Severini interviene in alcuni negozi ristrutturati da Monaco-Luccichenti, emblema dell'ottimismo di quegl'anni. L'Autosalone Lancia dei fratelli Garagnani in via Rieti, con le sue luci e trasparenze, dislivelli e arredamento di design è testimonianza dell'eleganza e della leggerezza del linguaggio dell'architettura che si completa con quello del-



9 | 10

9_Gino Severini, pittura murale per agenzia KLM di Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti, Julio Lafuente, 1954 (Archivio Lafuente, Roma).

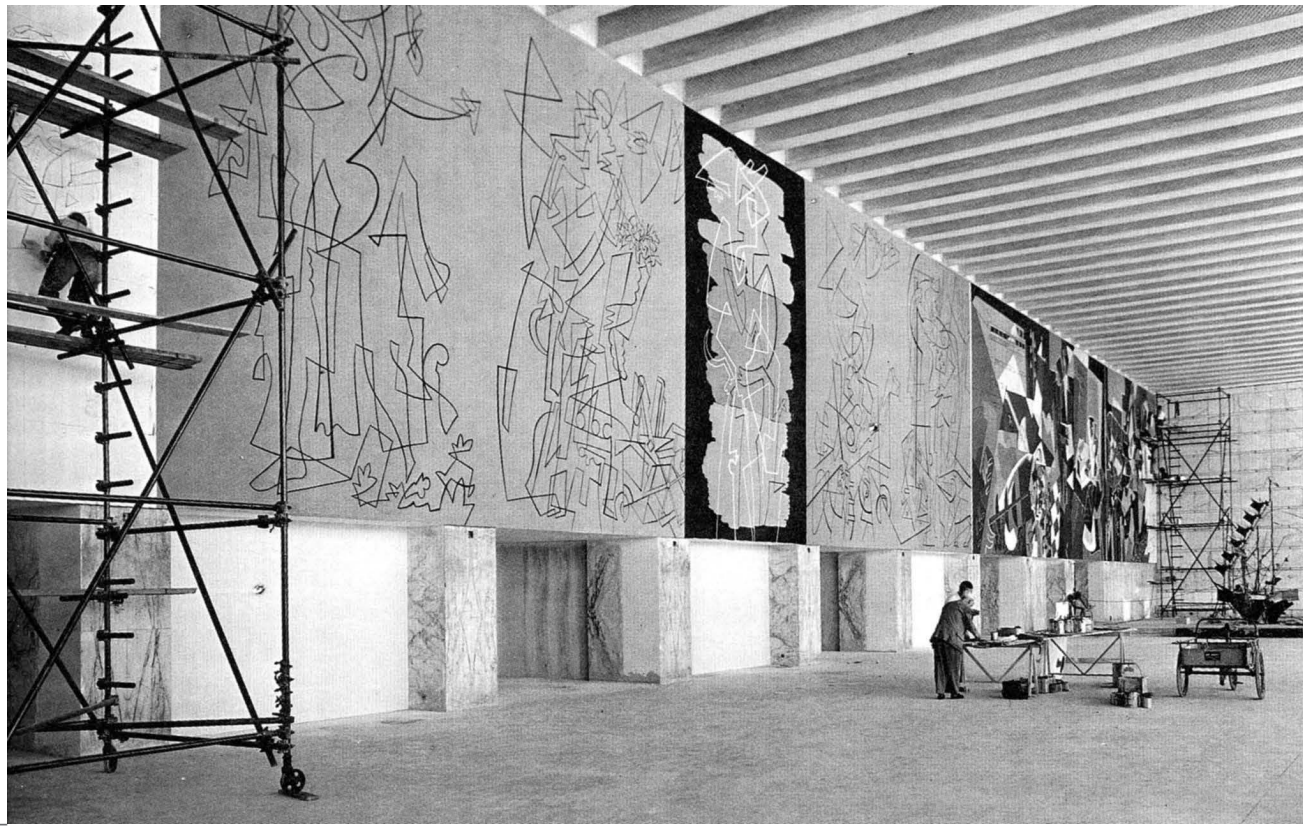
10_Lettera di Gino Severini a Vincenzo Monaco da Parigi, 9 marzo 1954 (Archivio Edoardo Monaco, Roma).

l'arte[36]. Sull'intera parete di fondo dell'ambiente centrale, l'amico Severini crea un pannello dedicato alle due auto di punta della Lancia, l'Aurelia e l'Appia[37] [Figg. 7-8]. Per la prestigiosa sede della compagnia aerea KLM in via Barberini, dove una speciale regia coloristica collegava gli ambienti, Severini progetta invece un vivace pannello a parete sul tema del volo, in contrasto con le statue romane di marmo, surreali presenze di antichi viaggiatori in attesa, che erano dislocate nell'ambiente [Fig. 9]. Sappiamo che Severini fece fatica a far accettare il suo bozzetto dalla committenza olandese: «essi trovano, in primo luogo, lo stile troppo moderno, e "la mariée trop belle", cioè il lavoro troppo importante per servire di fondo delle statue» – si lamenta l'artista in una lettera a Vincenzo Monaco – «invece io ho pensato il lavoro come lo vediamo e lo abbiamo sempre visto noi, come problema artistico e decorativo»[38]. Come si evince dal carteggio, quando l'artista non poteva essere presente all'esecuzione delle decorazioni murali, forniva indicazioni molto dettagliate [Fig. 10].

36. L'Autosalone Lancia di via Barberini era stato invece progettato da Lafuente (1955) e aveva una parete con pannelli in ceramica di Cascella e una scultura di Franchina.

37. Severini, che nel 1946 si era trasferito a Parigi, per le decorazioni forniva disegni e bozzetti e dava precise indicazioni per l'esecuzione ai suoi fidati collaboratori Barbi e Benvignati.

38. Lettera di Severini a Monaco da Parigi del 5 marzo 1954 (Archivio Edoardo Monaco, Roma).



11_

11_Gino Severini durante la realizzazione del *Fregio dell'Agricoltura*, atrio del Palazzo dei Congressi, 1953 (Archivio Romana Severini, Roma).

Diversamente quando si è trattato di realizzare il grande *Fregio dell'Agricoltura* per il Palazzo dei Congressi, l'artista presiede ai lavori di esecuzione intervenendo personalmente su qualche dettaglio [Fig. 11]. Il Fregio viene eseguito per l'EA53 (l'Esposizione internazionale dell'Agricoltura) da tenersi nel 1953 nella zona dell'ex E42, completando gli edifici lasciati interrotti per l'incedere della guerra. La mostra principale della Federconsorzi era nel Palazzo dei Congressi di Libera, appositamente allestito da Monaco e Luccichenti che per l'occasione riuniscono un po' tutti i loro amici artisti commissionandogli grandi opere commisurate alla vastità degli spazi, da Corpora a Cagli, Consagra, Franchina, i Cascella. Severini è chiamato a lasciare il suo segno dove l'assenza dell'arte era più evidente o l'arte era più compromessa. Così in facciata, laddove per l'E42 era prevista una quadriga, inserisce un festoso, benaugurante pannello con spighe e frutta, mentre nell'atrio principale l'incompiuto affresco fascista di Funi viene ricoperto da un enorme fregio (7 metri di altezza per 70 di lunghezza) dove racconta al grande pubblico l'agricoltura in sette scene accostate. Un'opera di grandissima sapienza artigiana (per via dell'ampiezza dei pannelli di legno e il complesso sistema di agganci), di spre-

giudicata modernità (l'uso di tempere industriali su compensato) e di alto valore testimoniale, la sintassi cubo-futurista astrattizzante con vivaci tinte piatte e un dinamico arabesco lineare che armonizza le scene (ciascuna dipinta con i suoi stili presenti e passati) e le collega allo spazio. La volontà di Severini di indicare con quest'opera alle giovani generazioni d'artisti del dopoguerra le "fonti" prime da cui attingere il linguaggio moderno dell'arte è chiarito in una lettera a Monaco: «Non trovo le parole per dirvi grazie. Mi avete permesso di dimostrare in modo chiaro e grandioso quel che si può tirare da circa 50 anni di esperienze vissute (che sono storia), e che la generazione attuale salta a piedi pari». E si raccomandava di dare a questo lavoro «il massimo di pubblicità, non per mia ambizione personale, ma soprattutto perché possano trarne partito chi ne ha la possibilità»[39].

39. Lettera di Severini a Monaco del 1953 (Archivio Edoardo Monaco, Roma).

G. de Chirico
1974

A ROMA IN OTTOBRE. GIORGIO DE CHIRICO, LA METAFISICA E LA CITTÀ ETERNA

In Rome in October. Giorgio de Chirico, Metaphysics and the Eternal City

DOI: 10.17401/su.13.lc08

Lorenzo Canova
Università degli Studi del Molise
lorenzo.canova@unimol.it

Parole chiave
Roma, pittura metafisica, Gladiatore
Roma, Paint Metaphysics, Gladiator

Abstract
Il saggio è dedicato alla grande influenza che la città di Roma ha avuto sulla "Metafisica continua" di Giorgio de Chirico, individuabile, ad esempio, nelle arcate e nelle torri dei suoi capolavori degli anni Dieci, legate alla sua visita alla città eterna nel 1909.
« È allora, nel corso di un viaggio che feci a Roma d'ottobre, dopo aver letto le opere di Friedrich Nietzsche, che mi accorsi che ci sono moltissime cose strane, sconosciute, solitarie che possono essere tradotte in pittura» scrive infatti de Chirico in un testo giovanile.
Roma diventa così la città « più bella forse che ci sia nell'eterna combinazione di paesaggio e d'architettura, di pietra tagliata, geometrizzata e costruita».
La Roma di de Chirico è dunque il luogo in cui si cela il senso del presagio e dove nasce quell' « enigma dell'Arcata» che pervade le sue Piazze d'Italia.
Non a caso la stessa arcata per il pittore simboleggia quella fatalità che informerà anche il ciclo dei Gladiatori degli anni Venti, figure metaforiche del destino a cui de Chirico ha affidato il sentimento inquietante della sua misteriosa «visione romana».

The essay is devoted to the great influence that the city of Rome had on Giorgio de Chirico's Continuous Metaphysics, identifiable, for example, in the arches and towers of his masterpieces of the 1910s, linked to his visit to the Eternal City in 1909.

«Then during a tripI made to Rome in October, after having read the works of Friedrich Nietzsche, I became aware that there is a host of strange, unknown, solitary things which can be translated into painting», de Chirico wrote in fact in an early text.
Rome thus becomes «perhaps the most beautiful city there is in the eternal combination of landscape and architecture, of cut, geometric and built stone».
De Chirico's Rome is therefore the place where the sense of foreboding is concealed and where that «enigma of the Arcade» that pervades his Italian Piazzas is born.
It is no coincidence that the same arcade symbolizes for the painter that fatality which will also inform the cycle of Gladiators of the 1920s, metaphorical figures of destiny to whom de Chirico entrusted the disquieting feeling of his mysterious "Roman vision".

Roma, la preistoria, il presagio

Nell'autunno del 1909, tornato in Italia dopo i suoi anni di studio a Monaco, Giorgio de Chirico decide di visitare Roma e Firenze, un viaggio breve, ma che sarà decisivo per la nascita della Metafisica nel capoluogo toscano nell'autunno del 1910.
Le impressioni del viaggio a Roma, infatti, si salderanno a quelle avute a Firenze, dove de Chirico si trasferisce poi l'anno seguente, in un percorso di maturazione di un anno, che lo porta alla rivelazione definitiva di Piazza Santa Croce da cui è nato il suo primo quadro metafisico *L'enigma di un pomeriggio di autunno* dipinto sicuramente a Firenze nell'autunno del 1910[1].
Roma diventerà per de Chirico la città «più bella forse che ci sia nell'eterna combinazione di paesaggio e d'architettura, di pietra tagliata, geometrizzata e costruita», ma inizialmente nella sua visione è invece il luogo in cui si cela il senso del presagio e dove nasce quell'« enigma dell'Arcata» che pervade le sue Piazze d'Italia[2].
È dunque innegabile che il viaggio a Roma e le sue potenti suggestioni abbiano avuto un ruolo fondamentale per la nascita delle "prime rivelazioni" da cui si è sviluppata la pittura Metafisica. Tuttavia è anche chiaro che la nascita dei primi enigmi metafisici sia stata frutto di un processo gestazione in cui Firenze, con i suoi capolavori e con il suo fervido clima culturale, ha avuto un ruolo fondamentale.
Nei suoi manoscritti parigini de Chirico descrive in modo evocativo la fusione di influenze ricevute dalla lettura delle opere di Nietzsche e dal suo viaggio romano:

> «È allora, nel corso di un viaggio che feci a Roma d'ottobre, dopo aver letto le opere di Friedrich Nietzsche, che mi accorsi che ci sono moltissime cose strane, sconosciute, solitarie che possono essere tradotte in pittura; ci ho

1. La certezza della data di realizzazione de *L'enigma di un pomeriggio di autunno* nell'autunno del 1910 a Firenze è documentata, ormai senza ombra di dubbio, dalla lettera di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz del 26 dicembre 1910, acquisita dalla Fondazione de Chirico e pubblicata in alta risoluzione insieme alla busta con il timbro postale (proprio del 26 dicembre 1910) in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», 20, 2021. Nello stesso numero v. Lorenzo Canova, "*Quest'estate ho dipinto dei quadri…". Cronologia della nascita della Metafisica.*

2. Giorgio de Chirico, *Riflessioni sulla pittura antica*, in Giorgio de Chirico*, Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di Andrea Cortellessa, Bompiani, Milano 2008 (da ora in avanti solo *Scritti*), p. 345 (prima edizione in «Il Convegno», II, aprile-maggio 1921).

> riflettuto a lungo. Allora ho cominciato ad avere le prime rivelazioni. Disegnavo meno, me ne ero anche un po' dimenticato, ma ogni volta che lo facevo ero spinto da una necessità.
> Ho compreso allora certe sensazioni vaghe, fino a quel momento inspiegabili. Il linguaggio che in questo mondo talvolta hanno le cose; le stagioni dell'anno e le ore del giorno. Le epoche della storia. – La preistoria, le rivoluzioni del pensiero attraverso i secoli, le epoche classiche, il Medioevo, i tempi moderni, tutto mi apparve più strano e lontano. Non c'erano più dei *soggetti* nella mia immaginazione, le mie composizioni non avevano alcun *senso* e soprattutto alcun *senso comune*, sono calme. – Ma ogni volta che le guardo provo esattamente ciò che ho provato al momento della loro concezione, e questa è la prova inconfutabile del loro profondo valore[3]».

Roma è la città delle prime rivelazioni e giunge a rappresentare l'enigma per eccellenza, l'enigma del destino che grava sull'umanità e che l'artista chiaroveggente riesce a percepire tra le cose ordinarie, come ha scritto Maurizio Calvesi:

> «ciò che l'artista percepisce non è l'enunciazione puntuale di una profezia; è l'enigmatica essenza del presagio, il senso del destino, spesso, ma non sempre, oscuramente minaccioso. E se il destino può annunciarsi funesto, la "chiaroveggenza" è in sé consolante, gratificante come un dono divino, è tragica serenità[4]».

Così per de Chirico diventa la città della fatalità, simboleggiata (come scrive lo stesso de Chirico) da

> «l'enigma dell'Arcata– creata dai romani, di tutto ciò che può essere romano. Una strada, un arco: il sole ha un'altra espressione quando bagna di luce un muro romano, c'è qualcosa in questo di più misteriosamente la-

3. Giorgio de Chirico, *Manoscritti Eluard* in *Scritti*, cit., p. 974.

4. Maurizio Calvesi, *de Chirico e le metamorfosi del destino*, in Maurizio Calvesi (a cura di) *De Chirico nel centenario della nascita*, Catalogo della mostra (Venezia Museo Correr, ottobre 1988- gennaio 1989), A. Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1988, p. 10.

> mentoso che nell'architettura francese. Anche di meno feroce; l'Arcata romana è una fatalità; essa ha una voce che parla per enigmi pieni di una poesia stranamente romana, di ombre su vecchi muri e una musica curiosa, profondamente azzurra»[5].

Il pittore collega così le sue visioni romane a quello che chiama "il sentimento della preistoria", dove, come nota ancora Calvesi,

> «al pensiero di Nietzsche (…) de Chirico sembra dunque incrociare altre letture; e non solo di Schopenhauer (…), e ma, come subito ci proveremo a verificare, anche quella così suggestiva di "ricorsi" e cosi fondamentale nell'individuare una connessione tra poesia, primitivismo, divinazione e "metafisica" di G. Battista Vico. Sia pure un Vico ambientato nel clima attonito di una preistoria che non evolve ma si fissa, diventa metastoria[6]».

Dunque il vaticinatore e il profeta sono coloro in grado di ricevere le rivelazioni che Roma nasconde nel cuore millenario della sua pietra e dei suoi mattoni, nel suo cielo e nel suo sottosuolo stratificato di secoli, città, civiltà e culti, l'enigma che resta nascosto e che solo l'artista chiaroveggente è capace di afferrare.
Questa visione primitiva di un mondo dominato dalla presenza magnetica della profezia condurrà, non a caso, de Chirico all'invenzione del manichino, rappre-

---

5. DE CHIRICO, *Manoscritti Eluard*, cit., p. 977. de Chirico prosegue citando il primo degli Epodi di Orazio «una musica curiosa, profondamente azzurra come questi versi di Orazio: qualcosa come un pomeriggio sulla riva del mare. Ibis Liburnis inter alta navium / Amice, propugnacula / Paratus omne Cæsaris periculum / Subire, Mæcenas, tuo? /Quid nos, quibus te vita si superstitis / Jucunda, si contra, gravis?».

6. Maurizio CALVESI, *La Metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 89. Anche Paolo Baldacci riprende l'ipotesi formulata da Calvesi di de Chirico influenzato dal pensiero di Vico (v. Paolo BALDACCI, *Una parola (quasi) definitiva sulla cronologia 1908-1910*, in «Studi online», 4.7/8 (2017), p. 24). Per la conoscenza de *La Scienza Nuova* di Giambattista Vico da parte di Giorgio e Alberto de Chirico e Vico v. Paola ITALIA, *«Leggevamo e studiavamo molto»: Alberto e Giorgio de Chirico alla Braidense (1907-1910),* in Paola Italia *et alii* (a cura di), *Origine e sviluppi dell'arte metafisica*. *Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, Atti del convegno di studi (Milano, Palazzo Greppi, 28 e 29 ottobre 2010), Scalpendi, Milano 2011, p. 21.

sentazione, come ha scritto Calvesi, di «un'umanità arcaica e originaria, veggente, eroica, abitatrice di tempi lontani e misteriosi», dotata del dono della cecità profetica del poeta-indovino[7] [Fig. 1].
De Chirico ha visto Roma non in senso trionfalistico e retorico, ma nella sua potenza primeva, 'preistorica' ed 'etrusca'[8], legata alla fascinazione per le sensazioni che nascono da questa visione sono di un mistero profondo e inquietante: «Il giorno sta per nascere. È l'ora dell'enigma. È anche l'ora della preistoria. Il canto in sogno, il canto rivelatore nell'ultimo sonno mattutino del vaticinatore addormentato sul plinto della colonna sacra, vicino al simulacro freddo e bianco di un dio»[9]. Tutto questo conduce de Chirico ad affermare che:

> «a Roma il senso del presagio ha qualcosa di più vasto. Una sensazione di grandezza infinita e lontana, la stessa sensazione che il costruttore romano fissò nel sentimento dell'arcata, riflesso dello spasmo di infinito che la volta celeste talvolta produce sull'uomo. Spesso il presagio era terribile come l'urlo di un dio che muore. Delle nuvole nere si avvicinavano fino alle torri della città. Un momento simile è stato meravigliosamente espresso da Shakespeare nella tragedia di Cesare, quando parla dell'apparizione improvvisa e terribile del leone alla sentinella romana. Più lontano e più bello è il canto del poeta italiano: "Sed taciti durare boves tacitosque per omnes/pergere terribilem fugientes pone bubulcum". Il primo aratore vuole tracciare i confini della Città. I pastori erranti deridono l'uomo che insiste.
> Il suono affilato apre un largo solco; ma la terra si può arare solo per tracciare un confine. Improvviso come un colpo di fulmine in un cielo chiaro l'uccello dell'Olimpo appare nell'etere. Fissa a lungo il lavoro dell'uomo. Le ali tese sotto la pioggia d'oro del sole, osserva l'aratro che solca, poi scompare nel fondo degli abissi celesti.
> *Hic ample sub sole datis immobilis alis / Forma aquilæ visa est opus obser-*

7. Calvesi, *La Metafisica schiarita,* cit., p. 94.

8. «Un dì sarò anch'io statua solitaria. Sposo vedovo sul sarcòfago etrusco» (Giorgio de Chirico, *Arte metafisica e scienze occulte*, in «Ars Nova», 1919, 3; ora in *Scritti*, p. 674).

9. De Chirico, *Manoscritti Eluard*, cit., p. 980.

> *vare diu, mox / defixis illuc oculis se mergere coelo.*
> Alcuni rari artisti moderni, i cubisti per esempio, si sono liberati dello stupido goticismo dell'impressionismo francese e cercano un'arte al tempo stesso più solida e più spirituale: un'arte più *romana*. Il loro sviluppo è opposto a quello degli architetti del medioevo[10]».

De Chirico evoca il *Giulio Cesare* di Shakespeare ma, cita soprattutto, l'*Hymnus in Romam* che Giovanni Pascoli scrisse nel 1911 in occasione delle celebrazioni del cinquantenario dell'Unità d'Italia che lo ha potuto colpire «per il tono antico e "preistorico"» dei suoi versi», come ha notato Maurizio Fagiolo che ha giustamente notato che questo passo precisa il valore del 'nuovo artista', in una visione fatta di ombre, piazze, bandiere, infinito, mistero[11].
Così nelle piazze metafisiche dipinte a Parigi le suggestioni fiorentine tra architetture, pittura giottesca e primo Rinascimento, si salderanno alle memorie di Torino con le sue torri e le sue piazze assolate, in una sintesi formale dominata però dalla potenza evocativa, architettonica, 'solida e spirituale' delle suggestioni delle arcate degli acquedotti (come ha notato Fabio Benzi) che tracciano le sue prospettive sghembe e della spettrale mole merlata della Tomba di Cecilia Metella, trasfigurata nell'edificio che domina lo spazio de *La torre rossa* del 1913[12] [Fig. 2].
Non a caso le arcate si sovrapporranno come un labirinto intorno al guanto rosso de *L'enigma della fatalità* [Fig. 3] che de Chirico dipinge nel 1914. Non a caso la stessa arcata per il pittore simboleggia quella proprio fatalità che informerà anche il ciclo dei Gladiatori degli anni Venti, figure metaforiche del destino a cui de Chirico ha affidato il sentimento inquietante della sua misteriosa «visione romana».

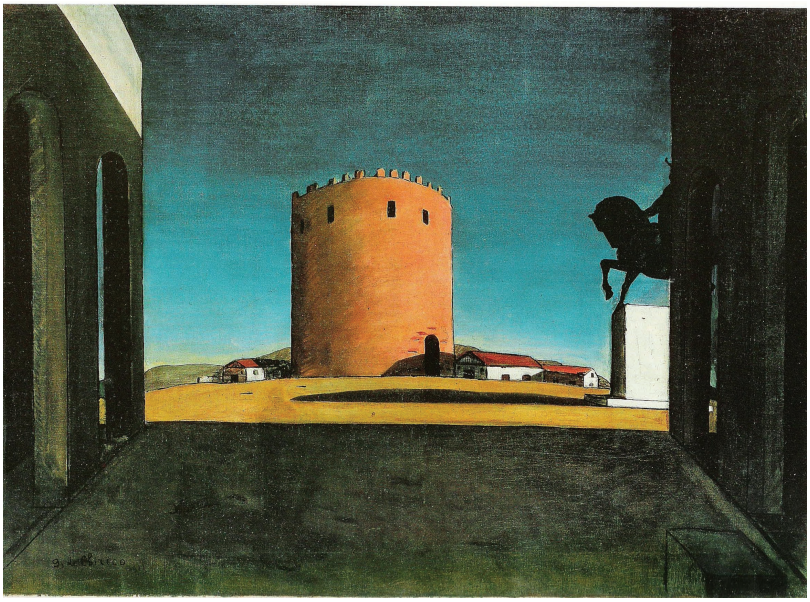
---

10. Ibidem, pp. 981-982. Per i versi citati v. Giovanni Pascoli, *Hymnus in Romam*, Zanichelli, Bologna 1911, vv. 76-77, 78-80.

11. Maurizio Fagiolo, in Giorgio de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*. *Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo, Einaudi, Torino 1985, p. 432. V. anche Paolo Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, pp. 97-98.

12. Fabio Benzi, *I luoghi di de Chirico*, in Maurizio Calvesi, Maria Grazia Tolomeo Speranza, Fabio Benzi (a cura di), *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre 1992 - 8 febbraio 1993), Edizioni Carte Segrete, Roma 1992, p. 51. Dello stesso autore v. l'importante monografia *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, La Nave di Teseo, Milano 2019.

1 | 2__



1_*Le Vaticinateur* (*Il vaticinatore*), 1915, olio su tela, cm 89,6 x 70,1 (The Museum of Modern Art, New York).

2_*La Tour rouge* (*La Torre rossa*), 1913, olio su tela cm 73,5 x 100, 5, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia (Fondazione Solomon R. Guggenheim, New York).

L'enigma dei gladiatori

Dopo il periodo ferrarese, finita la Prima Guerra Mondiale, de Chirico si trasferisce una prima volta a Roma nel 1919, al termine della sua prima fase metafisica e all'alba della sua nuova stagione 'classica' che, proprio dalla città eterna, con i musei e le sue architetture (anche moderne), riceve molte suggestioni che segnano la sua opera.
Ma le visioni dell'antica Roma torneranno più forti qualche anno più tardi, al culmine del suo secondo periodo parigino negli anni Venti, quando de Chirico crea uno dei suoi cicli più famosi, quello dedicato ai Gladiatori, che contraddistingue la sua produzione tra il 1927 e il 1929, culminando nelle tele per il salone della casa parigina di Léonce Rosenberg [Figg. 4-5].
De Chirico, utilizzando la stessa tecnica visionaria degli Archeologi o dei Paesaggi collocati nelle stanze dai soffitti bassi, rappresenta i suoi Gladiatori come visioni che entrano nelle sue camere metafisiche, si allenano sotto la guida di un gladiatore più anziano, combattono tra loro, lottano con le belve, che si riposano o sfilano su dei carri in grandi spazi chiusi [Figg. 6-7].
De Chirico compone queste opere come delle vere e proprie apparizioni che risentono dell'influenza della scrittura visionaria di Thomas De Quincey e del suo capolavoro *Confessioni di un Oppiomane*, riferimento riconosciuto per le sue visioni romane di legionari e gladiatori:

> «come profondità e senso metafisico questa visione di Klinger si potrebbe

3_*L'énigme de la fatalité* (*L'enigma della fatalità*), 1914, olio su tela, cm 138x95,5, Basilea, Kunstmuseum (in deposito dalla EmanuelHoffmann-Stiftung).

4_*La scuola di gladiatori: il combattimento*, 1928, olio su tela, cm 160x240 (Milano, Casa museo Boschi Di Stefano).

5_*Gladiateurs au repos*, 1928-1929, olio su tela, cm 158,8x198,8 (Collezione privata).

3 | 4

5

6 | 7_

paragonare in letteratura a quel racconto che fa Thomas De Quincey d'un suo stranissimo sogno, ove narra di trovarsi nelle sale d'un palazzo illuminato a festa ove danzano dame storiche e gentiluomini, quando a un tratto una voce misteriosa grida *consul romanus*, e il console appare con le legioni e batte tre volte le mani, e a quel segnale la società danzante svanisce, mentre intorno al console s'alzano le insegne e gli stendardi e scoppia il formidabile "Urrah!" delle legioni. Non sono molti gli uomini capaci di creare ed esprimere con chiarezza simili immagini»[13.]

6_*Les gladiateurs*, 1929, olio su tela, cm 116x88 (Collezione privata).

7_*Gladiateurs (Gladiatori)*, 1928, olio su tela, cm 130 x 97 (New York, HellyNahmad Gallery).

13. Giorgio DE CHIRICO, *Max Klinger*, in «Il Convegno», I, 10, novembre 1920, ora in *Scritti*, cit. p. 326. V. anche la nota di Cortellessa, in Ivi, pp. 937-938. De Chirico fa riferimento a un passo contenuto in Thomas DE QUINCEY, *Confessioni di un oppiomane* (*Confessions of an English Opium-Eater*; I ed. in «London Magazine», September and October 1821), Garzanti, Milano 1979, p. 82. Sulla pittura di de Chirico negli anni Venti: Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *Il periodo di Parigi*, in *De Chirico. Gli anni Venti*, Catalogo della mostra (Verona, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Palazzo Forti-Galleria dello Scudo, dicembre 1986 - gennaio 1987), Mazzotta Editore, Milano1986, pp. 102-185. Per una trattazione più ampia sugli argomenti di questo paragrafo v. Lorenzo CANOVA, *Il grande ritorno. Giorgio de Chirico e la Neometafisica*, La nave di Teseo, Milano 2021.

Le apparizioni di legioni di soldati romani nelle stanze erano del resto già presenti nella sua prosa poetica *Promontorio* del 1917: «rilievi perfettissimi si formano lungo le pareti della mia camera. Vedo centurie romane pigiate dal serragonii varcare in tenera simmetria i ponti di barche gittati per le lontane conquiste fatali»[14].
I corpi dei gladiatori sono flessuosi, dai colori irreali e nel suo romanzo *Ebdòmero*, de Chirico ne evoca l'allenamento in una sala moderna:

> «giunsero sulla soglia d'una sala vasta e alta di soffitto, ornata secondo la moda del 1880. Completamente vuota di mobili, questa sala, per la luce e il tono generale, faceva pensare alle sale da gioco di Montecarlo; in un angolo due gladiatori dalle maschere di scafandri si esercitavano senza convinzione sotto lo sguardo annoiato d'un maestro, ex-gladiatore in ritiro, che aveva il profilo d'un avvoltoio ed il corpo coperto di cicatrici. "*Gladiatori*! questa parola contiene un enigma" disse Ebdòmero rivolgendosi a voce bassa al più giovane dei suoi compagni. E pensò ai teatri di varietà, il cui soffitto illuminato evoca le visioni del paradiso dantesco; pensò anche a quei pomeriggi romani, alla fine dello spettacolo, quando il sole declinava e l'immenso velario aumentava l'ombra sull'arena da cui saliva un odore di segatura e di sabbia inzuppate di sangue… Visione romana, freschezza antica, / Angoscia serale, nautica canzon[15]».

In questo modo de Chirico costruisce un sistema visivo fondato sui temi romani che non ha nulla di retorico e celebrativo, ma che vuole ancora rappresentare la manifestazione figurativa di un nuovo enigma, l'enigma nascosto nella parola *gladiatori* e che lo stesso de Chirico ci ha aiutati a chiarire in un'intervista del 1971:

> «le dirò che questi gladiatori mi hanno sempre fatto una forte impressione,

---

14. Giorgio de Chirico, *Promontorio*, in Giorgio de Chirico, *La casa del poeta. Tutte le poesie in versi e in prosa,* in francese e in italian*o*, a cura di Andrea Cortellessa, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 136 (testo datato "luglio 1917", inviato a Bino Binazzi insieme a un testo di Savinio da pubblicare sulla rivista «La Brigata», poi non pubblicato).

15. Giorgio de Chirico, *Giorgio de Chirico*, *Ebdòmero* (prima ed. francese: *Hebdomeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Ed. du Carrefour, Parigi 1929; Edizione italiana: *Ebdòmero*, Bompiani, Milano 1942), La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 5-6.

> da sempre, da quando ho cominciato a capire cos'erano i gladiatori. Non so, trovo che il gladiatore sia un personaggio molto drammatico, votato alla morte, che deve morire. Sono rari gladiatori che sopravvivono, non le pare? Sì, c'erano gladiatori che arrivavano alla vecchiaia. Finivano per diventare allenatori di gladiatori, per insegnare nella scuola dei gladiatori. Ma era molto raro, in generale morivano tutti nell'arena. Il gladiatore mi ha sempre impressionato per l'aspetto drammatico, insomma, del suo destino[16]».

Il gladiatore, ripete de Chirico in un'intervista a cura di Franco Simongini:

> «mi ha sempre colpito perché è un personaggio che non ha nulla a che vedere con un guerriero in battaglia: è un'immagine resa particolare dal fatto che era destinato a morire: insomma il gladiatore era l'uomo destinato a morire, non condannato a morte, ma destinato a morire»[17].

L'enigma dei Gladiatori, evocato da Ebdòmero e nascosto nella loro stessa parola, è, molto probabilmente allora, proprio quello del loro fato, il mistero perenne della vita umana che non conosce il destino a cui non può sfuggire: in questo modo, ancora una volta, de Chirico dà forma al suo perenne «enigma della fatalità».
Non a caso, probabilmente, le prime evocazioni di centurie romane, compaiono nel necrologio di Guillaume Apollinaire (che era nato a Roma) scritto da de Chirico nel 1918, che evoca l'ombra nera del suo ritratto del poeta «dal destino triste» segnato dalla «malinconia grave del centurione romano, intento a valicare i ponti di barche gittati lungo le terre conquistate, lontano dal tepore consolante del suo *focus* e dai *jugera* del suo terreno arato»[18].

---

16. Jean José Marchand (a cura di), *Entretien avec de Chirico*, Archives du XX Siècle, filmati a Roma marzo e ottobre del 1971; ora in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 11/13, 2013, p. 325.

17. Giorgio de Chirico, in *Il mistero dell'infinito,* intervista di Franco Simongini, del 1974, in Gabriele Simongini, Raffaele Simongini (a cura di), *Franco Simongini. L'atto poetico di documentare l'arte*, Maretti Editore, Falciano (RSM) 2018 p. 187.

18. Per le citazioni dal necrologio di Apollinaire di de Chirico: Giorgio de Chirico, *Guillaume Apollinaire*, in «Ars Nova», 2, III, dicembre 1918, pp. 7-8, ora in *Scritti*, cit., pp. 663, 665.

Roma in qualche modo è il luogo predestinato che de Chirico collega al destino, alla fatalità delle sue arcate, al sentimento del presagio e al destino tragico dei suoi antichi gladiatori che appaiono nei suoi dipinti come spettri ritornanti da un passato lontano.
Tutti questi elementi torneranno così nel periodo della Neometafisica quando de Chirico riprende e varia i quadri con i *Gladiatori*, opere per le quali abbiamo dei precisi riferimenti in alcuni frammenti autografi che de Chirico ha scritto negli anni Sessanta per il suo romanzo *Dudron*[19].
In questi testi preziosi de Chirico ci rivela la natura di apparizione dei suoi nuovi gladiatori, prosecuzione di quelle di *Ebdòmero* e in linea con il suo interesse per De Quincey, e non a caso il primo riprende quasi letteralmente proprio un passo di *Ebdòmero* qui già citato:

> «salì una scala senza luce e si trovò in una camera ove incombeva come un eterno crepuscolo; però egli vedeva in quella camera; vedeva un letto, un armadio, altri mobili; benché non dormisse, nel cranio del Signor Dudrón si era aperto quel terzo occhio che si apre quando noi dormiamo e che a volte fa si che noi possiamo vedere egualmente nel passato come nel futuro, poiché allora il nostro sguardo sta sulla linea dell'eternità. Dietro quella casa, ove stava quella camera, nella quale si trovava il Signor Dudrón, s'ergeva l'imponente mole del Colosseo; il Signor Dudrón la vedeva: una parola gli sorgeva nella mente: gladiatori! E gli sembrava divedere l'immenso velario aprirsi lentamente e di sotto, dalla arena, salire un odore di sabbia inzuppata di sangue[20]».

In un altro frammento de Chirico sviluppa la sua visione dei gladiatori come ap-

---

19. V. il documentario di Franco Simongini, *Giorgio de Chirico. Il mistero dell'infinito*, http://www.teche.rai.it/2018/11/giorgio-de-chirico-mistero-dellinfinito/ andato in onda la prima volta il 3 aprile 1974, in https://www.francosimongini.it/documentari/ [19 luglio 2021].
20. Il testo consultabile all'indirizzo: http://www.archivioartemetafisica.org/appendice-pag1/[19 luglio 2021], databile intorno al 1963, è la trascrizione di uno degli scritti autografi consegnato da de Chirico a Maria Evangelisti (forse nel 1963), il riferimento ricorrente al Colosseo forse riguarda la madre malata della stessa Maria Evangelisti, che abitava vicino al Colosseo, v. http://www.archivioartemetafisica.org/storia-di-un-romanzo-mai-finito/[19 luglio 2021].

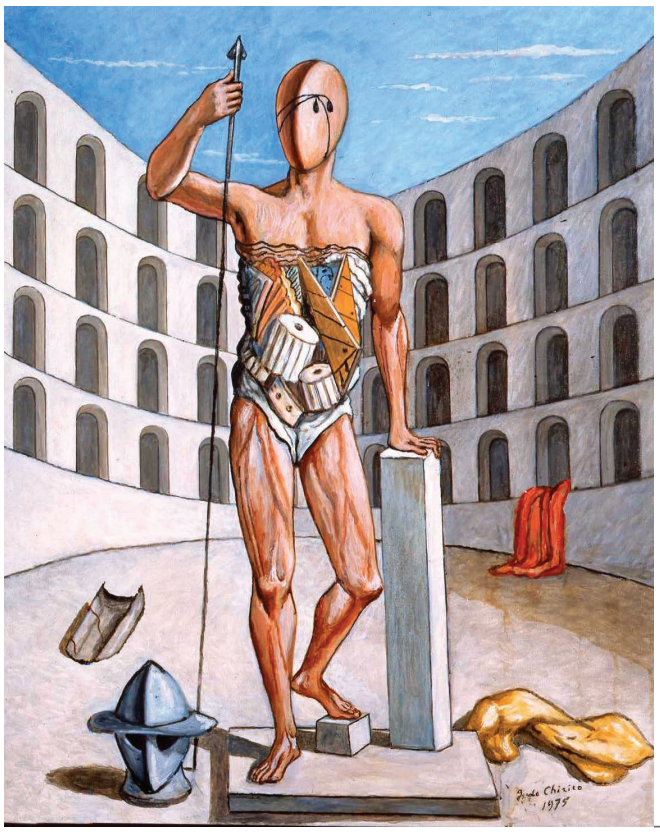
parizioni di una 'realtà di sogno' quasi onirica:

> «in quella camera misteriosa, ove il Signor Dudrón aveva sentito che era anche la camera ove egli era nato, vide passare un gladiatore, si muoveva senza rumore e si avviava verso l'uscita. Allora il Signor Dudrón ricordò che in un'altra camera, vicino a quella, dormiva un militare, un'ufficiale della Finanza; il Signor Dudrón lo aveva visto, nella vita normale, nella città e ricordò la sua statura alta, il suo volto serio e buono, il cranio canuto sul corpo alto, sul torace eretto. Ma ora era un gladiatore che, silenzioso, usciva da quella camera... avanzava come un'ombra, senza rumore; in testa portava l'elmo pesante e la celata gli copriva la faccia fino alla gola; nella celata si vedeva un buco nero, a sinistra; sembrava un palombaro rivestito di scafandro che si muovesse, lento e silenzioso, in fondo al mare; (nella) la sinistra reggeva un lungo scudo rettangolare e nella destra stringeva un gladio …; scese in istrada e si diresse verso il Colosseo. – Il Signor Dudrón lo segui; dietro a lui entrò nel Colosseo, e vide uno spettacolo inspiegabile; altri gladiatori stavano già nell'arena e combattevano in silenzio; i loro movimenti erano incredibilmente lenti; sembravano personaggi filmati con il rallentatore; anche sui gradini dell'anfiteatro stavano tanti punti bianchi e c'era anche un palco con un personaggio tutto vestito di rosso, sotto un baldacchino, e dei pretoriani e delle insegne: – L'imperatore! – pensò il Signor Dudron, e poi guardò ancora giù, sull'arena, ove le coppie dei gladiatori continuavano a combattere con gesti lenti e molli, in un incredibile silenzio … a volte un gladio affondava nel petto di un gladiatore, ma non si vedeva sangue; i fantasmi non hanno sangue. Ed ecco che il Signor Dudrón si ritrovò di nuovo nella camera misteriosa[21]».

Come si può poi notare l'immagine del Colosseo ricorre nei due precedenti e in quest'ultimo frammento:

> «Il signor Dudron si trovò di nuovo in un'atmosfera spirituale di Roma

21. V. la nota precedente: http://www.archivioartemetafisica.org/appendice-pag1/ [19 luglio 2021].



_8 | 9

8_*Quattro gladiatori nella stanza con vista del Colosseo,* 1965, olio su tela, cm 100x70, (Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma).

9_*Gladiatore nell'arena,* 1975, olio su tela, cm. 90 x 70, (Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma).

> antica, di combattimenti tra gladiatori e di velari tirati sul circo da cui saliva un odore di sabbia impregnata di sangue; ma questa volta era notte, ma notte venuta da poco; egli stava dietro il Colosseo e guardava dentro le strade oscure una porta[22]».

Al di là dei possibili riferimenti a fatti personali, nei testi citati de Chirico sembra creare un dialogo serrato tra questi scritti e il nuovo ciclo neometafisico dedicato ai Gladiatori dove si nota spesso una diversa connotazione architettonica, i protagonisti dei quadri sembrano uscire dagli spazi chiusi delle

22. Giorgio de Chirico, *Il Signor Dudron (da un romanzo in preparazione che porta questo titolo)*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», 5-6, 2006, pp. 562-563 (si tratta di una variante del romanzo pubblicata già in Vittorio Sgarbi (a cura di), *Giorgio de Chirico. Dalla metafisica alla "metafisica"*, Catalogo della mostra (Potenza, Pinacoteca Provinciale ottobre 2002 - gennaio 2003), Marsilio, Venezia, 2002, pp. 124-127 (manoscritto di tre pagine di Giorgio de Chirico, Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico).

10_

10_*Combattimento di gladiatori,* 1969, olio su tela, cm. 60 x 100, (Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma).

stanze della fine degli anni Venti per entrare nello spazio di antichi anfiteatri, tra le arcate del Colosseo che, evocato negli scritti appena riportati compare spesso come un preciso riferimento storico e visivo.

Così si passa dallo spazio chiuso dei *Quattro gladiatori nella stanza con vista del Colosseo* (1965) al *Combattimento di gladiatori* (1969) e a *Il Gladiatore nell'arena* del 1975, dove i protagonisti dei quadri sembrano uscire dagli spazi chiusi delle stanze della fine degli anni Venti per entrare nello spazio di antichi anfiteatri, tra le arcate del Colosseo che, evocato negli scritti appena riportati compare spesso come un preciso riferimento storico e visivo. [figg. 8-10]

De Chirico sviluppa una nuova idea delle sue apparizioni in cui il tempo si dilata come in un filmato («sembravano personaggi filmati con il rallentatore») che però ha una dimensione irreale e spettrale dove i gladiatori che combattono sono fantasmi che non hanno sangue.

Che si tratti di spettri speciali de Chirico lo chiarisce nel prezioso catalogo del 1972 della mostra *de Chirico by de Chirico* a New York, dove accanto alle opere pubblicate, che coprono tutti i suoi periodi e i suoi grandi temi, ha apposto delle notazioni autografe in francese.

Così, accanto a un *Combattimento di gladiatori* del 1953, il pittore cita un passo

del suo *Ebdòmero*, che nella versione italiana recita così:

> «questo colpo di cannone che avete udito ora non significa che il sole nello spazio, che le lancette sugli orologi e le ombre sopra i quadranti, abbiano raggiunto quel segno fatale che, secondo alcuni, indica l'ora di fantasmi assai più interessanti e complicati di quelli che di solito ci appaiono, al suono di mezzanotte[23]».

Del resto ancora da *Ebdòmero* è citato il passo in francese, che, nello stesso catalogo, l'artista collega a un altro quadro della serie: *Dopo il combattimento* del 1968, che si cita ancora nella versione italiana del romanzo: «L'enigma di quell'ineffabile gruppo di guerrieri, di pugili, difficili a definirsi e che formavano in un angolo della scena un blocco policromo e immobile nei loro gesti di attacco e di difesa»[24].
L'enigma dei gruppi di gladiatori è l'enigma del destino e la loro natura è una natura di spettri, di quegli spettri-demoni meridiani che, secondo un'antica tradizione, apparivano a mezzogiorno. De Chirico ci cala così in uno spettacolo spettrale e dilatato nel tempo, dove la lotta è rallentata e dove le armi affondano ma non fanno uscire sangue, i corpi, anche se dipinti con cura, appartengono soltanto alla 'realtà di sogno', allo sguardo del veggente che nel cuore della notte osserva allo stesso tempo il passato e il futuro. De Chirico dipinge così un Colosseo che si mostra dalla finestra oppure dove un gruppo di gladiatori si scontra senza spargimento di sangue, nell'ennesima rappresentazione di una finzione rivelatrice.
Il velario che si apre di cui scrive il pittore rappresenta il momento della rivelazione del grande enigma a cui i gladiatori fanno riferimento, l'enigma del destino che coinvolge ogni essere umano e che è uno dei temi centrali di tutto il pensiero dechirichiano e che, nella Neometafisica assume una nuova connotazione.
«Dopo aver creduto a un proprio destino infelice – scrive Calvesi –, pur affollato

---

23. Giorgio DE CHIRICO in *De Chirico di de Chirico*, Edizioni Mediterranee, Roma 1972, p. 54, Catalogo della mostra *De Chirico by de Chirico* (New York Cultural Center, New York, 19 gennaio - 2 aprile, 1972, Art Gallery of Ontario, Toronto,16 giugno - 16 luglio, 1972). V. anche DE CHIRICO, *Ebdòmero*, cit., p. 86.

24. DE CHIRICO, in *De Chirico di de Chirico*, cit., p. 55. V. anche DE CHIRICO, *Ebdòmero*, cit., p. 107.

di contraddittorie prospettive, il pittore ha prestato fede a un proprio felice e supremo destino d'immortale[25]».
Questo percorso profetico attraverso la 'visione romana' dei *Gladiatori* è così coronato da un quadro del tutto nuovo e centrale all'interno del periodo neometafisico: *Il Gladiatore nell'arena* del 1975.
Questa opera rappresenta una vera e propria sintesi estrema di tutto il percorso del pittore, la figura è collocata infatti al centro di una arena-piazza di un Colosseo reinventato, al centro di uno spazio dominato dalla presenza dell'arcata romana, che, come abbiamo visto, per il pittore era un simbolo della fatalità.
Non è mai stato notato che questo quadro sembra riprendere proprio la struttura compositiva de *L'enigma della fatalità* del 1914, soprattutto le arcate che chiudono lo spazio, ancora in una sorta di Colosseo rivisitato, intorno a una figura centrale: la ciminiera nel 1914, il gladiatore nel 1975.
de Chirico si cala così nel tempo alla rovescia e si contempla tra il passato della sua pittura, dai *Gladiatori* agli *Archeologi* fino ai manichini ferraresi e alle piazze d'Italia, ma, nella figura del gladiatore, sembra celebrare il suo stesso futuro di artista immortale di fronte all'eternità.
Dunque ci possiamo chiedere se l'arcata romana che per de Chirico rappresenta 'una fatalità' possa essere anche quella del Colosseo e non solo quella degli acquedotti che riecheggiano nelle architetture delle Piazze d'Italia.
Le arcate dell'anfiteatro potrebbero rappresentare così la metafora del fato che grava sulla vita dei gladiatori, il segno del loro incerto destino che grava costantemente sui loro combattimenti e ma che si risolve trionfalmente in questa figura di monomaco-gladiatore che celebra la sua vittoria e la sua immortalità come un antico monumento collocato al centro dell'arena.

---

25. Maurizio Calvesi, *La "nuova" Metafisica*, in Maurizio Calvesi (a cura di), *De Chirico. La nuova Metafisica*, Catalogo della mostra (sede RTV, già Palazzo dei Congressi, San Marino), De Luca Editore, Roma 1995, p. 16.

AL MODO DEGLI ARCHITETTI. *MOSTRA CRITICA DELLE OPERE MICHELANGIOLESCHE* 1964 E *ROMA INTERROTTA* 1978

After the Manner of the Architects. Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche *1964 and* Roma interrotta *1978*

DOI: 10.17401/su.13.mcg09

Maria Clara Ghia
Sapienza Università di Roma
mariaclara.ghia@uniroma1.it

Parole chiave
Paolo Portoghesi, Bruno Zevi, Piero Sartogo, Giovanni Battista Nolli

Abstract
Il saggio indaga il percorso ideativo, gli allestimenti e i contenuti di due mostre che hanno la peculiarità di 'esporre architettura e urbanistica' e si confrontano con la difficoltà di trasmettere al pubblico una serie di concetti, in immagini e forme, che richiedono mezzi inconsueti di rappresentazione.
1964: la *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche* a Palazzo delle Esposizioni inaugura un'operazione che ben risponde alla voracità culturale della Roma del *boom* economico. Portoghesi e Zevi sfruttano le loro abilità di registi per fare presa sulle emozioni del pubblico, l'allestimento diventa una narrazione critica in cui si intrecciano istanza conoscitive, interpretative e comunicative. 1978: la mostra *Roma interrotta* ideata da Piero Sartogo mette in scena ai Mercati Traianei il lavoro di dodici architetti sulla pianta del Nolli del 1748. L'allestimento celebra il ritorno nella Storia, attraverso la grande arcata romana sotto un telo di raso azzurro. I disegni restano in bilico tra le seduzioni delle avanguardie e scenari frammentati che raccolgono un repertorio vastissimo e smarrito di forme.

The essay investigates the creative path, the staging and the contents of two exhibitions that

have the peculiarity of 'exhibiting architecture and urban planning' and are confronted with the difficulty of transmitting to the public a series of concepts, in images and forms, which require unusual means of representation.
1964: the Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche *(*Critical Exhibition of Michelangelo's Works*) at Palazzo delle Esposizioni inaugurates an operation that responds to the cultural voracity of the roman economic boom. Portoghesi and Zevi exploit their skills as curators to capture the audience's emotions, the staging becomes a critical narration intertwining cognitive, interpretative and communicative instances.*
1978: the exhibition Roma interrotta *(*Roma interrupted*), conceived by Piero Sartogo and staged at the Mercati Traianei, features the work of twelve architects on the Nolli plan of 1748. The display celebrates the return to History, passing through the large Roman arch under a blue satin cloth. The drawings teeter in the blink between the seductions of the avant-gardes and some contemporary fragmented scenarios, collecting a vast and lost repertoire of forms.*

A proposito della *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche*, a Palazzo delle Esposizioni nel 1964, Maurizio di Puolo racconta:

> «Vi lessi [...] una volontà di non-rispetto degli spazi ospitanti che mi avrebbe accompagnato per tutta la vita: una rivolta culturale dei modi espositivi che si può assimilare a quella che fu nel 1934 a Milano l'Esposizione dell'Aeronautica italiana (con le sale progettate da Ponti, Pagano e Baldessari) o nel 1936 la sala della Vittoria di Nizzoli, Palanti e Persico»[1].

Di Puolo ricorda anche, nei primi Settanta, *Vitalità del Negativo* di Piero Sartogo e a altri fondamentali allestimenti di Costantino Dardi: «Insomma, le mostre stavano diventando creative: non più solo esposizioni ma opere esse stesse»[2].
A proposito degli allestimenti di Piero Sartogo, Achille Bonito Oliva scrive:

> «Da molto tempo, maggiormente in questi ultimi anni, l'architetto è stato chiamato a costruire e ad allestire. Anche al servizio di una frenetica attività espositiva, pubblica e privata, diffusa in tutto il mondo. Spesso l'allestimento è rimasto soltanto un'opera di addobbo, un'architettura d'interni, una passiva sistemazione di opere inanimate presenti in mostra. Piero Sartogo è una rara eccezione. Nei suoi interventi di coordinatore dell'immagine di mostre epocali ha sempre evitato il puro commento allestitivo, producendo una interpretazione attivamente spaziale dei temi esposti»[3].

A partire dal secondo dopoguerra, quando il successo delle mostre esplode superando gli ambiti dello specialismo[4], diviene necessario inaugurare operazioni

---

1. Daniela Fonti, *Nel museo d'oggi l'arte è la Cantatrice calva di Jonesco. Conversazione con Maurizio di Puolo*, in Eadem, Rossella Caruso (a cura di), *Il Museo contemporaneo. Storie esperienze competenze*, Gangemi Editore, Roma 2012, p. 170.

2. Ibidem.

3. Achille Bonito Oliva, *Piero Sartogo, architetto*, in Idem (a cura di), *Tra/Between Arte e architettura. Piero Sartogo e gli artisti*, Allemandi & C., Torino 2014, p. 19.

4. Si veda Anna Chiara Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia (1949- 1963)*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 19.

allestitive che ben rispondano a questa nuova voracità culturale. Inoltre, quando si tratta di esporre temi di architettura e urbanistica, le opere vanno presentate «al modo degli architetti»[5], perché ci si confronta con la difficoltà di trasmettere al pubblico una serie di concetti, in immagini e forme, che non solo per questioni di scala richiedono mezzi inconsueti di rappresentazione. Si inventano inediti e liberi lessici espositivi e si utilizzano media all'avanguardia, che tengono il passo con la rivoluzione dei mezzi di comunicazione.
Alcune mostre, le più importanti, possono essere interpretate sotto una lente più ampia come allegorie dei periodi storici nei quali esse hanno luogo. È senz'altro il caso della *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche*, curata da Bruno Zevi e Paolo Portoghesi e allestita da Portoghesi nel 1964, e del progetto *Roma Interrotta* di Piero Sartogo, che trova la sua conclusione rappresentativa nella mostra ai Mercati Traianei allestita da Sartogo con Franco Raggi e Daniela Puppa nel 1978. I due eventi raccontano, nel percorso ideativo, nelle scelte critiche, nei contenuti e nella progettazione degli allestimenti, due momenti cruciali e diversissimi della Roma del Novecento.

1964

Roma nella prima metà degli anni Sessanta è la città del miracolo economico. Vespe, Lambrette e Fiat 600 corrono sulla Cristoforo Colombo per una giornata in spiaggia, ragazze in minigonna sulla scia di Mary Quant girano per il centro, il bombardamento pubblicitario sposta i costumi degli italiani verso l'*american way of life*.
Nel 1964 Pier Paolo Pasolini, microfono alla mano, intervista gli italiani in "Comizi

5. La definizione è tratta da Bruno Zevi, *Introduzione: Attualità di Michelangiolo architetto*, in Paolo Portoghesi, Bruno Zevi (a cura di) *Michelangiolo architetto*, Einaudi, Torino 1964, pp. 14-16. Si veda anche Sabrina Spinazzé, *Michelangelo "al modo degli architetti": Bruno Zevi, Paolo Portoghesi e la mostra critica delle opere michelangiolesche*, in Eadem, Teresa Sacchi (a cura di), *Oscar Savio – Michelangelo 1964*, catalogo della mostra (Galleria Prencipe, Roma, 3-24 marzo 2018), Galleria Prencipe, Roma, pp. 17-25. Il saggio è stata una preziosa fonte di informazioni per la stesura di questo articolo.

d'amore" per verificare il cambiamento della morale del paese negli ultimi anni, e ne trae un ritratto contraddittorio che alterna aperture disinvolte e rigidità ancestrali. Sempre nel 1964 Jean-Paul Sartre rifiuta il Premio Nobel per la letteratura, e iniziano a circolare le citazioni delle opere del presidente Mao Tse-tung, poi tradotte in italiano nel *Libretto rosso* del 1967. Da una parte quindi una maniera di vivere più scanzonata, dall'altra l'impegno politico, e la cultura non è più cosa elitaria. Si deve rispondere con consapevolezza ai problemi della comunicazione di massa attraverso una necessaria semplificazione dei mezzi di divulgazione. Marshall McLuhan scrive, proprio nel 1964, il profetico *Understanding Media: The Extensions of Man*, pubblicato in Italia da Il Saggiatore tre anni dopo[6]. Il medium è da McLuhan analizzato come un potenziamento delle facoltà umane, generatore di un messaggio che entra in relazione con quelli dei *media* già esistenti aggiungendo complessità, con implicazioni sociologiche e psicologiche[7]. Occasione propizia per applicare nuovi mezzi nella trasmissione dei fatti d'arte sono le Onoranze a Michelangelo nel IV Centenario della morte: il genio artistico parla a tutti, a tutti può essere spiegato e nel suo lavoro si trovano strumenti di formidabile attualità[8].
È datata 3 gennaio 1963 la proposta di nomina per il Comitato michelangiolesco inviata dal Sindaco di Roma a Bruno Zevi[9]. Le due iniziative principali di Zevi

---

6. Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

7. Ibidem, p. 10.

8. Intento espressamente dichiarato da Portoghesi è quello di permettere a un vasto pubblico «di riconoscere gli aspetti dell'eredità michelangiolesca più vicini alla sensibilità moderna, ancora attivi e vitali, come problemi, nella nostra cultura artistica». Paolo Portoghesi, *Nota sull'allestimento*, in Idem, Bruno Zevi, *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche*, Catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma) De Luca, Roma 1964, p. 9.

9. *Archivio Fondazione Bruno Zevi*, serie 14/01 album 4. Il Comitato, con Presidente Giovanni Gronchi, è composto da Giulio Carlo Argan, Fortunato Bellonzi, Walter Binni, Umberto Bosco, Carlo Ceschi, Stanislao Ceschi, Guglielmo De Angelis D'Ossat, Giulio Del Balzo di Presenzano, Paolo della Torre, Pericle Fazzini, Mario Gobbo, Oreste Lepore, Roberto Longhi, Mino Maccari, Valerio Mariani, Nicola Mazzaracchio, Francesco Messina, Bruno Molajoli, Luigi Moretti, Pier Luigi Nervi, Giuseppe Padellaro, Ugo Procacci, Raffaele Ramat, Bruno Saetti, Mario Salmi, Natalino Sapegno, Bruno Zevi, Amedeo Andreani, Amerigo Petrucci, Giorgio La Pira, segretario Mario Boudet. Si veda Senato della Repubblica*, Atti della delibera della 6° Commissione Istruzione pubblica e belle arti, 2° seduta in sede deliberante*, 17 ottobre 1963, pp. 14-22.

sono la redazione del volume *Michelangiolo architetto*[10] e l'organizzazione della *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche a Palazzo delle Esposizioni*, inaugurata nel febbraio 1964[11]. In entrambi i casi, al fianco di Zevi è Paolo Portoghesi: «Passammo una stagione meravigliosa, lavorando insieme», scriverà Zevi più tardi: «Tu eri per me il migliore, e sentivo che la nostra collaborazione sarebbe stata feconda, imbattibile»[12].
Per il volume monografico, l'intento è quello di colmare la lacuna, all'interno della vasta mole della bibliografia michelangiolesca, di uno studio specifico sull'opera architettonica:

> «Nei volumi di carattere generale, all'opera dell'architetto è dedicato un capitolo secondario [...] in cui rapidamente si cerca di dimostrare che anche gli edifici riflettono, con maggiore o minore evidenza, le qualità espressive individuate nell'opera plastica, pittorica e poetica [...]. Ora, è vero che l'analisi del linguaggio plastico riesce a cogliere il fenomeno architettonico e spesso a caratterizzarlo; ma resta un velo che impedisce di afferrarlo in pieno, di farlo proprio, di incontrare Michelangiolo architetto al modo degli architetti, cioè di ricostruire con penetrazione inerente il suo percorso ideativo e costruttivo»[13].

Come conseguenza della dichiarata necessità di nuovi metodi interpretativi,

---

10. Portoghesi, Zevi (a cura di), *Michelangiolo architetto*, cit.

11. Il Comitato direttivo della mostra, coordinato da Zevi, è composto da Giulio Carlo Argan, Guglielmo De Angelis d'Ossat e Natalino Sapegno. Collaboratori sono Corrado Maltese per le sezioni di scultura e pittura, Vittorio Gelmetti per i commenti musicali e poi Eugenio Abbruzzini, Mario Di Vito, Fausta Cataldi, Anna Maria Orazi. Portoghesi è responsabile dell'allestimento, realizzato con la collaborazione di Vittorio Gigliotti, Luciano Rubino e Mario Boudet.

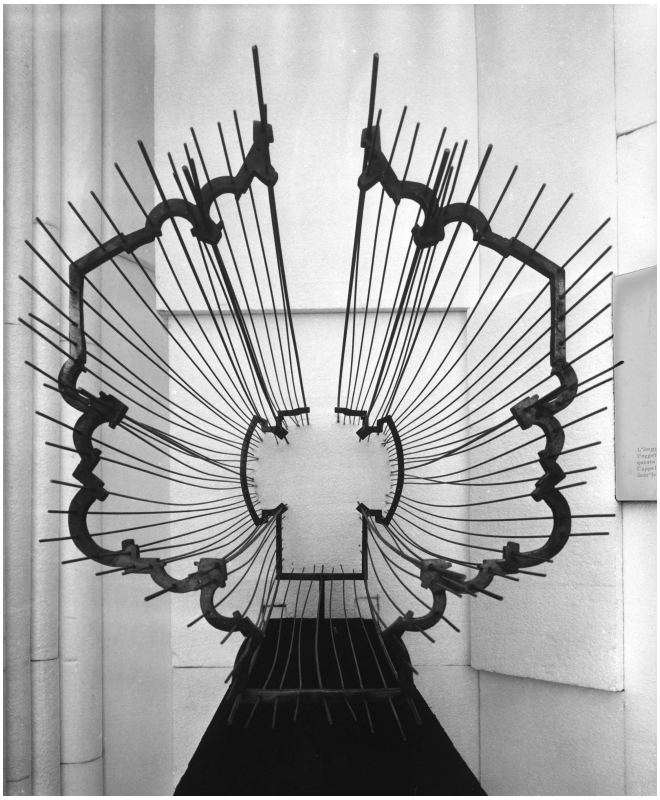
12. Lettera di Bruno Zevi a Paolo Portoghesi, 10 luglio 1978. Archivio Fondazione Bruno Zevi. In quella stessa lettera, scritta quando i rapporti fra i due sono ormai compromessi, Zevi precisa: «La mia gratitudine e il mio affetto, credo di averteli dimostrati: premettendo il tuo nome al mio nel libro su Michelangiolo».

13. Bruno Zevi, *Introduzione: Attualità di Michelangiolo architetto*, in Portoghesi, Zevi (a cura di), *Michelangiolo architetto,* cit., pp. 14-16.

1-2_Mostra *Critica delle Opere Michelangiolesche*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1964. Fotografie dell'allestimento di Oscar Savio (archivio Paolo Portoghesi).

1

2



3 | 4

nell'esposizione delle opere si cercano maniere per sovvertire l'iconografia ufficiale, per superare l''ostacolo fondamentale', ovvero secondo Portoghesi il «diaframma di convenzioni visive, di frettolose classificazioni categoriali, di cristallizzazioni iconografiche che consumano il valore comunicativo della forma, neutralizzano, o ne nascondono gli aspetti problematici»[14].
Occorre avere il coraggio di «demistificare Michelangelo»[15], di restituire le parti smembrate della sua produzione architettonica, scultorea e pittorica, attraverso l'applicazione di una metodologia adottata da Zevi per la critica dell'architettura, applicata questa volta anche alla storia dell'arte.
D'altronde nessun valore estetico avrebbe potuto rendere l'ostilità zeviana verso l'opera isolata dal contesto ambientale e dal divenire temporale meglio del 'non-finito' michelangiolesco, come rifiuto di una forma oggettiva e come apertura verso

14. Portoghesi, *Nota sull'allestimento*, cit., p. 10.
15. Si veda Paolo Portoghesi, *Michelangelo demistificato* in «Marcatrè», 4-5, 1964, pp. 91-96.

3-5_Mostra *Critica delle Opere Michelangiolesche*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1964. Fotografie dell'allestimento di Oscar Savio (archivio Paolo Portoghesi).

5

una crescita organica della quale l'artefice fornisce solamente la causa e la matrice[16]. Michelangelo appare in quel momento a Zevi quale figura dalla quale gli architetti hanno più da imparare, perché la situazione in cui egli agisce mostra parallelismi, dal punto di vista sociologico, linguistico e professionale, con quella attuale:

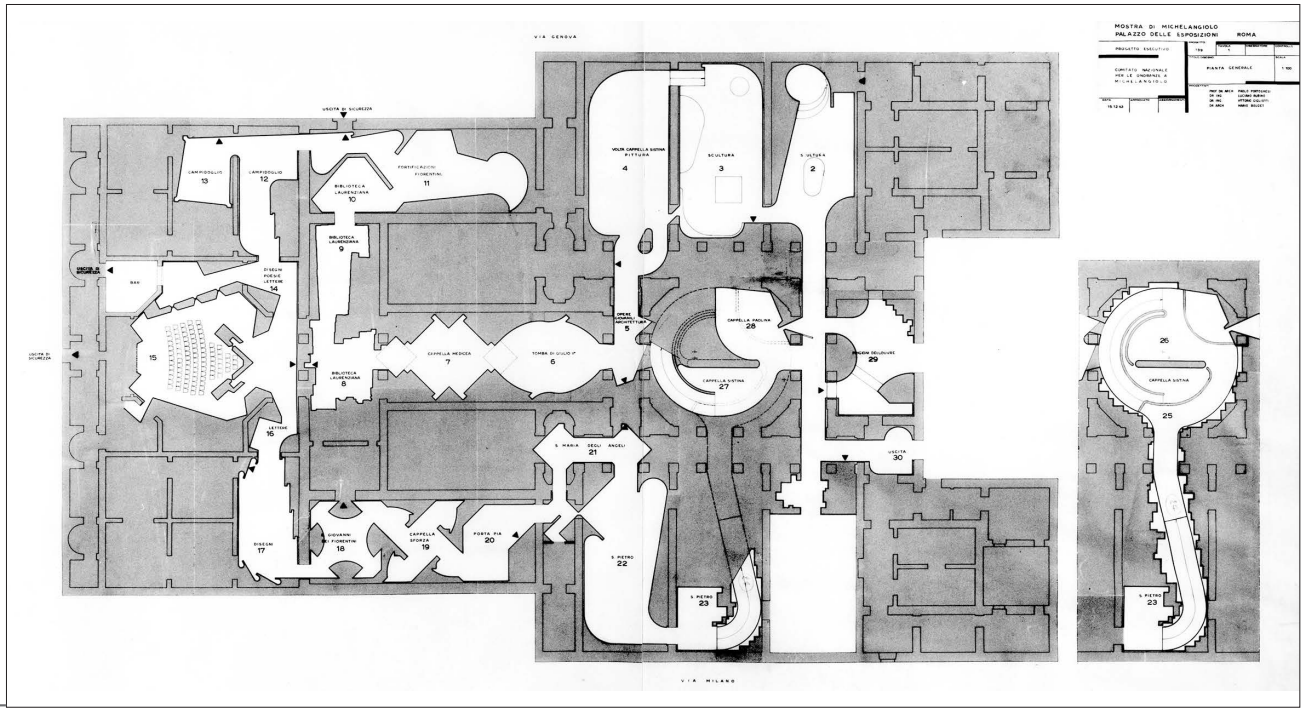
> «La delusione per il tradimento del carattere popolare della Riforma, che frustrò l'ultima speranza degli uomini di cultura della Rinascenza, potrebbe essere paragonata [...] a quella degli intellettuali progressisti di fronte all'involuzione totalitaria della società comunista»[17].

In sostanza, secondo Zevi, dopo il sacco di Roma così come dopo la seconda guerra mondiale, gli artisti si trovano costretti a rompere col passato e al contempo non

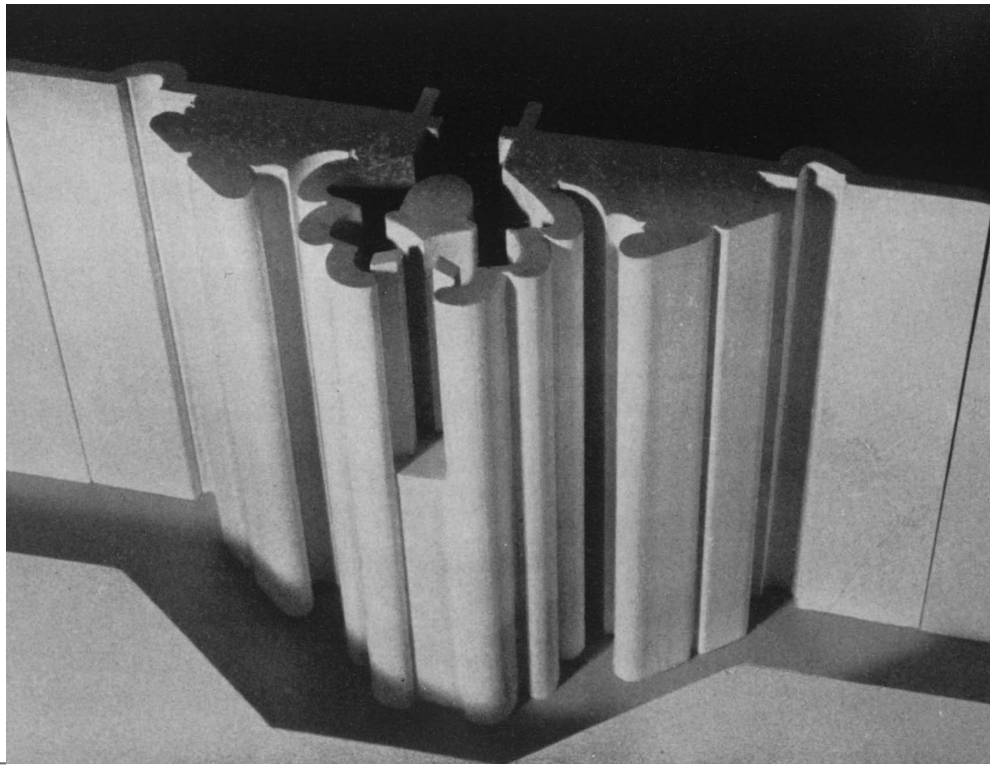
16. Si veda Paola Barocchi, *Storia dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti. Tra Neorealismo ed anni novanta 1945-1990*, vol. III, Torino 1992, pp. 207-211.

17. Zevi, *Introduzione: Attualità di Michelangiolo architetto*, cit., pp. 17-21.

6_



7_



6_Mostra *Critica delle Opere Michelangiolesche*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1964. Pianta della sistemazione delle sale (archivio Paolo Portoghesi).

7_Mostra *Critica delle Opere Michelangiolesche*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1964. Dettagli delle modulazioni dei pannelli nella sala delle fortificazioni fiorentine, elaborate ricostruendo i disegni conservati a casa Buonarroti, Firenze (archivio Paolo Portoghesi).

trovano nel presente dei valori ai quali riferirsi. Unica soluzione, appunto, la 'vitalità travolgente' del 'non-finito', la rappresentazione delle contraddizioni nel loro divenire, ancora in tensione, 'lasciate aperte'.

Alla base della concezione della mostra è il lavoro portato avanti da Zevi nei suoi corsi all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Affiancato dal pittore spazialista Mario Deluigi, Zevi inaugura un esperimento didattico che mira all'analisi critica delle opere non in maniera consueta attraverso il testo, ma attraverso il linguaggio stesso degli architetti, un metodo attraverso il quale veicolare il messaggio della 'critica operativa': legare lo studio storico alla progettazione, la lettura del passato al formarsi del linguaggio contemporaneo, con un'analisi stringente delle opere nei loro valori volumetrici e spaziali[18].

I *media* per eccellenza nella lettura di Michelangelo architetto sono quindi i modelli critici, elaborazioni tridimensionali che portano il visitatore a una lettura dei valori spaziali interni, delle forze agenti e causanti quella ritmica di condensazioni e aperture, luci e ombre, macrosomie e microsomie, pause e corrugamenti geometrici che Luigi Moretti magistralmente descrive sulle pagine di «Spazio» l'anno successivo[19].

A questa stessa ritmica corrisponde con sapienza la poetica dell'allestimento[20].

---

18. «È giusto che l'iniziativa parta da un organo di architettura moderna: serve a convalidare il secondo tempo del moto di rinnovamento, quello impegnato nella storicizzazione del fare contemporaneo, in una critica attiva e promotrice che sa allargare i suoi orizzonti al passato, e brucia i residui estrinseci dell'avanguardia ma ne difende e stimola l'impulso». Bruno Zevi, *Michelangelo in prosa*, in «Architettura. Cronache e Storia», 9, gennaio 1964, p. 650. Fra l'altro, Zevi può dare rilevanza al suo metodo di insegnamento attraverso la mostra esattamente nel momento in cui, da Venezia, torna a Roma per insegnare alla Sapienza. Vedi Alessandra Muntoni, *Due strategie innovative nell'insegnamento della storia dell'architettura: Leonardo Benevolo e Bruno Zevi, 1954-1979*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *La facoltà di architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, Gangemi Editore, Roma 2001, pp. 85-112.

19. Luigi Moretti, *Le strutture ideali della architettura di Michelangelo e dei barocchi*, in «Spazio» (estratti), febbraio 1965.

20. Prezioso nella descrizione dell'allestimento è il saggio di Elisa Francesconi, *Tano Festa e Michelangelo: un episodio di fortuna visiva a Roma negli anni Sessanta*, in «Studi di Memofonte», IX, 2012, pp. 91-120.

Alla prima idea di costruire per la mostra un edificio non permanente con aspetti di neutralità più consoni a liberare gli allestitori da ogni vincolo[21], segue la scelta del Palazzo delle Esposizioni, i cui spazi neoclassici si dimostrano evidentemente inadatti alla messa in scena. Gli ambienti di Pio Piacentini sono così trasfigurati e 'cancellati', tanto all'esterno che all'interno. La base della facciata su Via Nazionale è parzialmente coperta con un diaframma bianco sulla scalea e un pannello che ricalca la pianta delle fortificazioni fiorentine è collocato di fronte a una delle due aperture laterali dell'arco d'accesso. All'interno, un telo nasconde le volte a botte alte più di dieci metri, riduce gli spazi per modificarne gli effetti percettivi e avvolgere il visitatore. Una struttura continua di pannelli in polistirolo espanso crea ventotto ambienti di forme diverse, staccate dalle sale rettangolari. Su un nastro continuo bianco e neutro, formato dai pannelli la cui disposizione determina il ritmo percettivo del percorso, sono esposti i materiali, come se si trattasse di un 'libro ideale'[22].

I plastici delle architetture, i calchi delle sculture, le riproduzioni fotografiche e le proiezioni sono disposti secondo l'ordine cronologico. I piani dei pannelli sono orientati verso il lettore per accerchiarlo, secondo modelli espositivi che sfruttano modalità percettive d'altronde già sperimentate[23].

I calchi in gesso delle statue non hanno la pretesa di duplicati dell'originale e sono esposti senza piedistallo, 'sculture detronizzate' affinché dettagli impossibili da apprezzare siano portati all'altezza del punto di vista di chi osserva e l'intangibilità dell'opera d'arte sia così demitizzata: il visitatore può girarvi intorno per studiarla,

---

21. Senato della Repubblica, *Atti della delibera della 6° Commissione Istruzione pubblica e belle arti*, 2° seduta in sede deliberante, 17 ottobre 1963, pp. 14-22; prima della scelta del Palazzo delle Esposizioni sono proposte le sedi di Villa Borghese e Villa Pamphili. Si veda Eugenio Battisti, Renato Bonelli *et alii*, *Michelangelo POP. Antologia del dibattito sul tema: "La Mostra critica delle opere michelangiolesche*, in «Marcatré», 6-7, 1964, pp. 125-131.

22. Si veda l'intervista dell'autrice a Paolo Portoghesi pubblicata a conclusione di questo saggio.

23. Fra gli altri allestimenti, è sorprendente la somiglianza della collocazione dei pannelli michelangioleschi con lo schema di Herbert Bayer per la disposizione delle fotografie per la Mostra di architettura moderna tedesca a Parigi del 1930, pubblicato in «Costruzioni-Casabella», XIV, 159-160, marzo-aprile 1941, p. 37.

come doveva aver fatto lo stesso Michelangelo quando l'aveva scolpita. Privilegiate le angolazioni critiche, le visioni oblique già collaudate del resto da Zevi per la mostra su Biagio Rossetti nel ridotto del Teatro Comunale di Ferrara nel 1956. La *Pietà* del Duomo di Firenze è disposta in modo che in un primo momento non si veda la figura della Maddalena, effettivamente completata da Tiberio Carcagni, della *Pietà di Palestrina* si scorgono subito i volti delle figure solitamente meno leggibili nella visione frontale, la *Pietà Rondanini* è girata a tre quarti in maniera che si illumini la curva contenente in un solo abbraccio la figura della Madonna e del Cristo. Con i calchi al vero dei particolari della Biblioteca Laurenziana, del Campidoglio, di Porta Pia e di San Pietro sono 'portate a terra' porzioni di edifici altrimenti invisibili, per lo studio del dettaglio e della modanatura.
Un allestimento, insomma, che asseconda i temi della ricerca zeviana della cui maniera Portoghesi è in quel momento fidato custode: «di tante cose che ho imparato da te la più preziosa è proprio la fiducia nel "movimento", la negazione di ogni statica ortodossia, la rivalutazione della eresia come necessità storica»[24].
Si tratta della tessitura di una rete di indicazioni psicologiche immaginata per seguire le temporalità successive inaugurate proprio da Michelangelo, applicando un metodo rigoroso di «programmi combinatori dedotti dai metodi della logica formale» e seguendo

> «serie determinate da leggi oggettive scelte in funzione delle esigenze ambientali e per determinare nello spettatore una distribuzione funzionale dell'attenzione su fuochi determinati, per accelerare o rallentare il percorso attraverso la maggiore o minore densità delle battute»[25].

Un approccio del tutto avanguardistico che da una parte anticipa il metodo tipico delle successive incursioni nel mondo dell'arte da parte della neuroscienza[26], dall'altra enfatizza il linguaggio lirico di Michelangelo, poiché secondo Zevi, con ovvi riferimenti crociani, l'esperienza estetica dello spazio non è data fino a che

---

24. Lettera di Paolo Portoghesi a Bruno Zevi, s.d., 1978. Archivio Fondazione Bruno Zevi.
25. Portoghesi, *Nota sull'allestimento*, cit., p. 11.
26. Si veda ancora l'intervista a Portoghesi a conclusione di questo saggio.

all'espressione meccanica e fattuale non si aggiunga l'intuizione poetica.
Il cuore dell'esposizione è la sala delle fortificazioni fiorentine. I disegni per le fortificazioni rappresentano secondo i curatori il momento di maggior impegno politico e civile di Michelangelo, che coincide con il culmine della sua ricerca architettonica. I temi di massa e spazio sono affrontati con una spregiudicatezza che non solo supera le convenzioni classiche, ma surclassa addirittura le elaborazioni coeve alla mostra, aprendo a un linguaggio ancora da indagare[27]. Nella sala, diciannove grandi pannelli riproducono i disegni conservati a casa Buonarroti nei quali sono studiati i modi di rendere invulnerabile la città. La forma dell'ambiente riproduce in pianta uno degli spazi interni dei disegni esposti. Qui il programma combinatorio adoperato per la disposizione dei pannelli è impiegato simultaneamente nelle *Modulazioni per Michelangelo* del compositore Vittorio Gelmetti, molto attivo nel contesto romano di quegli anni e coinvolto nello stesso momento da Michelangelo Antonioni per la colonna sonora di *Deserto rosso*. Alla geometria pulita dei pannelli corrisponde un mondo sonoro tendente alla purezza formale, non per rintracciare una consonanza astratta tra ambiente e musica, ma per la riscontrata convergenza dei metodi operativi delle due discipline, musica e architettura. L'occasione della mostra rappresenta per Gelmetti «un primo esempio di nuova destinazione di una musica di avanguardia senza che ne venga alterato in alcun modo il carattere specifico»[28]. Oltre alla partitura elettronica sono inseriti nel percorso altri momenti sonori, frammenti dei concerti brandeburghesi e del concerto per violino in La Maggiore di Johann Sebastian Bach e letture di sonetti di Michelangelo[29].
Inevitabilmente la 'demistificazione del genio' desta scalpore. Un vivace confronto ha luogo il 9 marzo 1964 nella sede dell'Istituto Nazionale di Architettura di Palazzo Taverna, presenti Giovanni Previtali, Renato Bonelli, Nello Ponente ed Eugenio Battisti[30].

---

27. Portoghesi, Zevi, *Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche*, cit., p. 49.

28. Vittorio Gelmetti, *Musica elettronica per la mostra di Michelangelo*, in «Il Marcatrè», 4-5, 1964, pp. 71-72.

29. Portoghesi, *Michelangelo demistificato*, cit., pp. 91-96.

30. Battisti *et alii*, *Michelangelo POP*, cit., pp. 125-131.

Giovanni Previtali scrive su «Rinascita» non di un allestimento ma di un «arredamento» che «la ha avuta vinta di molte lunghezze sulla Storia, di cui è rimasta in scena solo la parente povera, la squallida Cronaca, confinata a fungere da ancilla architectorum»[31]. Paola della Pergola, allora direttrice della Galleria Borghese, si schiera con Previtali e contesta la mancanza di prospettiva che isola Michelangelo dal contesto a lui contemporaneo[32]. Renato Bonelli paragona la mostra all'edizione in dispense della Divina Commedia e alla collana *I Maestri del colore*, promosse dalla casa editrice Fabbri, che contribuiscono in quegli anni alla divulgazione culturale a livello 'popolare'[33]. Negativo è il giudizio verso i plastici critici, descritti come esempi di «cattiva scultura moderna»[34] in cui emozioni personali sono espresse «in modo semplicistico e rozzo»[35].
Eppure, si tratta di una operazione fondamentale nella definizione di un linguaggio espositivo che corrisponda a una più ampia trasmissione della cultura e la mostra esercita un potente richiamo nell'immaginario collettivo: «ogni giorno – con doppia e tripla incidenza in quelli festivi – circa milleduecento persone affollano la mostra»[36] annota Ugo Moretti, e William Demby nel suo romanzo *The Catacombs* del 1965, ironicamente scrive, «I tell you want... I have half an hour or so before my appointment... Why don't we stop in at the Palazzo delle Esposizioni for a quick look at the Michelangelo Exposition?»[37].
Eugenio Battisti, che invece apprezza l'esposizione, intervenendo al Convegno di Studi Michelangioleschi mette in relazione i modi allestitivi con le

> «attuali ricerche visive, che riconducono i problemi tematici e motivazio-

---

31. Giovanni Previtali, *Al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Fantasie su Michelangelo*, in «Rinascita», 29 febbraio 1964, p. 26.
32. Ugo Moretti, *Michelangelo 1964*, in «D'Ars Agency», V, 2, 1964, pp. 118-119.
33. Battisti *et alii*, *Michelangelo POP*, cit., pp. 125-131.
34. Nello Ponente, in Ibidem, p. 126.
35. Renato Bonelli, in Ibidem, p. 130.
36. Moretti, *Michelangelo 1964*, cit., p. 119.
37. William Demby, *The Catacombs*, Northeastern University Press, New York 1965, p. 231. La citazione è riportata in Francesconi, *Tano Festa e Michelangelo*, cit., p. 91.

> nali al piano delle scelte operative, proponendo una lettura, aniconica e non più iconologica delle opere, ma senza perdere assolutamente di vista il dato della loro estrema concettualizzazione».

La pratica della citazione, utilizzata da Michelangelo stesso, è operazione parallela al prelievo di immagini dal contesto culturale, e alla loro nobilitazione al rango di opera d'arte, adottata dagli artisti *pop*[38]. Se esiste un esempio lampante di questo parallelismo, esso consiste senz'altro nel lavoro di Tano Festa per il ciclo di quadri realizzati ragionando sull'opera michelangiolesca, eseguiti chiaramente dopo aver visitato la mostra:

> «Nel 1964 ho fatto una serie di quadri su Michelangelo, non più oggetti [...]. Ti ricordi che parlavo di iconografia? Cioè io quando ho fatto questi Michelangeli, e fra l'altro non ero mai andato a vedere la Cappella Sistina, erano cose profondamente legate a Roma, al tipo di immagine che si consuma qui. Ti ricordi il discorso che facevo: un americano dipinge la Coca Cola, come valore per me Michelangelo è la stessa cosa nel senso che siamo in un paese dove invece di consumare cibi in scatola consumiamo la Gioconda sui cioccolatini»[39].

1978

Giulio Carlo Argan, nello 'scritto splendido e trascinante'[40] della Prefazione al ca-

---

38. Eugenio Battisti, *Storia della critica su Michelangelo*, in *Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangelo*, Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi (Firenze-Roma 1964), Edizioni dell'Ateneo Romano, Roma 1966, pp. 177-200.

39. Giorgio De Marchis, *Intervista a Tano Festa*, in *Tano Festa. Opere 1960-66*, Catalogo della mostra (Galleria La Salita, Roma 1967), Roma 1967, p. 94. cit. in Francesconi, *Tano Festa e Michelangelo*, cit., p. 94. Subito dopo la mostra romana, alla Biennale d'Arte di Venezia Festa espone due versioni de *La creazione dell'uomo*. XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Catalogo della mostra, Venezia 1964, 1 e 2, p. 143.

40. Si veda Mario Manieri Elia, *Giochiamo a fare Roma*, in «Paese Sera», 21 maggio 1978, s.p.

8 | 9

8-9_Mostra *Roma Interrotta*, Mercati Traianei, Roma, 1978. foto Franco Raggi (da Piero Sartogo et alii, *Roma Interrotta. Dodici interventi sulla pianta del Nolli, nelle collezioni Maxxi Architettura*, Maxxi Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, Johan & Levi editore, Monza 2014, s.p.).

talogo della mostra *Roma interrotta* del 1978, scrive dei progetti disegnati e rimasti su carta come di «esercizi ginnastici dell'Immaginazione alle parallele della Memoria». Scrive anche di «un rovesciamento della Memoria dal passato al futuro, dell'Immaginazione dal futuro al passato»[41]. Queste sue affermazioni, largamente citate dalla storiografia architettonica, dichiarano espressamente anche un riferimento al pensiero filosofico del Novecento, del quale Argan era attento studioso, che pare finora non essere stato sufficientemente sottolineato.

Le immagini sono, nella tradizione benjaminiana, piene di tempo. Come scrive Giorgio Agamben sono «caricate di tempo fin quasi a scoppiare»[42]. Il materialista storico di Walter Benjamin ha il compito di 'scardinare' il *continuum* della storia

41. Giulio Carlo Argan, *Prefazione*, in Idem, Christian Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta*, Officina edizioni, 1978, p. 12.

42. Giorgio Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 9.

a partire da un presente che è momento di equilibrio nel tempo, luogo della sospensione e della critica in cui passato e futuro si condensano a partire dalle urgenze dell'attualità. Questa costellazione di presente, passato e futuro, si rivela allo sguardo dello storico sotto le sembianze di quella che Benjamin chiama 'immagine dialettica': un'immagine balenante, istantanea, che nella sua dirompente fugacità rivela ciò che altrimenti andrebbe irrimediabilmente perduto.

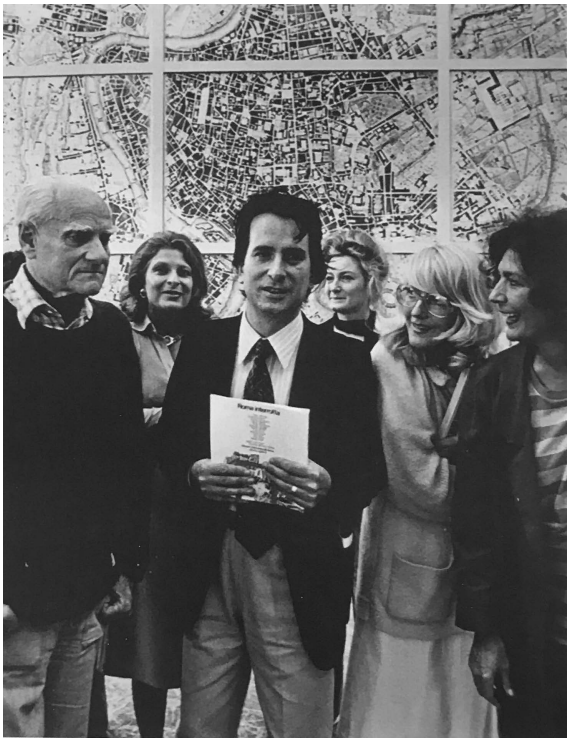
> «Al pensiero non appartiene solo il movimento delle idee, ma anche il loro arresto. Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade [...]. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una chance rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. Egli la coglie per far saltare un'epoca determinata dal corso omogeneo della storia»[43].

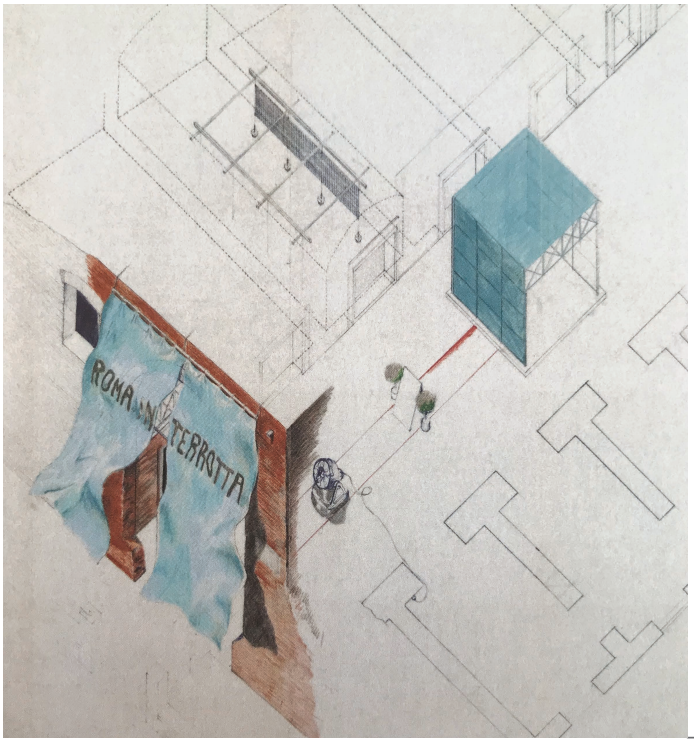
In quest'ottica, per *Roma Interrotta*, potremmo definire 'immagine dialettica' in chiave benjaminiana la pianta, suddivisa in dodici tavole, che nel 1748 Giovanni Battista Nolli consegna a papa Benedetto XIV, considerata come ultimo documento di un disegno urbano coerente in cui Roma viene vista come organismo compiuto, poi deviato, frainteso e frantumato dai disegni futuri di Roma Capitale e della Terza e Quarta Roma.
Dal 1978 perciò il 'presente' è arbitrariamente trasportato indietro di duecentotrenta anni in un gigantesco *time out*[44], e gli architetti coinvolti nella mostra, vestiti i panni di urbanisti del Settecento con però in mano gli strumenti del progetto contemporaneo, ragionano a partire dal 'quel' presente, non dall'attuale. Scrive Francesco Dal Co*:*

> «La pianta del Nolli assicura l'aleatorietà del confronto, e garantisce uno stato di autonomia per la progettazione libera di riflettersi in uno spec-

43. Walter Benjamin, *Tesi di Filosofia della storia*, in Idem, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2001, p. 85.

44. Costantino Dardi in Argan, Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta*, cit., p. 48.





10 | 11

10_Mostra *Roma Interrotta*, Mercati Traianei, Roma, 1978. Da sinistra: Alberto Moravia, Daniela Gardner (moglie dell'Ambasciatore USA in Italia), Paolo Portoghesi, Giovanna Portoghesi, Marika Carniti Bollea, Graziella Lonardi. Foto Luciano D'Alessandro (da Sartogo *et alii*, *Roma Interrotta*, cit.).

11_Mostra *Roma Interrotta*, Mercati Traianei, Roma, 1978. Disegno assonometrico di Franco Raggi per il progetto di allestimento (da Sartogo *et alii*, *Roma Interrotta*, cit.).

chio che ne restituisce fedelmente la decomposizione. In tal senso l'architettura si trova in una condizione favorevole per condurre il suo gioco sino in fondo, per mostrarsi come linguaggio senza ideologia»[45].

Questo sguardo a ritroso, questa obliterazione del presente, questo ripiegamento del progetto in territori immaginari che non fanno presa sul reale, corrisponde in maniera indubbia al clima fosco degli anni di piombo. Dalla città del *boom* economico a quella delle Brigate Rosse[46], dall'energia *pop* degli anni Sessanta all'inquietudine, al timore verso il futuro, al rifugio nell'utopia, dall'impegno militante al sarcastico rifiuto. Dalla vivacità ingorda della Roma di Federico Fellini all'indolenza sprezzante della Roma di Nanni Moretti[47].

45. Francesco Dal Co, *La mostra "Roma interrotta": un'occasione per progettare la città*, in «Rinascita», 27 luglio 1978, p. 40.

46. L'inaugurazione della mostra ai Mercati Traianei ha luogo, sinistra coincidenza, 4 giorni dopo il ritrovamento del cadavere di Aldo Moro.

47. *Ecce bombo* di Nanni Moretti è nelle sale proprio nel 1978 e nel film Vito si lamenta: «Dovevo nascere cent'anni fa [...]. Adesso, impiegato parastatale, con tutti i colleghi che pas-

«Roma è una città interrotta perché si è smesso di immaginarla»[48] scrive ancora Argan, così come Renato Nicolini, a proposito dell'Estate Romana, sostiene in quegli stessi anni la necessità che il progetto torni ad affidarsi alla forza creativa dell'immaginazione[49].

Secondo Argan, la questione riguarda il tempo più che lo spazio: «prima che Roma diventasse piatta e informe come una polenta scodellata, i romani vivevano muovendosi negli strati delle epoche sovrapposte come pesci nell'acqua, in profondità e in superficie». Si immagina dunque di poter cancellare la 'polenta scodellata', che altrove sempre Argan nomina la 'massa adiposa' della città[50], con un atto d'imperio simile al gesto con il quale Le Corbusier aveva eliminato la storia del cuore di Parigi nel suo *Plan Voisin all'Exposition International des Arts Décoratifs* del 1925. E non solo per riparare a un vuoto progettuale del passato ma anche per l'urgenza di proiettarsi nel futuro, «per riflettere sulla possibilità di qualcosa di grande e duraturo, che desse un'effettiva modernità e attualità alla Città Eterna»[51].

Mario Manieri Elia coglie la 'molla psicologica' che conduce al progetto, l'intenzione di mettere in atto sì un gioco, ma non gratuito, la ribellione nei confronti di una città che rigetta il lavoro intellettuale, e lo rigetta proprio nel centro storico, ossia nella sua parte più qualificata formalmente[52]. Da una parte, dunque, il proposito di tornare a dare al progetto un senso e un'efficacia, la possibilità di incidere sul reale. Dall'altra, l'*impasse* nella quale il progetto è relegato, e testimonianza ne è la rubrica "Architettura interrotta"[53], curata da Luciano Patetta,

---

sano tutte le ferie a seguire tutti i festival dell'Unità, con i balletti della Moldavia [...]. Gino Paoli, Pinocchio, Mike Bongiorno, Marilyn Monroe, Altafini, Gianni Morandi, Gianni Rivera. Hanno avuto una funzione negli anni Sessanta. Ma che stiamo facendo? Ma che sta succedendo? Sto male, c'ho pure freddo».

48. Argan, *Prefazione*, cit., p. 11.

49. Si veda Renato Nicolini, *Estate romana 1976-1985. Un effimero lungo nove anni*, Città del Sole edizioni, Reggio Calabria 2011.

50. Giulio Carlo Argan, *Un'idea di Roma*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 44.

51. Graziella Lonardi, *Storia di un progetto*, in Sartogo *et alii*, *Roma Interrotta*, cit., p. 11.

52. Si veda Mario Manieri Elia, *Giochiamo a fare Roma*, in «Paese Sera», 21 maggio 1978.

53. Si veda Luciano Patetta, *L'architettura interrotta. Una prassi progettuale*, in «Controspazio», 1, 1969, pp. 44-50.

che presenta sulla rivista «Controspazio» diretta da Portoghesi disegni rimasti in un limbo di carta, fermi immagine cercati o provocati. L'inconsistenza del progetto in rapporto allo sviluppo della città contemporanea è il tema centrale, non certo a caso, della coeva *Delirious New York* di Rem Koolhaas[54].

In equilibrio fra queste due posizioni, ecco l'idea di Piero Sartogo, accolta e sostenuta dall'Associazione Incontri Internazionali d'Arte diretta da Graziella Lonardi e presieduta da Alberto Moravia, che porterà alla mostra ai Mercati Traianei dal maggio del 1978[55]: coinvolgere dodici architetti e far lavorare ognuno di essi su un quadrante della pianta del Nolli, per riprogettare Roma 'come se…'[56]: come se non fosse diventata Capitale dell'Italia Unita, come se gli argini del Tevere non avessero negato i rapporti fra fiume e città, come se gli sventramenti del fascismo non avessero trasformato complesse dinamiche tridimensionali in assialità prospettiche monumentali, come se i vuoti fra il costruito non fossero stati colmati il più delle volte senza criterio dalle ricostruzioni postbelliche, come se la speculazione edilizia e l'abusivismo non avessero compromesso ogni possibilità di immaginare una città altra rispetto a quella deforme che si presenta agli occhi degli architetti invitati alla fine degli anni Settanta.

Per il progetto del suo quadrante, il primo, quello che copre l'area fra il Mausoleo di Adriano, la Valle dell'Inferno e le Fornaci, Sartogo parte dall'avviso che Charles Fourier rivolge ai 'civilizzati' nella sua *Teoria dei quattro movimenti*[57], secondo il quale non va costruito alcun edificio ma vanno apportate radicali modifiche all'esistente per realizzare l'armonia falansteriana. L'area è indagata nel suo grado di trasformabilità, studiando il rapporto fra 'valori fermi' e 'dinamica di sviluppo'.

---

54. Rem Koolhaas, *Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan*, Thames and Hudson, London 1978.

55. La mostra è stata riproposta a New York, Cooper Hewitt Museum; Mexico City; London, The Architectural Association; Toronto, Istituto Italiano di Cultura; Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur; Bilbao, Collegio Official de Arcuitectos Vasco-Navarro; São Paulo do Brazil, Bienal; Paris, Centre Georges Pompidou; Barcelona, Centro de Cultura Contemporanea.

56. Piero Sartogo, *Il progetto*, in Argan, Norberg-Schulz (a cura di), *Roma Interrotta*, cit., p. 17.

57. Charles Fourier, *Teoria dei quattro movimenti, Il nuovo mondo amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia (1808)*, Einaudi, Torino 1971.

Nel progetto, le 'emergenze' sull'asse basilica di San Pietro - Mausoleo di Adriano sono circondate da 'aree di collisione', zone in cui si manifestano le pressioni interne della città che diventano elementi energetici per il processo di pianificazione, per sfumare poi nel 'tessuto urbano', il nucleo di Borgo. I 'valori fermi' sono rappresentati dai sistemi delle cavità pubbliche che costituiscono l'intelaiatura di assetto delle relazioni percettive del progetto, e richiedono quindi un'alta determinazione formale. Le 'aree dinamiche', con maggiore labilità e mobilità tipologica, richiedono invece una determinazione formale più bassa.
A partire da questa forte strutturazione, la cui descrizione è fornita con serissima precisione, entra in gioco l'ironia a scardinare il sistema. Stavolta non è con il piglio del risanatore che l'area fra San Pietro e Castel Sant'Angelo viene sventrata, ma con il fare irriverente di chi si chiede che cosa a Roma sarebbe successo se fosse avvenuta la collisione fra conservatorismo clericale e utopia socialista[58]. Nel cuore della Roma rinascimentale e barocca, Sartogo sostituisce alla «danza macabra» l'«idillio sociale»[59]. A casa, nel falansterio fourierista, si resta solo per malattia: così la piazza del colonnato berniniano si trasforma nei Seristeri, luoghi di sviluppo delle serie passionali, mentre l'invaso di San Pietro diviene teatro dell'opera, la rampa del Sangallo accoglie il centro delle relazioni amorose, la spina di borgo diventa il caravanserraglio e nel Mausoleo di Adriano ha sede l'orgia da museo[60].
L'utopia, che per Argan è il contrario ateo della provvidenza[61], entra in conflitto con lo spazio che della provvidenza è il simbolo stesso. E perfetto seguace della teoria fourierista, Sartogo non si protegge dal conflitto, non lo riduce, non lo trascende, ma lo sfrutta facendo del conflittuale un testo[62].

«La coraggiosa via del laicismo impersonata da Sartogo, specie perché ap-

58. Si veda l'intervista dell'autrice a Piero Sartogo pubblicata a conclusione di questo saggio.

59. Marcello Fagiolo, *I cavalieri dell'utopia eccellente contro i cavalieri della restaurazione*, in «Modo», 13, 1978, pp. 43-45.

60. Si vedano le citazioni di Charles Fourier riproposte da Sartogo in Argan, Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta*, cit., pp. 29-47.

61. Argan, *Prefazione*, cit., p. 12.

62. Si veda Roland Barthes, in *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Milano, 1981.

> plicata al nucleo del borgo vaticano, è estremamente efficace. Prospetta l'unica svolta concretamente plausibile alla crescita di Roma, puntando sui contenuti […]. Domina la cultura laica, indispensabile per un rovesciamento autentico del carattere di Roma»[63].

Il progetto di Sartogo piace a Bruno Zevi, insieme a quello di James Stirling[64]. Quest'ultimo cuce un collage di frammenti delle sue architetture, i dormitori di St. Andrew, la facoltà di Cambridge, la spezzata di Oxford, la maglia di Runcorn, in una sorta di Roma autobiografica. Un'autostrada taglia la città dall'Oratorio dei Filippini a via Aurelia, un sentiero collega villa Lante a una comunità studentesca; undici ministeri costeggiano il corso del Tevere, un campus universitario si assesta su via della Lungara con l'ingresso da palazzo Corsini, una spianata, come una romana Place de la Concorde, salda le sponde del fiume. Una maniera di confrontarsi con la storia, quella di Stirling, del tutto libera, trasgressiva, sfrontata, all'insegna del *british humor*: «la megalomania è privilegio di un'eletta minoranza», scrive all'inizio della sua relazione al progetto «Piranesi […] era senza dubbio un Megalomane Architetto Frustrato (MAF), come pure Boullée, Vanburgh, Soane, Sant'Elia, Le Corbusier ecc., ed è in questa insigne compagnia che avanziamo la nostra proposta»[65]. Il MAF è frustrato al massimo grado dai suoi progetti disegnati e non costruiti e immagina di realizzarli a Roma. Non passa molto tempo prima che egli arrivi a voler collocare nella città la sua opera completa. Per concludere, la torta per il cinquantesimo compleanno di Stirling prende il posto della statua di Garibaldi al Gianicolo.

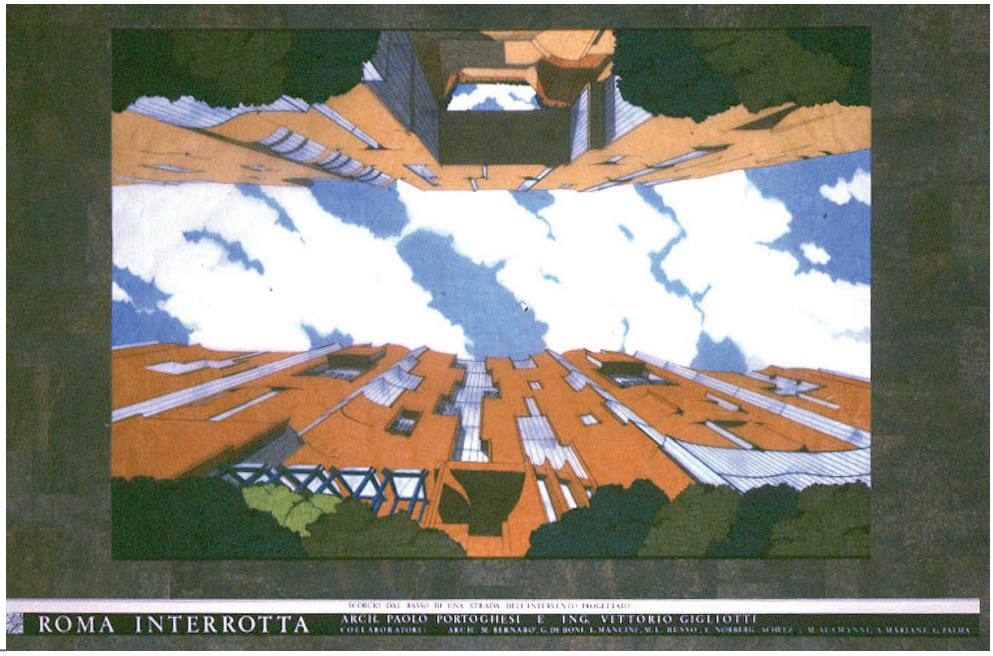
Il tema progettuale sul quale lavorano Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti è ben più ponderato e riflessivo. Il loro saggio introduttivo è scritto a partire dalla pro-

---

63. Bruno Zevi, *Roma, se la facessimo oggi*, in «L'Espresso», 21, XXIV, 28 maggio 1978, pp. 110-111.

64. A proposito dei lavori di Sartogo e Stirling Zevi scrive: «Due su dodici è meglio che niente» e, sempre nello stesso articolo: «si riscontra una netta prevalenza di "storicisti" classicheggianti, barocchegianti e neoislamicheggianti che esasperano l''italico morbo' della retorica; sicché il pubblico si compiace della circostanza che, tra innumeri guai, siano stati risparmiati a Roma questi e simili misfatti». Zevi, *Roma, se la facessimo oggi*, cit., pp. 110-111.

65. James Stirling, in Argan, Norberg-Schulz (a cura di), *Roma Interrotta*, cit., p. 83.



12_Mostra *Roma Interrotta*, Mercati Traianei, Roma, 1978. Il progetto di Paolo Portoghesi (archivio Paolo Portoghesi).

posizione 6.54 del *Tractatus* di Wittgenstein, la penultima, appena prima della sentenza finale: «Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere». Secondo tale penultima proposizione colui che comprende, dopo aver seguito l'intero *Tractatus,* deve trascenderlo, e solo allora vedrà correttamente il mondo: «egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo essere asceso su essa»[66]. Una volta raggiunta la soglia della comprensione, dunque, tutto ciò che resta al di qua si svela come insensato. Tra ciò di cui Wittgenstein ha scritto, e ciò di cui non ha scritto, è dunque questa seconda parte ad essere importante: la sfera di ciò su cui si 'deve tacere' e la soglia a partire dalla quale è possibile 'vedere rettamente il mondo'.
Portoghesi e Gigliotti dunque salgono metaforicamente la scala della storia di Roma così come si è formata e trasformata fino alla pianta del Nolli, si affacciano su ciò che è successo dopo, ossia su tutto ciò che nella mostra *Roma Interrotta* si immagina come non avvenuto, e una volta in cima si rendono conto che non solo si può cancellare nella memoria il 'futuro' a partire dal Nolli, ma anche il 'passato' prima del Nolli. Se semplificando la questione, scrivono, l'intervento progettuale può prendere le mosse da un documento vecchio di due secoli, attraverso un

66. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in Idem, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 2009, p. 109. Si veda anche Idem, *Lettere a Ludwig von Ficker*, Armando, Roma 1974, p. 72.

procedimento di rimozione per loro non del tutto condivisibile, allora tanto vale 'gettare la scala' e provare a comprendere il prima e il dopo in un unico colpo d'occhio, che fonde l'ambiente fisico con l'ambiente costruito, il paesaggio prima dell'uomo e la città dall'uomo edificata: le scogliere di tufo lungo la via Flaminia e le valli fra Veio, Barbarano a Calcata, che si stringono come fossati e si allargano come conche ridenti, servono a interpretare con occhi sgombri dal peso di secoli di storia gli scorci di via di Panico e di via di Propaganda Fide, il bacino della fontana di Trevi, il crocicchio di via della Renella:

> «Quella strutturalità basata sulle cavità risonanti, sugli spazi raccolti e fascianti e poi improvvisamente dilatati a perdita d'occhio, sulla sequenza di spazi sempre diversi incatenati gli uni agli altri come i tempi successivi di un'azione drammatica, sulla densità degli elementi plastici, sugli sbattimenti di luce che introducono la vibrazione del chiaroscuro nella inerzia delle muraglie di pietra»[67].

Salendo la scala di Wittgenstein, Portoghesi e Gigliotti si levano dai vicoli e dalle piazze minute, tracciate con il linguaggio 'cordiale' del tardo barocco, e salgono tanto in alto da comprendere l'intera tavola della pianta del Nolli come un 'pieno' nel quale scavare sprofondando le mani, un gigantesco blocco di tufo malleabile nel quale affondare le dita ricreando le forre sulla cui forma appaiono edificate le zone intorno a palazzo Carpegna, piazza Santi Apostoli, via dei Giubbonari. Queste zone sembrano svelare il proprio disegno come semplice processo di astrazione, dall'organico al geometrico, e ci lasciano leggere Roma come un

---

67. Paolo Portoghesi, in Argan, Christian Norberg-Schulz (a cura di), *Roma Interrotta*, cit., p. 109. Bruno Zevi polemizza con Portoghesi: l'intuizione della riscoperta del *genius loci* nelle forre, negli anfratti, nei dirupi tufacei, negli spacchi e negli smottamenti del paesaggio è impeccabile, scrive, «si rimpiange che non l'abbia avuta prima di inventare la moschea di Monte Antenne». E ancora: «Ma quale linguaggio può suggerire la memoria del torrenti ipogeici e della vegetazione selvaggia nell'area tra il Quirinale e l'Esquilino […]? Solo conati medievaleggianti e superficiali ridondanze barocche […]. Ci vorrebbe una generosità espressionista, irruente e blasfema, per competere con quel nascosto "genius loci", e non è attingibile attraverso avare mediazioni e compromessi stilistici». Zevi, *Roma, se la facessimo oggi*, cit., pp. 110-111.

enorme 'cretto' eroso dai secoli, secoli che hanno appunto trasformato, con un lento andamento naturale, le forre in strade[68].
Gli approcci degli altri invitati sono estremamente diversi fra loro: Costantino Dardi si esercita su piazza del Popolo, sul Tridente, sul mausoleo di Augusto e sulla sponda del Tevere verso Castel Sant'Angelo con pragmatismo illuminista, proponendo un progetto di urbanizzazione ai Prati di Castello e a villa Ludovisi e studiando la formazione del Lungotevere, per rispondere a «domande effettivamente svolte dalla storia che sarebbe fuorviante rimuovere»[69]. Antoine Grumbach, inventa un sistema di parchi lungo le mura aureliane, via Nomentana e via Salaria, optando per una operazione di 'archeologia inversa'[70]. Romaldo Giurgola adotta un approccio di 'semplice logica' disegnando case efficienti e luoghi di lavoro, con condotte per il trasporto di beni utili sulle mura Aureliane e un parco, sulla scia dei lavori per Filadelfia. Robert Venturi parte dall'assunto che «Las Vegas is to the strip what Rome is to the Piazza»[71] e cerca in maniera alquanto forzata analogie fra la città nel deserto, 'costruita in un giorno', e la città delle stratificazioni storiche. Colin Rowe, al quale Sartogo riserva l'area dei Fori, ricerca un disegno della città come 'estensione naturale' del Campo Marzio, adottando nel suo piano gli strumenti della storia così come lui avrebbe desiderato che si svolgesse dal 1748 in poi[72]. Michael Graves, per il quartiere fra San Giovanni in Laterano e Porta Maggiore, utilizza frammenti significativi delle tipologie edilizie della Roma antica,

---

68. D'altronde, secondo Christian Norberg-Schulz, la strada di Roma è un 'interno urbano', non separa le case ma si infila dentro la loro successione, «i singoli spazi presentano una "interiorità" che emana protezione e appartenenza». Christian Norberg-Schulz, *Il* genius loci *di Roma*, in Argan, Idem (a cura di), *Roma Interrotta*, cit., p. 14.

69. Costantino Dardi in Argan, Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta*, cit., p. 58.

70. Antonie Grumbach, in Ibidem, p. 65.

71. Robert Venturi, in Ibidem, p. 131.

72. In *Collage city*, scritto all'inizio degli anni Settanta e forse non a caso pubblicato nello stesso anno in cui Rowe partecipa alla mostra, Colin Rowe, Fred Koetter sviluppano il tema del 'bricolage' come alternativa al metodo di progettazione dell'ingegnere-scienziato e guardano alla Roma del XVII secolo, agli incroci di strade, palazzi e piazze e all'importanza della relazione fra oggetti costruiti e spazio fra essi. Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, MIT Press, Cambridge 1978, p. 106.

della Roma settecentesca e di quella moderna, finendo con il saturare il suo quadrante attraverso una pianificazione dalle forme imponenti. Leon Krier rielabora i preziosismi delle incisioni settecentesche, aggiungendo come sfondo rigide geometrie di una Roma immaginaria, mentre Rob Krier dimostra una eccezionale sapienza grafica che oscilla tra citazioni piranesiane e rimandi alla Città Nuova di Antonio Sant'Elia. Infine Aldo Rossi, che conferma il proprio distacco tanto dalla città reale che da quella rappresentata dal Nolli, dialogando con la storia solo attraverso segni della memoria e utilizzando lo strumento del disegno per un'indagine sull'apparizione della forma: il progetto di un complesso termale è concepito come successione di immagini ossessivamente ripetute, fuori scala e figure che si stagliano nel vuoto.
Il risultato? Non una città unitaria come per il Nolli, ma dodici città, una per ogni partecipante. Pezzi di un organismo che volutamente non dialogano fra loro, risultati di processi creativi «grondanti cultura da ogni tratto di penna»[73], sviluppati in parallelo senza guardarsi. Se, una volta alzato il sipario, il puzzle non si compone, pazienza. È proprio l'immagine dei contrasti che parla di un gioco impossibile da compiere sulle spoglie di una città ormai non più progettabile. Lapidaria la chiosa di Mario Manieri Elia:

> «con strana insistenza, nel dibattito che ha seguito la mostra, si sono fatti riferimenti evangelici (ai dodici apostoli), cercando il Cristo che, evidentemente, è l'Architettura nel suo senso ancora umanistico. Se vale la metafora, il critico può ben fare il Pilato: lavarsene le mani; giacché sarà il popolo a condannare. Il tumulo destinato a rimanere vuoto. C'è già: l'ha progettato Aldo Rossi»[74].

Nel frattempo, Roma ha ospitato le mostre *Vitalità del Negativo* nel 1970 e *Contemporanea* nel 1973, allestite da Sartogo e organizzate anch'esse grazie all'attività della 'signora delle avanguardie' Graziella Lonardi, affiancata da Achille

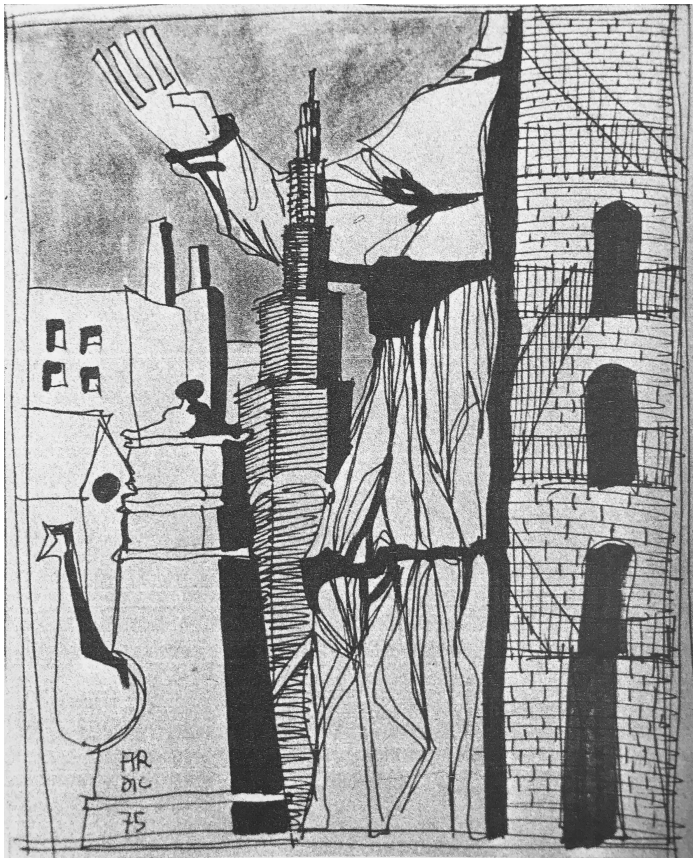
---

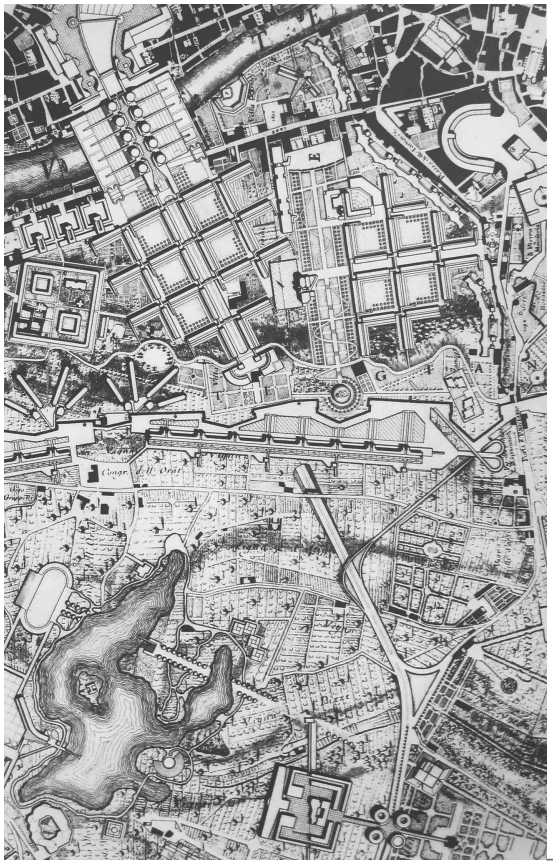
73. Giorgio Muratore, *Dodici architetti ai mercati traianei. Giocando con Roma*, in «La Repubblica», 21-22 maggio 1978, p. 13.

74. Mario Manieri Elia, *Giochiamo a fare Roma*, in «Paese Sera», 21 maggio 1978.

Bonito Oliva. Per quaranta giorni da febbraio a marzo 1974, Porta Pinciana e un tratto lungo 250 metri delle Mura Aureliane sono stati avvolti nel polipropilene da Christo. Proprio nel 1978, gli Incontri Internazionali d'Arte pubblicano *Perimetri*, con fotografie in bianco e nero delle installazioni, fra gli altri, di Daniel Buren, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Fabio Mauri, Luca Patella, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, artisti che «hanno scardinato del centro storico l'idea statica della monumentalità, di una presunta ed intoccabile verticalità fatta solo per una stupefazione turistica, legata a un concetto di contemplazione estasiata e passiva»[75]. Con queste radicali operazioni artistiche si misura l'allestimento, curato da Sartogo con Franco Raggi e Daniela Puppa. Si celebra il ritorno alla Storia attraversando la grande arcata romana dei Mercati Traianei sotto un telo di raso azzurro, gonfiato dal gigantesco ventilatore di Cinecittà, con il titolo della mostra in lettere d'oro tagliato verticalmente al centro, anch'esso dunque interrotto. Segue un enorme cubo azzurro, all'interno del quale sono contrapposte le due piante, il Nolli del 1748 e il Nolli reinterpretato del 1978. Nelle stanze laterali i progetti sono appesi a strutture reticolari geometriche che entrano in conflitto con l'irregolarità materica delle pareti in *opus testaceum*.
È la fine di un ciclo. L'esposizione è una delle prime espressioni compiute del postmodernismo in Italia, i disegni sospesi nelle antiche botteghe restano in bilico tra le seduzioni utopistico-trasgressive delle avanguardie e scenari frammentati che raccolgono ormai un repertorio vastissimo e smarrito di forme.

75. Achille Bonito Oliva, *Perimetri*, Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1978. Si veda anche Maurizio Calvesi, *Attenti arriva il Land-Artista*, in «L' Espresso», 21, XXIV, 28 maggio 1978, p. 111.





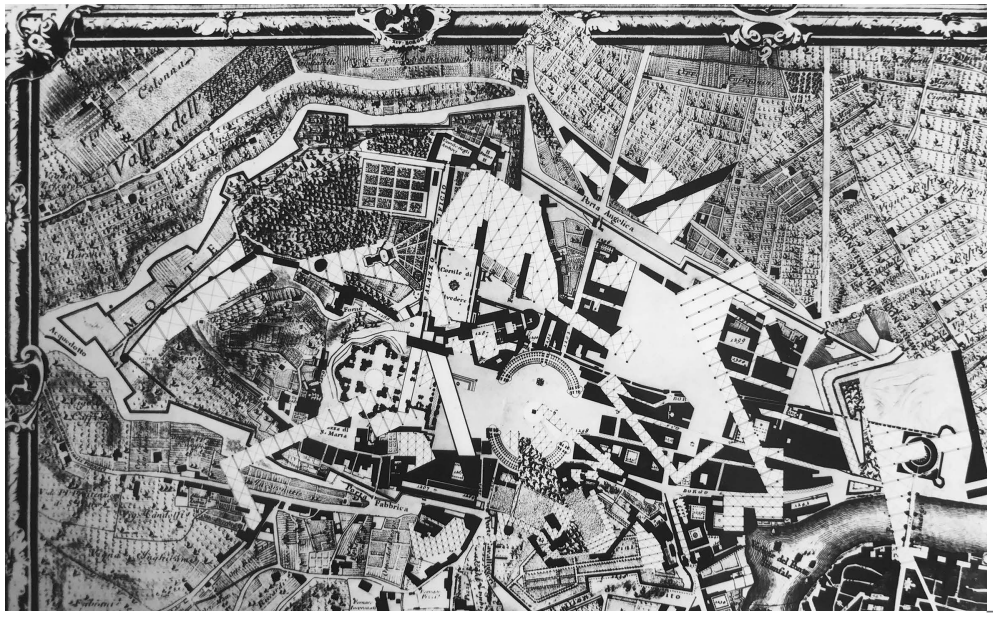
_13 | 14

Mostra *Roma Interrotta*, Mercati Traianei, Roma, 1978.

13_Il progetto di Aldo Rossi (da Sartogo *et alii*, *Roma Interrotta*, cit., p. 188).

14_Il progetto di James Stirling (da Sartogo *et alii*, *Roma Interrotta*, cit., p. 91).

15_Il progetto di Piero Sartogo (archivio Sartogo).



_15

Sulla mostra critica delle opere michelangiolesche
Intervista a Paolo Portoghesi

Maria Clara Ghia: Mi può raccontare come lei e Bruno Zevi avete iniziato a pensare all'organizzazione della mostra su Michelangelo?

Paolo Portoghesi: Tutto ha avuto origine dal mio rapporto con Zevi.
All'inizio fra noi c'è stata una certa diffidenza reciproca. La prima volta sono andato a trovarlo raccomandato da Leonardo Sinisgalli perché desideravo pubblicare in un libro i miei saggi su Borromini. Lui mi sconsigliò di pubblicare e, diciamo, ci lasciammo un po' freddini.
Poi ci ritrovammo in una situazione molto diversa. Era appena morto mio padre e ci incontrammo a Fiuggi. Evidentemente lui non aveva nulla da fare, ci siamo seduti a un tavolino e abbiamo cominciato a parlare. Ricordo di avergli rimproverato i gesti che dimostravano la sua diffidenza. In particolare non aveva voluto che io vincessi il Premio della Critica dell'In/Arch, che era già stato assegnato da una commissione di cui facevano parte Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli ecc. Ma lui aveva convinto Argan a puntare su un altro nome perché ancora mi giudicava con perplessità. All'epoca si diceva che io fossi un seguace di Saverio Muratori, fatto non vero ma che comunque rispecchiava una mia apertura mentale contro ogni tipo di fideismo.
Pian piano abbiamo individuato una serie di interessi che ci univano, e Zevi mi invitò a Venezia a svolgere una conferenza su Borromini, evento straordinario perché, a parte l'occasione di parlare agli studenti di Zevi tutti molto interessati, incontrai Mario Deluigi il quale mi portò in giro per Venezia insieme a Carlo Scarpa. Il mio primo contatto con Venezia è sicuramente stato quello più profondo e significativo. Del resto il lavoro su Venezia fa parte delle mie grandi esperienze.
Subito dopo la conferenza Deluigi mi fece vedere i famosi plastici critici che gli studenti di Zevi realizzavano come contributo alla comprensione di Michelangelo. Io rimasi affascinato da quei tentativi, alcuni molto ingenui, altri invece con un grande significato nel realizzare quel rapporto operativo con la storia che poi è stato anche la mia vocazione.
In quel momento eravamo in forte sintonia con Zevi: mi affidò l'incarico di curare la mostra con uno spirito di grande libertà.

MCG: Che aria si respirava nel contesto culturale di quegli anni?

PP: Era un'epoca in cui la cultura italiana si apriva alla dimensione europea. C'era effettivamente un tentativo di riproporre l'avanguardia in un clima diverso, prevalentemente in letteratura. Uno dei personaggi che io conobbi all'epoca è Umberto Eco, questo dà anche la dimensione della ricchezza degli scambi culturali che avvenivano allora.
Io ero molto amico di Renato Pedio, collaboratore di Zevi per la rivista «L'architettura. Cronache e storia». Il progetto per la mostra si definì colloquiando con lui e con Vittorio Gelmetti, che era un compositore…

MCG: Sì, ho letto degli articoli di Vittorio Gelmetti scritti in occasione della mostra. In effetti è stata una delle prime volte in cui la musica elettronica è stata utilizzata non come sottofondo, ma come ulteriore 'testo critico' per la lettura dell'esposizione.

PP: Il lavoro di Gelmetti è stato molto significativo. Gli altri collaboratori si occupavano prevalentemente di aspetti pratici, mentre l'aspetto ideologico era quello che discutevamo con Pedio e Gelmetti. Evidentemente c'era l'intenzione di aprire una nuova pagina di ricerca nel campo della critica d'arte e allo stesso tempo di immergersi nel clima dell'avanguardia. Tentativo quest'ultimo probabilmente un po' ingenuo, perché si trattava di recuperare lo spirito di diverse decine di anni prima. Da una parte c'era l'impegno politico, dall'altra il desiderio di trovare una forma di ricerca artistica che esprimesse la nostra volontà di cambiamento.

MCG: Cercavate anche, immagino, un linguaggio comprensibile a molti, perché in quegli anni per la prima volta le mostre

si aprivano a un pubblico più numeroso e di non specialisti. Un linguaggio più divulgativo, che non facesse perdere però il senso della profondità teorica e critica.

PP: Sì, lei pensi che io ero in quel momento in contatto da una parte con Zevi, dall'altra con Giulio Carlo Argan. Argan in quel momento sosteneva l'Arte Programmata, organizzammo una mostra alla galleria dell'Obelisco. Tutto ruotava intorno al tentativo di un rinnovamento dei mezzi espressivi, e naturalmente la mostra su Michelangelo si prestava moltissimo.
La nostra idea forse anticipava il metodo delle incursioni nel mondo dell'arte da parte della neuroscienza. Cercavamo di rappresentare in qualche modo 'il cervello di Michelangelo' e di cogliere il momento creativo prima di mostrare i risultati formali delle sue opere, per noi in quel momento meno importanti del processo che avveniva 'dentro il cervello'.

MCG: Mi sembra che il tema dell'allestimento, la scansione ritmica dei pannelli di polistirolo bianco, rispecchi molto bene questo vostro tentativo…

PP: Sì, non so in effetti se il cervello sia 'bianco', ma è facile immaginarlo appunto come un luogo in cui 'si può scrivere'. C'era la convergenza di una quantità di idee… a quel tempo la logica formale era molto di moda, Ludwig Wittgenstein era per noi uno degli 'dei'. Abbiamo quindi cercato di seguire nel rivestimento delle pareti un grande rigore logico, di realizzare una sorta di 'sfondo di tensione' sul quale poi inserire le immagini. Come forse lei avrà visto, le immagini non erano attaccate alle pareti, ma erano disposte in modo da attorniare il visitatore imprimendogli delle sensazioni precise.

MCG: In questo tentativo di accerchiare il pubblico, come vi siete confrontati con gli spazi immensi del palazzo di Pio Piacentini?

PP: Non che disprezzassimo Piacentini, proprio in quel periodo scrissi fra l'altro dei saggi sull'architettura dell'inizio del secolo, ma era fondamentale non essere condizionati da una situazione spaziale preesistente. Dovevamo creare una zona spazialmente flessibile in cui anche i plastici critici potessero avere tutto il rilievo necessario.

MCG: A me sembra molto interessante la scelta delle visuali, la tendenza a non far prevalere una percezione frontale delle opere, perché spesso i punti di vista suggeriti al visitatore sono 'obliqui'.

PP: L'idea era esattamente quella di tradurre in pratica la critica d'arte. Quando si scrive di un'opera d'arte si cerca di entrare al suo interno, di sviscerarla. Normalmente nelle esposizioni invece non si fa altro che esporre qualcosa su un fondo neutro. Noi abbiamo cercato di trasportare lo spirito critico nell'allestimento. Zevi ci ha lasciato fare.

MCG: Quindi la realizzazione dell'allestimento era completamente affidata a lei? E Zevi?

PP: Zevi venne a visitare la mostra due giorni prima dell'inaugurazione. Criticò il fatto che alcune Madonne erano esposte su una parete e secondo lui non erano abbastanza demistificate, ci chiese di buttarle per terra (sorridendo). Ma ricordo che apprezzò molto la zona delle fortificazioni. Stavamo fra l'altro scrivendo insieme il libro su Michelangelo e a me rimase molto impresso il momento dell'impaginazione. La facevamo insieme e immaginando le pagine ognuno di noi cercava di esprimere la sua interpretazione di Michelangelo. Devo dire che ci trovavamo quasi sempre d'accordo. Solamente, Zevi voleva cancellare le croci, tagliava sempre le immagini dove appariva una croce (sorridendo ancora). Lo avrei fatto anche io probabilmente, ma ovviamente in lui c'era una ragione profonda.

MCG: Volevo chiederle in particolare qualcosa a proposito del lavoro con Vittorio Gelmetti. Lui scrisse che per la prima volta si trovò a confrontarsi con un linguaggio diverso, quello architettonico, e questo arricchì anche il suo lessico. Come è avvenuta la modulazione della partitura elettronica sui pannelli di cui lei mi parlava?

PP: Alla base c'era il tema dello sviluppo di matrici. Eravamo influenzati dal desiderio di applicare procedimenti scientifici nel campo dell'arte. Cercavamo di utilizzare un ritmo che spingesse la mente dei visitatori a orientarsi verso il mistero, la profondità. La musica che corrispondeva alla stessa logica della disposizione dei pannelli era molto efficace.

MCG: E la sezione relativa alle fortificazioni fiorentine?

PP: Era senz'altro il momento più significativo della mostra. Sostenevamo l'idea che Michelangelo avesse scoperto a un certo punto questa vena di pensiero e di produzione artistica che ci sembrava di particolare attualità in quel momento storico. C'erano coincidenze con l'Arte Programmata, con la ricerca astratta. Il progetto delle fortificazioni è impostato sull'azzeramento della memoria, su una ricerca in territori mai esplorati dalla mente dell'uomo. Un momento della produzione michelangiolesca che rimane in fondo ancora da indagare.

Su Roma Interrotta

MCG: Dopo quattordici anni dalla mostra su Michelangelo, vorrei chiederle della sua partecipazione a "Roma Interrotta". Roma era molto diversa immagino, il clima doveva essere plumbeo, erano gli anni del terrorismo.

PP: Assolutamente, avevamo perso quell'apertura, quella speranza che sentivamo ancora a metà degli anni Sessanta. La mostra è quindi l'espressione di quel ripiegamento sul passato.
CG: In fondo l'idea che lei ha avuto con Vittorio Gigliotti per la vostra porzione della pianta del Nolli, ovvero l'idea di andare ancora più indietro nel tempo per ricercare l'autentico genius loci *di Roma, è una sorta di provocazione: se si vuole guardare a un passato irrecuperabile, allora perché non arrivare proprio alle origini? In questo senso, scrivete citando Wittgenstein, tanto valeva* «gettar via la scala dopo essere ascesi su essa»*: si poteva cancellare non solo il 'futuro', inteso come il tempo trascorso a partire dal Nolli fino al 1978, ma anche il 'passato', ciò che Roma era stata prima del Nolli.*

PP: Quella ricerca tra l'altro corrisponde con il mio amore per Calcata, dove vivo adesso. Io sostengo che la valle del Treia, dove scorreva il Tevere nel periodo preistorico, sia un po' un modello in scala della situazione orografica di Roma quando ancora non era una città, ma soltanto paesaggio. L'idea era appunto quella di tornare al paesaggio. Zevi apprezzò il tentativo, anche se i nostri rapporti erano a quel punto già in tensione. Il nostro progetto rispecchiava il radicalismo che lui cercava sempre. L'idea di poter 'andare sotto', di poter liberare Roma da questa schiavitù nei confronti della sua terra, dove se si scava si trova sempre qualcosa, era un atto di profonda liberazione.

MCG: Comunque, visto il suo amore e la sua conoscenza di Roma barocca, il disegno della pianta del Nolli rappresentava forse per lei un momento interessante sul quale ragionare, la città congelata in quel periodo tanto fecondo di immaginazione.

PP: In effetti alla base della mostra era l'idea che si dovesse continuare quella città invece che aggiungere ad essa parti disomogenee. Una visione poi confermata dalla realtà: la periferia è stata sempre realizzata in contrasto con la storia di Roma, creando dei nuclei con una loro autonomia, non confrontandosi con la natura. È strano perché Roma ha invece nella sua genesi una sua straordinaria identità. Per esempio Bernini affermava che Parigi sembrava disegnata con il pettine con cui si carda la lana, con tutti i comignoli allineati lungo le facciate delle case, mentre guardando il panorama di Roma si vede il Quirinale, il Gianicolo, la città come interpretazione della natura.
La domanda che ci si poneva era 'come mai Roma non è più Roma', da qui il titolo della mostra. Naturalmente era anche una critica a Roma Capitale, quando si era cercato di riprendere dei linguaggi lontani da quello proprio della città. Era esattamente l'epoca in cui io cercavo di mettere a fuoco il tema dell'identità urbana attraverso il linguaggio delle città. Feci una trasmissione alla Rai con Folco Quilici proprio sui linguaggi di Roma, di Firenze, di Venezia. È

un paragone forse esagerato, ma sicuramente c'è una tendenza della città a prendere certe forme ed espressioni che derivano dalle sue caratteristiche genetiche. Su questo tema si riflette poco. Tranne nel caso di Venezia, perché lì c'era stato il lavoro di Saverio Muratori poi proseguito in qualche modo da Carlo Aymonino e Aldo Rossi. Muratori ha forzato l'idea, interpretando questa identità come indipendente dal tempo. Mentre secondo me è un'identità che deve essere vista dinamicamente, in continua trasformazione, non nella creazione di una formula da applicare meccanicamente.
La mostra è stata forse un modo di rispondere a Muratori da una parte e anche, dall'altra, ai continuatori acritici del movimento moderno. Effettivamente le persone scelte avevano dalla loro una ricerca autentica. Ad esempio Nino Dardi, che purtroppo è un personaggio dimenticato, mentre è stato molto importante, aveva insegnato a Venezia e una volta arrivato a Roma aveva portato una ricchezza di pensiero che prima non c'era nella cultura universitaria romana, se n'è andato troppo presto. Dardi aveva una funzione importante di 'mediazione', anche la sua partecipazione alla Via Novissima era una partecipazione 'condizionata', non era un estraneo ma era qualcuno che vedeva e faceva le cose in modo diverso, un po' come Rem Koolhaas. L'interesse della concezione della Via Novissima è stato proprio il fatto di non avere una volontà stilistica dietro, fatto forse male interpretato da qualcuno. Direi che raramente in una mostra sono state presentate delle ipotesi tanto diverse l'una dall'altra.

MCG: in quel momento intorno agli Incontri Internazionali d'Arte c'era un grande fermento culturale, c'erano già state le mostre "Vitalità del Negativo", "Contemporanea"... Come ricorda lei quel periodo in cui si comunicava molto fra artisti e architetti, un momento interessantissimo pur nella difficoltà della situazione sociale e politica?

PP: Sì, era un momento di grande vitalità. Piero Sartogo era sensibile a ciò che stava avvenendo in America, e questo senz'altro ha influito nella sua scelta di individuare i personaggi da invitare a partecipare a "Roma Interrotta". Carlo Aymonino è stato ad esempio un grande assente, ma probabilmente lui voleva mantenere una continuità nel progetto con il Movimento Moderno. Rifiutò infatti anche all'invito a partecipare alla Via Novissima. Fatto per me strano perché poi i suoi disegni, ad esempio il tema del Colosso di Nerone, sono testimonianza di un rapporto molto sanguigno con la storia. Poi naturalmente, quando prese Aldo Rossi come assistente, alla fine cedette (sorridendo). In effetti guardando la produzione architettonica di Aymonimo, il periodo più felice è quello che va dal progetto per la Biblioteca Nazionale al Gallaratese.

MCG: Ricorda qualche progetto degli altri partecipanti che la colpì in particolare?

PP: Interessante era la proposta di Leon Krier, una visione così assurda di piazza Navona violentata, una dimostrazione di coraggio, voler rimescolare ancora di più le carte. Anche la proposta di Aldo Rossi mi piacque, le altre mi convinsero di meno. Peccato per Robert Venturi, che aveva un rapporto intenso con Roma. Se la mostra si fosse tenuta qualche anno prima avrebbe senz'altro formulato una proposta valida. Venturi ha il grande merito, ad esempio, di aver riscoperto Armando Brasini, che era stato accantonato come un architetto inesistente mentre in realtà la ricerca su di lui costituiva un problema difficile da risolvere. La forza di Venturi è stata quella di avere il coraggio di essere se stesso. Purtroppo tutti noi siamo nati nell'ideologia, quindi obbligati a pensare in un certo modo. Poi ognuno di noi si è ribellato, ma lui si è ribellato per primo con grande forza, dicendo ad esempio 'a me Brasini interessa, perché non devo parlarne, è proibito? Io non accetto proibizioni'. Il suo lavoro ha creato uno scompiglio incredibile in una situazione in cui si doveva rispettare un certo limite nella ricerca culturale, e questo limite era accettato comunemente.

MCG: Lei mi parla della ribellione di Venturi, ma anche il suo lavoro per la Strada Novissima è stato un completo voltare pagina...

PP: A un certo punto ci siamo resi conto che dovevamo abbattere il conformismo. Le avanguardie erano nate negli anni Venti, negli anni Settanta erano trascorsi cinquant'anni, nessuno naturalmente la pensava più nello stesso modo, però ci si sentiva vincolati a obbedire a certe leggi e questo era sbagliato, un obbligo in fondo simile a quelli imposti dall'Accademia.

Intervista a Piero Sartogo

Maria Clara Ghia: Come ha avuto l'idea di lavorare sulla pianta di Giovanni Battista Nolli per "Roma Interrotta"?

Piero Sartogo: L'idea per "Roma Interrotta" nasce dal mio rapporto con Colin Rowe. Io ho insegnato alla Cornell University nel 1972. Ero stato chiamato da Mathias Ungers, il quale era molto vicino a Colin. Il primo giorno, appena arrivato, sono stato immediatamente accompagnato a fare lezione. La mattina dopo, mentre stavo camminando verso la Facoltà di Architettura, un signore che non poteva non essere *british*, con un impermeabile bianco e le scarpe Clark, mi chiama da lontano sollevando l'ombrello: *«Piero, Piero, you are totally wrong! You are totally wrong!»*.
Gli studenti gli avevano già riferito tutto quello che avevo spiegato a lezione. La discussione è stata lunga, perché io non cedo facilmente, e siamo finiti a casa sua. Io parlavo di Cedric Price, di Archigram, dell'utopia urbana, e lui, storicista, aveva tutta un'altra idea. Così ha iniziato a riempirmi di libri, un vero bombardamento: *«You are coming from Rome! You are totally wrong to look for this kind of…»*.

*MCG: …*Utopian visions*?*

PS: No, no, lui le chiamava con un termine preciso: fiction. *«You are looking for fiction»*, mi diceva, *«this is good for Hollywood, not for a school of architecture»*. E tirava fuori tutte le piante di Roma, tra cui anche quella di Giovanni Battista Nolli. Così ho capito l'importanza del disegno del Nolli, lo devo a Colin Rowe. Questo avveniva qualche anno prima dell'ideazione del progetto di "Roma Interrotta". Poi sono andato a insegnare alla Colombia University a New York. E a New York mi è arrivata una telefonata di Graziella Lonardi. Insieme avevamo organizzato le altre mostre…

MCG: Sì, "Vitalità del Negativo", "Contemporanea", "Amore Mio"…

PS: Il primo passo è stata la mostra "Amore mio" (ndr: settembre 1970). Io sono stato cooptato con Achille Bonito Oliva da questo gruppo di artisti. Era il momento in cui si diceva 'basta con i musei'. Loro erano reduci dall'esposizione "Lo spazio dell'immagine" a Foligno, mostra importantissima, nella quale Pistoletto aveva esposto il famoso *Metrocubo d'infinito*. Poi sono venute "Vitalità del Negativo" (ndr novembre 1970) e "Contemporanea" (ndr: 1974).

MCG: Che cosa le propose Graziella Lonardi?

PS: Graziella mi disse: *«Piero, abbiamo ottenuto quindici milioni dal Ministero dei Trasporti per organizzare una mostra sul traffico»*. E io: *«Ma come sul traffico? Che c'entriamo noi con il traffico?»*. *«Ma no, fai quello che ti pare, come sempre, non ti preoccupare»*. Da quella telefonata è nata "Roma Interrotta". Gli Incontri Internazionali d'Arte sono stati l'organizzazione che mi ha aiutato nello sviluppo del progetto.

MCG: Come avete impostato il lavoro sulla pianta del Nolli?

PS: Per ragioni puramente tecniche la pianta è divisa in dodici tavole di incisione. Quindi abbiamo scelto dodici architetti, nella scelta molto ha influito il parere di Colin Rowe. E abbiamo deciso che Colin avrebbe lavorato sull'area archeologica.

MCG: Quindi avete deciso di tornare indietro di 230 anni…

PS: Con l'Unità d'Italia e il fascismo il patrimonio della città aveva subito moltissimi danni. La pianta del Nolli ha una caratteristica molto particolare: quella di rappresentare in bianco tutti gli spazi sia interni che esterni…

MCG: È una sorta di solido scavato, lascia vedere i vuoti…

PS: Esatto, era un tipo di disegno molto avanzato per l'epoca, lo spazio urbano è descritto capillarmente.

MCG: Come avete deciso quali architetti invitare?

PS: Io ho invitato Carlo Aymonino ad esempio, ma non ha voluto partecipare. Mia sorella, laureata in architettura cinque anni prima di me, viveva con Carlo, avevano formato un gruppo con Luciana Castellina, Bubi Campos, vivevano a casa nostra. Io da ragazzino origliavo le loro discussioni infinite. Carlo mi conosceva da quel tempo e forse aveva un preconcetto, pensava che l'operazione non avesse un sufficiente spessore culturale. Così ho chiamato Costantino Dardi. La proposta di Dardi ad esempio è molto interessante. Sono stati bravissimi tutti, eccetto, a mio parere, Robert Venturi, che non ha preso sul serio il tema. Il lavoro di Colin Rowe è stato incredibile.

MCG: E la sua proposta?

PS: La mia proposta piacque molto a Bruno Zevi. Gli unici due progetti che gli piacquero sono stati il mio e quello di James Stirling.
Io sono un anticlericale, e cercavo i miei riferimenti in qualche utopia anticlericale. L'idea dell'innestare sull'asse San Pietro - Mausoleo di Adriano il falansterio di Charles Fourier mi venne parlando con Massimo Di Forti, giornalista de «Il Messaggero». Ci domandavamo perché l'utopia socialista era arrivata ovunque, per esempio con Robert Owen in Inghilterra, tranne che a Roma. Roma era rimasta esclusa per un motivo preciso: c'era il papato. Se fosse arrivata l'utopia di Fourier, Roma sarebbe stata una città differente.

MCG: Certo, la collisione tra la Roma del Vaticano e l'utopia socialista sarebbe stata enorme.

PS: per esempio la via della Conciliazione, la demolizione della Spina di Borgo, è stata un orrore. Ha messo fuori scala tutto l'invaso spaziale di Gian Lorenzo Bernini, non certo progettato per essere percepito da due chilometri di distanza, dallo 'stradone' piacentiniano. Ho cercato quindi di fare l'operazione contraria partendo da un'idea che avevo già sperimentato per il progetto del centro direzionale di Bergamo: dopo un'analisi territoriale, avevamo pensato al disegno di una spirale che definisce dei campi di possibile attestazione e concentrazione, affinché luoghi di differenti latitudini potessero appartenere allo stesso tema progettuale, non solo per morfologia, ma per allineamento, per una serie di elementi percettivi. Il percettivo per me batte sempre l'antropometrico.
Così per "Roma Interrotta" mi è venuto in mente un segno decostruttivista che sulla Spina di Borgo innestasse le gallerie del falansterio fourierista.

MCG: Insomma pensare di inserire di seristeri fourieristi, luoghi di sviluppo delle serie passionali, proprio di fronte a San Pietro, è stato un profondo atto di ribellione.

PS (ridendo): siamo entrati fin dentro la piazza, addirittura nella Cappella Sistina, e abbiamo occupato Castel Sant'Angelo con l'Orgia da Museo.

IL MURO DI ALIGHIERO BOETTI: UN ESPERIMENTO 'PRIVATO' A ROMA NEI PRIMI ANNI SETTANTA

The Wall *of Alighiero Boetti: a 'Private' Experiment in Rome in the Early Seventies*

DOI: 10.17401/su.13.cs10

Carla Subrizi
Sapienza Università di Roma
carla.subrizi@uniroma1.it

Parole chiave
Montaggio, permutazione, Afghanistan
Montage, Permutation, Afghanistan

Abstract
Le parole di Annemarie Sauzeau Boetti, nel libro *Alighiero e Boetti «Shaman/Showman»* (Allemandi 2001) ci aiutano a definire la data di avvio dell'opera-palinsesto chiamata semplicemente *Il Muro*, allestita da Alighiero Boetti per circa venti anni, nell'appartamento dove abitava con Annemarie, nei pressi di Santa Maria in Trastevere. La parete di una casa privata diventa lo spazio privilegiato di relazioni personali, internazionali, casuali. Si tratta di un esperimento progressivo, che si sviluppa attraverso adiacenze e aggiunte fino a formare un assemblaggio di materiali diversi: fotografie, schizzi, piccole opere, ma soprattutto «cose appese al muro della mia abitazione», dice Boetti.
Il saggio ricostruisce la genesi di questo progetto ed esplora le circostanze che lo determinarono. Montaggio o diario, storia di una vita e amicizie si legano alla storia di Roma che ospitò inizialmente questo progetto.

The words of Annemarie Sauzeau Boetti, in the book Alighiero e Boetti «Shaman/Showman» *(Allemandi 2001) help us to define the starting date of the work-palimpsest simply called* Il Muro *(The Wall), set up by Alighiero Boetti for about twenty years in the appartment where he lived with Annemarie, near Santa Maria in Trastevere. The wall of a private house becomes the privileged space of personal, international, occasional relationships. It is a progressive experi-*

ment, which develops through adjacencies and additions to form an assemblage of different materials: photographs, sketches, small works, but above all «things hanging on the wall of my house», says Boetti.
The essay reconstructs the genesis of this project and explores the circumstances that led to it. Montage or diary, the story of a life and friendships are linked to the history of Rome, which initially hosted this project.

Questo saggio vuole addentrarsi in alcune situazioni che permettono di disegnare un ritratto inatteso di quello che fu Roma nei primi anni Settanta. Anziché soffermarsi ancora una volta, seppur con prospettive differenti, come sarebbe stato possibile, sul fitto intreccio di realtà attraverso il quale l'arte era resa dinamica e soprattutto viva (mostre, gallerie, manifestazioni), ho pensato di entrare nello studio e nella casa di un artista. Dall'interno di un luogo poliedrico e da scoprire come è lo studio di un artista, le pagine che seguono entrano nell'opera di Alighiero Boetti a partire dalla sua casa/studio di Trastevere, dove si era trasferito con la famiglia nel 1972: dall'ottobre 1972 in Via del Moro 38 poi dalla primavera del 1973 in Piazza Sant'Apollonia.
Seguirò, più specificamente, la genesi e lo sviluppo in un'opera che proprio all'interno della sua casa ha preso lentamente forma, almeno fino al 1981-1983 per poi proseguire nell'altra sede dove trovò ubicazione, ovvero nella casa, sempre dell'artista, a Todi. L'opera è *Il Muro* le cui date vanno dal 1972-1973, appena successivamente al trasferimento a Roma, al 1992[1]. Si tratta di un progetto che ha nel tempo assunto una forma che è rimasta aperta, *in progress* e dal carattere privato. I diversi elementi che avrebbero composto *Il Muro* (75 pezzi, alla fine, incorniciati e sotto vetro), spesso sostavano per un certo periodo nello studio, per poi andare a far parte della parete della casa dove Boetti viveva con la famiglia: Annemarie Sauzeau, Matteo nato a Torino nel 1969, Agata nata a Roma nel 1972. La casa e lo studio erano contigui e costituivano una doppia possibilità di entrare nel mondo più intimo di Alighiero Boetti: la visita allo studio soltanto per alcuni amici o visitatori continuava nella casa. *Il Muro* è quindi anche la testimonianza di relazioni personali particolarmente significative per l'artista.

---

1. Faccio riferimento per le date di realizzazione di *Il Muro*, alla ricerca di Annemarie Sauzeau e Agata Boetti, gentilmente concessami dalla stessa Agata in occasione di questo scritto: 1972-1992. La medesima ricerca, con i dettagli di ogni elemento del *Muro*, è stata pubblicata recentemente in Laura Cherubini (a cura di), *Alighiero Boetti*, Forma – Tornabuoni Art, London 2016. Ringrazio l'editore che mi ha concesso una copia di questo libro. Utile per una ulteriore verifica di ogni elemento di *Il Muro* firmato da Boetti è stata la consultazione dei tomi finora pubblicati del Catalogo Generale dell'artista a cui rimando: Jean-Christophe Ammann, *Alighiero Boetti. Catalogo Generale*, Electa, Milano 2009-2015. Nel libro di Annemarie Sauzeau, *Shaman-Showman*, Allemandi, Torino 2001, fondamentale per la ricostruzione di aspetti fondamentali, la data di inizio di *Il Muro*, è stabilita al 1973 (p. 15).

Il trasferimento da Torino a Roma nel 1972 non costituì, d'altro canto, soltanto un cambiamento logistico: fu anche un mutamento di indirizzo poetico e concettuale che vide il passaggio verso un diverso uso del colore e, soprattutto, della superficie. A Roma Boetti è più libero: pensa e vive come vuole al di fuori di quella che a suo avviso già rappresentava una strettoia. Non gli amici artisti ma la definizione di un movimento artistico, l'Arte povera, che avrebbe dovuto comprenderlo, e che soltanto nei primi anni lo ha compreso, non si accorda con la sua voglia di trasmigrare, cambiare, sconfinare da culture, stili e tendenze.

> «Partire, vivere a Roma mi ha fatto molto bene. Lì ho scelto l'apertura, la generosità, mi sono sbarazzato del rigore eccessivo secondo il quale da un'idea si doveva trarre un unico lavoro (…) Da quel momento ho preso la via opposta: la profusione»[2].

Il passaggio a Roma, porta nelle opere e nei progetti un profondo cambiamento: dalle sculture in legno, eternit, cemento, dai cubi all'indagine della superficie e delle sue variazioni. Ma già c'erano stati lavori tra i quali le *dame*, *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, i *planisferi politici*, le superfici mimetiche, i lavori che partivano dalla quadrettatura. Nel 1968 aveva partecipato alla mostra *Arte Povera* presso la Galleria de' Foscherari a Bologna, alla quale aveva esposto *Panettone*, un'opera realizzata con lastre di alluminio e pietre di fiume, poi distrutta[3]. Lo spostamento, da Torino a Roma è emblematico, e sarà attraversato, in queste pagine, seguendo dunque le tappe di *Il Muro*[4], la sua costruzione e il suo carattere. Alcuni elementi appartengono agli anni di Torino. *Il Muro* è un'opera palinsesto, un sistema complesso di adiacenze che declinano la versatilità, l'ampiezza di orizzonti ma anche il desiderio di Boetti di sfondare un muro fisico e di costruire muri mentali, attraverso i frammenti e i ricordi della propria vita, proprio mentre, si potrebbe aggiungere, il Muro di Berlino (1961-1989)

---

2. Annemarie Sauzeau, *Molteplicità, differenza, ripetizione: maturità di Alighiero e Boetti*, in Jean-Christophe Ammann (a cura di), *Alighiero Boetti*, cit., tomo II, p. 23.

3. Una variante viene realizzata nel 1992.

4. Uso la denominazione *Il Muro*, con l'articolo, come compare nel Catalogo Generale (Ibidem) dell'artista.

1_*Il Muro*, 1973 circa, installato nella casa dell'artista in Piazza di Sant'Apollonia, Roma. Foto: Annemarie Sauzeau Boetti (Archivio Alighiero Boetti).

__1

divideva l'Europa e simbolicamente il mondo in due emisferi ideologici.
L'opera di Boetti disegna quindi, progressivamente una parete della casa di Piazza di Sant'Apollonia, a Trastevere, in prossimità della Piazza e della chiesa di Santa Maria in Trastevere. La natura caleidoscopica di quest'opera non può essere compresa tuttavia soltanto attraverso l'identificazione di uno o di un altro elemento che la compone, ma attraverso una tensione ad accostare e ad andare oltre: prima di tutto oltre i confini della propria 'opera' per far vivere in un sistema a più voci, come in più casi la critica ha sostenuto[5], Alighiero Boetti con Alighiero e Boetti, con gli amici artisti, la famiglia, le notizie provenienti dalla stampa e molto altro. Ma è anche da sottolineare ed approfondire lo stesso concetto di permutazione e combinazione che l'artista aveva sperimentato negli anni precedenti. Che sia stata sin dall'inizio un'opera, ovvero, che Boetti quando appese il primo elemento sul muro, già pensasse all'aggiungere, aumentare, espandere il primo tassello di questo sistema, o che si sia reso conto ad un certo punto, che qualcosa stava prendendo forma, è questo 'qualcosa' che qui vorrei analizzare, per capire se e come *Il Muro* permetta di circoscrivere un aspetto importante degli anni Settanta in Italia e in particolare a Roma. C'è un aspetto

5. Tra le letture più recenti che motivano ampiamente tale lettura, cfr. Cherubini (a cura di), *Alighiero Boetti*, cit.

performativo in questa opera. Mentre gli elementi di *Il Muro* aumentavano la sua struttura mutava per il gioco di adiacenze che produceva. Non è soltanto il risultato di un'azione che nel tempo ha aggiunto progressivamente un elemento accanto ad un altro. Con Boetti siamo di fronte a un'operazione di montaggio che nel suo prodursi sperimenta un altro concetto di creatività e, attraverso di essa, di opera d'arte, essendo difficile identificare *Il Muro* con un'opera tradizionalmente intesa, visto che ha mutato aspetto, misure, forma nel corso di circa 20 anni. Alcuni elementi, come ad esempio una cartolina spedita nel 1968 «con i due gemelli A e B»[6] o una serigrafia turca (che Boetti ha sempre ricordato come persiana) comprata da Boetti e Annemarie Sauzeau nel 1971 in un bazar ad Istanbul e raffigurante una scena idilliaca, forse erotica, intorno al narghilè, fanno parte di *Il Muro* e quindi la datazione, seppur con qualche sovrapposizione, può spingersi oltre questi anni. Il carattere temporale non solo di questa opera ma di tutta l'opera di Boetti è stato più volte sottolineato. Vorrei tuttavia soffermarmi su un aspetto particolare di tale rapporto con il 'tempo': quello che ha a che fare con la permutazione.
La natura combinatoria rende questa opera un complesso sistema sia spaziale che temporale: ricordi, storia, amicizie si legano con connessioni non sempre facili da riconoscere ma per questo aperte a trovare la motivazione e la spinta che furono alla sua base.

Roma-anni Settanta

Roma nei primi anni Settanta non è soltanto la vita delle Gallerie o delle mostre. L'avvio degli Incontri Internazionali d'Arte che coinvolgono Roma per molti anni, costituisce un attivatore della città. Nel 1970 la prima mostra *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, a cura di Achille Bonito Oliva, segna, attraverso il lungo sodalizio intellettuale con Graziella Lonardi Buontempo, nominata segretaria generale dell'associazione Incontri Internazionali d'Arte, un decennio di mostre, passaggi a Roma di artisti internazionali, eventi che mettono in interazione l'arte, il teatro, il cinema, la musica in stretta connessione con uno dei de-

6. Sauzeau, *Alighiero e Boetti*, cit., p. 16.

cenni più complessi dal punto di vista sociale e politico. Nel 1973 inaugura, all'interno della stessa situazione culturale romana, la mostra *Contemporanea,* sempre a cura di Bonito Oliva e che vede artisti, nel parcheggio di Villa Borghese. Arte, danza, cinema, teatro e una prospettiva critica che cerca di connettere le poetiche e la creatività di quel decennio al contesto sociale e politico, fanno di questa mostra una esperienza inedita di regia curatoriale. A *Vitalità del negativo* Boetti espone *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (due elementi, 70 x 100 ciascuno, 1969) mentre a *Contemporanea* è presente con *Ping Pong* e con *Dodici forme dal 10 giugno 1967.*

Roma va tuttavia cercata anche altrove: negli stati d'animo degli artisti, nelle visite agli studi, nei viaggi in geografie e culture lontane. Non sono soltanto le opere che raccontano questo decennio. Lunghe azioni condotte al di fuori della città, progetti presentati in contesti non artistici, opere come *Il Muro* che prendono forma in più anni, sono aspetti significativi di un pensiero e di una pratica artistici che cerca di andare oltre i confini istituzionali dell'arte. Proprio *Il Muro* esce soltanto tre volte dalla casa: nel 1979 a Gavirate, presso i Chiostri di Voltorre, invitato da Tommaso Trini per una mostra personale, nel 1982 a Roma, presso la Galleria AAM /Architettura Arte Moderna, in occasione di una serie di mostre che Francesco Moschini, direttore della Galleria, aveva chiamato *Duetti*. Boetti era stato avvicinato a Ettore Sottsass. Poi nel 1993 è la volta di Lucerna, in occasione della mostra *Alighiero e Boetti 1965-1992. Synchronizität alse in Prinzipakausaler Zusammenhänge.* Nel 2013 è stato esposto a Ginevra, presso il Musée d'Art Moderne et Contemporain in occasione della mostra *Alighiero Boetti, Il Muro e altre opere*. Ogni volta *Il Muro* assume forme diverse, adattandosi alle pareti degli spazi espostivi; aumentano o diminuiscono i pezzi, per la stessa ragione. Anche la disposizione degli elementi varia, senza rispettare la prima disposizione. Nel 2016 è all'interno di una mostra a Londra, presso la Galleria Tornabuoni Art, dedicata ai grandi progetti di Boetti. Recentemente è stato esposto al Museo del Novecento di Milano, tra il 2019 e il 2020.

Gli anni Settanta segnano, soprattutto agli inizi, l'avvio di un periodo che vede l'uscita dalla scena politica dell'anno più clamoroso del decennio precedente. Il 1968 è alle spalle. Il gruppo extraparlamentare Potere Operaio lascia alle spalle, nel 1973, ma forse già da poco prima, una pratica di lavoro politico. Le riunioni non sono più il solo modo di incontrarsi. Nasce la clandestinità, cambia il linguaggio: anche della politica. Soprattutto dalla seconda metà del decennio, gli stessi militanti della sinistra extraparlamentare criticano l'ideologia quando que-

2_*Il Muro*, 1972-1992, installazione presso Tornabuoni Art, Londra, 2016 (Archivio Alighiero Boetti).

sta diviene una sovrastruttura lontana dalla vita, e trasformano in nuove esperienze l'idea e la pratica dei movimenti di protesta. All'inizio del decennio molti abbandonano la militanza nel senso stretto della parola per fare esperienze differenti: nascono le comuni, la droga costituisce una possibilità e una scelta, si lascia la città per sperimentare altri modi di vita. Nel 1988 un libro uscito per le edizioni Feltrinelli, ha cercato di ridare voce a questo periodo, secondo una prospettiva che rientrava negli spazi, nella vita, a partire dal basso. *L'orda d'oro* è un libro fondamentale per rileggere quegli anni:

> «Sostanzialmente più che a una storia complessiva ed esaustiva – che rimane comunque da fare – abbiamo pensato di offrire ai lettori, e soprattutto a quelli più giovani, un affresco sufficientemente vasto e semplice di quella straordinaria rivolta esistenziale e politica»[7].

7. Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro*, SugarCo Edizioni, Milano 1988; nuova edizione: Feltrinelli, Milano 1997, p. 3.

3_*Il Muro*, anni Ottanta, installato nella casa dell'artista, Todi (Archivio Alighiero Boetti).

Si passa da forme di radicalità frontale ad una radicalità diffusa. La guerriglia urbana è una delle forme della lotta negli anni Settanta. La discussione che si potrebbe definire "teorica" lascia il posto a pratiche clandestine e alla lotta armata. In Germania la RAF, in Italia le Brigate Rosse sono gli scenari che attestano il cambiamento. Il 15 marzo del 1972 Giangiacomo Feltrinelli viene trovato morto sotto un traliccio a Segrate, in provincia di Milano. «La morte di Feltrinelli riaccende il dibattito sulle formazioni clandestine»[8]. Aver definito questo decennio, gli anni Settanta, come 'Anni di piombo' non ha che confermato il medesimo uso di 'etichette' che da una parte definiscono, dall'altra omologano e schiac-

8. *Ibidem*, p. 407.

4_*Il Muro*, installazione presso i Chiostri di Voltorre, Gavirate, 1979 (Archivio Alighiero Boetti).

5_*Il Muro*, installazione presso i Chiostri di Voltorre, Gavirate, 1979 (Archivio Alighiero Boetti).

ciano tutta la molteplicità potenziale e vissuta dei movimenti di protesta. Se gli anni Sessanta sono gli anni della rivolta esistenziale e politica, gli anni Settanta sono invece gli anni, molto più complessi e indefinibili, di una trasformazione delle lotte: la clandestinità, la violenza, l'evasione in ogni forma e modo dalle logiche più stereotipate e inclusive.

Boetti non è strettamente connesso a questi fatti. Per lui la politica non è schierarsi o militare. Nel 1968 aveva tuttavia realizzato *Formazione di forme (Vietnam)* e *Formazione di Forme (Cecoslovacchia)*. Si tratta di due montaggi ognuno formato da una prima pagina del giornale «La Stampa» e da un foglio di carta sul quale Boetti a matita traccia i confini dei due paesi di cui si parla nell'articolo. Ci sono aspetti politici nella sua ricerca che assumono forme che si mescolano al privato, alle amicizie, a quello che lui pensa dell'arte. La collaborazione con altre competenze, con le donne che in Afghanistan realizzano gli arazzi, ma soprattutto l'idea di mettere in relazione culture e sistemi di vita, facendo incontrare in un momento ancora prematuro per la storia culturale e politica che avrebbe caratterizzato la fine del XX secolo (nei decenni del postcolonialismo e delle interazioni culturali), riguardano una visione politica e poetica del mondo, fuori dalle ideologie ma nello stesso tempo consapevole della potenziale ricchezza dell'incontro di culture e storie differenti dalla propria. Differentemente dagli artisti che tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX viaggiavano e si nutrivano di culture lontane, attratti dall'esotismo e da quanto era definito 'primitivo', per Boetti il viaggio in Afghanistan è una possibilità non per portare nutrimento alla cultura occidentale alla quale appartiene, né costituisce una ricerca di esotismo. Il viaggio in Afghanistan dimostra lo stato di una crisi, nel passaggio tra la fine della modernità (e dei modernismi occidentali) e l'avvento del postmodernismo transculturale.

La politica viene dunque cercata altrove. Roma è esemplare al proposito. Il ruolo dell'intellettuale è al centro di molti dibattiti promossi da Rinascita, la storica libreria in via delle Botteghe Oscure. Nei teatri si affrontano situazioni scottanti. Già dal 1969 Roma mostra anche con il teatro una radicale attenzione per le questioni sociali: Giancarlo Nanni presso il Teatro La Fede in Via Portuense 78, dove una *Preghiera* di Giuseppe Chiari, interpretata da Manuela Kustermann, è dedicata ad Aldo Braibanti, appena condannato a nove anni di carcere per un'assurda accusa di plagio. L'omosessualità era ancora, in realtà, un reato e per questo Braibanti fu condannato, in seguito alle accuse del padre di colui che aveva scelto di essere il compagno di un personaggio comunque scomodo, fuori dai confini sia dell'arte che della politica, inventore di un teatro che piaceva a Carmelo Bene.

Gli artisti non realizzano soltanto opere. Non è soltanto in atto l'oltrepassamento dei confini dell'opera come 'oggetto' chiuso in se stesso per andare verso l'interazione di tecniche, discipline e linguaggi. L'opera che diventa processo, aspetto che come nell'arte concettuale diviene assioma, è inteso da Boetti non come affermazione teorica ma come pratica fisica di un pensiero che mentre si produce lascia le sue tracce. Così *Il Muro* prende forma, nella propria casa.
Gli artisti scelgono di lavorare fuori dalle gallerie; non portano i risultati della loro esperienza soltanto nelle mostre proprio perché la mostra resta una struttura che risponde a logiche espositive del mercato o delle gallerie. Fabio Mauri porta nell'arte in maniera esplicita la critica all'ideologia e alle forme del potere: il 2 aprile 1971 Mauri, presso gli Stabilimenti S.a.f.a. Palatino, a Roma, mette in scena l'azione *Che cos'è il fascismo*, che l'artista definisce complessa, ovvero temporalmente prolungata, che mette in adiacenza la «casualità e le sue imperfezioni»[9]. Per Mauri proprio gli anni Settanta si aprono con una crisi interiore, mentale e psicologica che lo porta verso un ripensamento radicale di cosa si intenda per identità, ideologia, storia. Gli Stabilimenti S.a.f.a. Palatino, ovvero una Società Azionaria Film Artistici, era stata dagli anni Trenta fino alla fine degli anni Settanta un luogo per la postproduzione, anche adibito a teatro per produzioni indipendenti. Decidere di realizzare questa performance non in una galleria ma in luogo extra-artistico è un aspetto da considerare per capire come anche luoghi non artistici fossero dagli artisti pensati come spazi possibili e talvolta idonei alla presentazione di determinati progetti.
Per Gianfranco Baruchello la 'fine' della militanza politica nei gruppi extraparlamentari si trasforma in una nuova esperienza tra arte e politica: lascia la città e va a vivere in campagna. Nascerà nel 1973 l'azione durata otto anni *Agricola Cornelia S.p.A.* (1973-1981), che cercava di far coesistere l'arte, l'agricoltura e l'allevamento di pecore e bovini. La riflessione e l'indagine sul rapporto tra valore d'uso e valore di scambio nell'arte, si traducono, prima che in una mostra[10], in

9. Studio Fabio Mauri, *Fabio Mauri. Ideologia e memoria*, Bollati Boringhieri, Milano 2012, p. 81.

10. La prima mostra che presentò materiali, opere, oggetti, allestita come il trasferimento in galleria dell'archivio dei documenti, e non soltanto di 'opere', relativi al progetto, venne allestita a Milano, presso la Galleria Milano con il titolo: *Agricola Cornelia S.p.A. 1973-1981*.

un manifesto poetico e politico, ciclostilato e distribuito agli 'intellettuali' con il nome *Agricola Antipotere*.
Roma è anche la meta nuova per artisti che decidono di lasciare altre città italiane. Da Roma si parte anche per viaggi in paesi lontani dal punto di vista culturale, sociale, politico. Boetti, che come si è già detto si era trasferito a Roma nel 1972, aveva fatto il suo primo viaggio in Afghanistan nel 1971(viveva a Torino) e fino al 1979 tornerà, partendo proprio da Roma, in questo paese due volte l'anno. Luigi Ontani arriva a Roma nel 1970 e farà il primo viaggio in India nel 1974.
Boetti con *Il Muro*, accanto alle tante opere in cui permuta, combina, produce le variazioni di elementi simili, racconta le infinite possibilità di un periodo storico. Tuttavia la storia si mescola con la memoria. La politica (i fatti che *Il Muro* mette in cornice con le pagine dei giornali), le opere degli amici, i bozzetti delle sue opere, le fotografie di diversi periodi della vita dell'artista, gli interventi dei figli, le cartoline e tanti altri piccoli fatti, ricordi, episodi, diventano una sorta di memoria collettiva di un ventennio, che si è andato sviluppando non in parallelo ma nella discontinuità sia spaziale che temporale delle scelte fatte per decidere se un determinato elemento avrebbe o non fatto parte di quel *muro*.
Per lui Roma diventa, dopo il 1972, oltreché il punto di partenza per l'Afghanistan, la vita nello studio dove incontra gli artisti e gli amici ai quali resta legato per tutta la sua vita: Francesco Clemente, Marco Tirelli, Felice Levini, lo stesso Salman Ali, il giovane afghano che conosce a Kabul nel 1973 e che da Kabul tornerà a Roma con Boetti, per vivere con lui e la sua famiglia per tutta la sua vita.
Boetti non era un personaggio mondano: amava la solitudine e il silenzio[11]. Ma come dimostra *Il Muro*, una sorta di piccolo e privato «museo immaginario», alla maniera di André Malraux, del quale conosce proprio nel 1964 a Parigi, questo concetto di museo attraverso il libro pubblicato in diverse edizioni, a partire dal 1947, da Skira, la vita privata e quella pubblica di artista si incontrano in una inedita e fino alla fine non consapevole possibilità. Dal momento che pone il primo elemento sulla parete fino alle mostre che hanno visto il progetto esposto

11. Questo ed altri aspetti relativi ad una sfera più intima e privata di Boetti, sono emersi attraverso una lunga conversazione con Agata Boetti, nel mese di giugno del 2021. Ringrazio Agata per la sua generosità.

in più occasioni, per arrivare a capire dove sarebbe arrivato questo lavoro occasionale, bisognava aspettare venti anni.
Nello studio di Boetti hanno sostato gli artisti, alcuni personaggi che aveva conosciuto in Afghanistan, hanno giocato i figli Agata e Matteo. Di tutto questo resta traccia in questo lavoro. La riflessione che si racconta nelle cene agli amici, le confidenze tra artisti, le visite agli studi sono dunque un intreccio di vita e arte, effimero e non duraturo, che resta talvolta difficilmente rintracciabile nelle opere di una mostra.
Diversamente da quello che potrebbe restituire un taccuino di appunti o un diario, lo studio è talvolta ricco di elementi che l'artista affigge e distacca, appunta sulla parete. Ma *Il Muro* è qualcosa di più. Boetti vuole 'combinare' arte e vita, il passato e il presente.
Per Boetti lo studio era tutto. In questo ambiente lavorava, viveva, incontrava gli amici. Non amava molto andare nei bar, Piazza del Popolo non era da lui frequentata. Lo studio era la sua piazza. Non visitava molto neanche le mostre, comprese le sue. Luigi Ontani, Francesco Clemente, Marco Bagnoli, Remo Salvatore, Mario Schifano gli fanno visita. In una fotografia del 1975 il gruppo di amici (tranne Schifano) è fotografato in piazza Santa Maria in Trastevere, vicino casa.
Con *Il Muro* pensato dunque casualmente e a partire da un primo elemento appeso sulla parete, Boetti sperimenta come la quotidianità, gli affetti, gli incontri possano diventare alla fine 'opera' seppur dalla natura provvisoria e costantemente *in progress*. Questo carattere effimero è un aspetto che appartiene a *Il Muro*.

Per una storia naturale della moltiplicazione

Il 1970 è un anno di intrecci fecondi per Boetti. Termina i *Viaggi postali* e si concentra sulla permutazione e combinazione di elementi che proprio nella ripetizione svelano ogni volta la possibilità di essere differenti: nel gioco di adiacenze muta continuamente la loro posizione nel tempo e nello spazio. Si tratta di elementi tra i quali i francobolli hanno una funzione particolare. Il loro scopo più usuale è quello di legittimare una spedizione, un viaggio di corrispondenze. Ma con Boetti il francobollo diventa la figura esemplare del viaggio tra le infinite possibilità di una cosa. Mai un solo francobollo: l'affrancatura è con più francobolli, la corrispondenza (di un *Lavoro postale*) è indirizzata più volte al medesimo destinatario. In maniera simile, varia le possibilità di un numero e della parola. Come

il francobollo, vicino ad altri francobolli, moltiplica e depotenzia la singolarità di una cosa, la parola e il numero sono smembrati e ricomposti seguendo una logica infantile che nella sua apparente semplicità prova invece la sostanziale similitudine tra costruire e decostruire. Il bambino costruisce per il piacere di disfare un momento dopo quello che ha fatto. Moltiplicare, scombinare e ricombinare sono il suo metodo di lavoro. Arriverà in un *Lavoro postale*, fino a 720 combinazioni.
Millenovecentosettanta è una delle combinazioni del numero "1970", esposto lo stesso anno alla mostra *Conceptual art, arte povera, land art* alla Galleria Civica d'Arte Modera di Torino.
Questa della combinazione è comunque una delle premesse concettuali alla base anche di un'opera come *Il Muro*. Seppur differentemente da questi lavori, *Il Muro* ha trasformato nel corso del tempo i rapporti di adiacenza tra i vari elementi che man mano si aggiungevano. Questo mutare è alla base di ogni procedimento combinatorio. L'*ars combinatoria* da Raimondo Lullo a Leibniz, la mnemotecnica, l'*ars memoriae* soprattutto a partire dagli studi di Francis A. Yates[12], hanno tuttavia implicazioni reciproche ed è interessante supporre come il fissare sul muro il primo elemento di *Il Muro* servì a Boetti per fissare nella sua mente un'immagine, che avrebbe in seguito contemplato, riguardato più volte, e affiancato con altre immagini secondo un principio che trova proprio nella combinazione, la strategia mentale che permette di non dimenticare e, quindi, di ricordare.
Annemarie Sauzeau ha descritto la predilezione di Boetti per le superfici piatte e la bidimensionalità. Ha anche osservato come il fatto di preferire di «star seduto in silenzio davanti ad una "cosa" attaccata»[13] fosse anche un modo di reagire all'espansione della performance o dell'installazione che portava alla rinuncia della superficie a due dimensioni.
La performatività che è invece presente nella variazione continua degli elementi che Boetti prova a combinare nelle loro molteplici possibilità, ha a che fare con un aspetto che è importante sottolineare. Boetti, come altri artisti della sua generazione, che non hanno rinunciato alla pittura e alla bidimensionalità della superficie, ha provato ad assimilare nel formato tradizionale dello spazio a due

12. Faccio riferimento al libro di Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972 (prima edizione originale: Routledge, London 1966).

13. Sauzeau, *Alighiero e Boetti*, cit., p. 21.

dimensioni la molteplicità delle possibilità tecniche, spaziali, temporali e soprattutto concettuali del pensiero visivo. È possibile anche sostenere che il rapporto con la frontalità dell'immagine divenga una strategia visiva e concettuale quando l'immagine è a sua volta un'entità complessa, fatta di molteplici elementi o, come nel caso di Boetti, di un sistema che ripete, varia e combina in più modi uno stesso punto di partenza. Il numero dà luogo a infinite variazioni, il francobollo è moltiplicato, un nome è frammentato e rimontato rompendo la linearità sintattica che lo contraddistingue. Lo spazio frontale dell'immagine diviene quindi uno spazio esemplare, dove, seppur nelle misure ridotte attribuite[14] a ogni opera, la variazione rende dinamica e sempre differente la visione. Sembra di vedere una stessa opera ma questa è la variazione di un'altra. Questo aspetto del dare movimento attraverso una 'tecnica' che ripete e combina, è anche alla base del *Muro*.
Nelle opere dal titolo *Per una storia naturale della moltiplicazione*, nel 1970, Boetti lavora su carta quadrettata a matita. Disegna forme geometriche bidimensionali tra le quali quadrati e rettangoli di differenti misure. Su uno stesso foglio (perlopiù di 48 x 66 cm) Boetti compone e combina differenti forme di questo tipo, fino a riempire, senza considerare i vuoti tra una forma e un'altra, lo spazio a disposizione del foglio. In questi lavori Boetti deve avere messo alla prova cosa significa partire da uno di quei quadrati o rettangoli e via via aumentare fino ad avere una superficie scandita dalla loro giustapposizione.
In questo senso può aver fatto una prima esperienza di *Il Muro*: lasciare prendere forma allo spazio, affidandosi al semplice meccanismo della moltiplicazione.
Combinare e poi permutare l'ordine fino al disordine è tra l'altro quello che avviene in un'opera dal titolo *Ordine e disordine* del 1972. Facendo uso di quadrati magici, di un'*ars combinatoria* potremmo dire aggiornata nel contesto dell'arte concettuale, riportava in quel decennio una tensione presente da sempre nella ricerca di ogni tempo: ovvero quella di mettere a punto un sistema combinatorio che svelasse l'ordine enigmatico dell'universo. Non è semplicemente l'ordine ad incuriosirlo: piuttosto l'enigma o la magia (nel quadrato magico) del ritmo che

14. Al proposito, *Millenovecentosettanta* misura 49 x 49 x 5 cm (n. 298, p. 253), cm 35 x 35 x 2 (n. 299, p. 253), 35 x 35 x 3 (n. 300, p. 254). Altri dodici esemplari di *Millenovecentosettanta* possiedono misure inferiori ai 50 x 50 cm (nn. 301-313, pp. 254-259). Il riferimento alle indicazioni tra parentesi rimanda a Ammann, *Alighiero Boetti*, cit., tomo 1, pp. 253-259.

sottintende ogni struttura del mondo. Come Paul Klee, che tra l'altro Boetti amava, è interessato a quella struttura intima che svela il principio che uniforma il vivente e il non vivente, il caos e il suo contrario, il caso e la necessità. Declinando la pittura nell'artigianato, la complessità del fare nel gesto che ripete, combina e varia pochi e sempre medesimi elementi (numeri, lettere dell'alfabeto, oggetti etc.), demistificando il ruolo dell'autore/creatore e moltiplicando la sua stessa identità in un fare a più mani (attraverso la 'delega' ad altri collaboratori), ha contribuito ad un rinnovamento radicale del linguaggio visivo. *Trance*, magia, quadrati magici, numeri perfetti come il tre, enigmi, rebus, stregoni che suonano nelle culture più lontane hanno sempre interessato Boetti. Potrebbe non essere azzardato affermare che anche l'uso di sostanze stupefacenti, che Boetti ha utilizzato, che alteravano lo stato di coscienza, rientrava nell'essere artista nel modo in cui Boetti voleva esserlo. Ha rischiato e scommesso la vita, non l'arte.
La combinazione è quella possibilità di scoprire l'inatteso mettendo in adiacenza elementi o aspetti che singolarmente hanno un senso già definito. *Il Muro* è stato dunque una storia naturale della moltiplicazione così come secondo il titolo delle opere del 1970. Andrebbe letto e analizzato allo stesso modo dei lavori di combinazione o di permutazione. A combinarsi su uno stesso piano sono alcuni momenti della sua vita. La bidimensionalità era dunque necessaria anche per annullare le cronologie. Ogni elemento del *Muro* ha una data o è possibile attribuirne una. L'adiacenza che mette in disordine tempi, luoghi, storia è però una delle caratteristiche principali, a mio avviso, di questo lavoro.
L'anacronismo e la perdita di autorialità che questa parete mette in atto, permettono di considerare il montaggio combinatorio di tutti gli elementi del *Muro* come l'aspetto concettuale e visivo fondamentale.
Gli artisti che hanno usato il palinsesto o il montaggio di elementi apparentemente incongrui o comunque prelevati da fonti, epoche o momenti differenti, hanno sperimentato la funzione del cortocircuito per tradurre in un sistema che affianca, senza apparente consequenzialità in una immagine complessa, aspetti che oltrepassano i confini sia tecnici che temporali, che relativi alla provenienza. L'esperienza è quella di un sistema che, combinando, è certamente transmediale. Ma è anche transgenerazionale perché ponendo accanto fatti, momenti, situazioni differenti, avvenuti in tempi e luoghi di cui non si conoscono esattamente o necessariamente le fonti o le circostanze in cui furono scelti, è un'esperienza che ha a che fare con la memoria e con il ricordo. In questo senso *Il Muro* non lavora sulle cronologie che possono essere rintracciate da ogni pezzo che lo com-

pone, ma le annulla attraverso una strategia combinatoria che mentre avvicina permette di ricordare.
La superficie e lo stato dei 'ricordi' cambiano affidandoli alla moltiplicazione. In fondo non bisogna far niente ma aspettare che le cose prendano forma.

Il Muro: la storia come *ars combinatoria*

Si è già ricordato come il libro di Annemarie Sauzeau *Alighiero e Boetti. Shaman/Showman* costituisca un contributo essenziale per ricostruire le tappe di *Il Muro.* Per Sauzeau l'avvio di questo progetto è in Afghanistan, quando nei pressi di Kabul, a Bamyan, tra le montagne, lei stessa e Boetti, sostano in una piccola casa per ristorarsi bevendo un tè verde.

> «A una parete, in un punto stranamente basso e decentrato, infilzata a un vecchio chiodo, penzolava un'immagine ricoperta di plastica, una pagina strappata malamente da una rivista tipo "Paris Match" […] Dopo alcune tazze di tè e una fragrante pipa di hashish, Alighiero radioso mi confidò il segreto, a bassa voce: in tutti i tempi, disse, l'essenzialità dell'arte è un'immagine frontale: foto, ex voto, calendario, calligrafia, mandàla»[15.]

Si è già fatto cenno alla questione della frontalità e della bidimensionalità presenti nelle opere di Boetti, soprattutto a partire dai primi anni Settanta. Questa parete, davanti agli occhi di Boetti stesso, prendeva nel tempo forme differenti: si estendeva, mutava nei rapporti ogni volta diversi, per l'aggiunta di un nuovo elemento. Nel tempo la parete ha registrato viaggi, interessi, affetti, incontri, oggetti d'interesse come un biglietto di lotteria del 1836 o due cartoline postali dell'inizio del XX secolo.
Il Muro ha una lunga gestazione: tra il 1972-1973 e il 1992. Forse non è neanche corretto pensarlo con uno stato finale, raggiunto soltanto perché il 1994 segna la scomparsa di Boetti. Dovrebbe essere colto nelle sue infinite 'variazioni': ovvero nelle tappe che, ogni volta che si aggiungeva un elemento, potevano confi-

---

15. Sauzeau, *Alighiero e Boetti*, cit., pp. 20-21.

gurarsi. Le sue misure sono state nel tempo variabili: da pochi metri di larghezza a circa 10-12 metri.
Ci sono ben 11 lavori firmati: tre calendari (datati 1975, 1979 e 1980), il piccolo *Lavoro postale (permutazione)* del 1970 (33,8 x 23,7), una *Calligrafia*, (1971, 48 x 33 cm), due progetti per *Aerei* (del 1977), *Guatemala* (una serie di 4 fotografie, 1974-1975), *Gemelli* (una *exhibition copy* del 1968), *Specchio cieco* del 1975,un *Telegramma* del 1975; un lavoro realizzato in collaborazione con Sol Lewitt del 1971; due pagine tratte da «*La Stampa*» e da «*Time*». Ci sono anche appunti e progetti, disegni dei figli, fotografie, lettere.

> «Tutte queste cose sono apparse al muro della mia abitazione romana [...] Una foto con mio figlio Matteo a Kabul… Un pizzo per scrivere lo spelling del 1970 che, felice coincidenza, si compone di 49 lettere, il quadrato di 7… Classifiche e gerarchie di fiumi, mari, monti e/o altro. Telegrammi per ciechi, solo in America… Tessuti stampati, una serigrafia persiana, la cartolina spedita nel '68 con i due gemelli A e B… Il lavoro di un sarto marocchino, un ritratto del '69 fatto da Salvo, e un suo piccolo olio su legno, un disegno di Chia, di Tirelli ecc. Il desiderio di livellare e unificare queste forme, questi diversi modi di fare»[16].

Le opere degli amici e degli artisti sono tre di Ramon Alejandro, quattro di Salvo, una fotografia di Giorgio Colombo, una fotografia di Paolo Pellion, due opere dedicate di Mario Schifano, una di Francesco Clemente, una di Tirelli, una di Felice Levini, una di Sandro Chia, due di Biagio Caldarelli, una di Piero di Terlizzi (che in Accademia aveva fatto una tesi su Boetti), una di De Renart, una di Bizhan Bassiri, una di Carlo di Saint Just Di Teulada, una di Samarion, due di Mimmo Germana. Inoltre ci sono un foglio manoscritto di Sandro Penna, un intervento di Zavattini, oltre agli elementi già citati in questo testo.
La copertina di un libro di Giovanni Jervis, *Il buon rieducatore. Scritti sull'uso della psichiatria e della psicanalisi*, (primavera 1975), fu incorniciata da Boetti e cominciò a fare parte del *Muro*.
La storia di questa opera, ovvero la sua genealogia, combina nel tempo non sol-

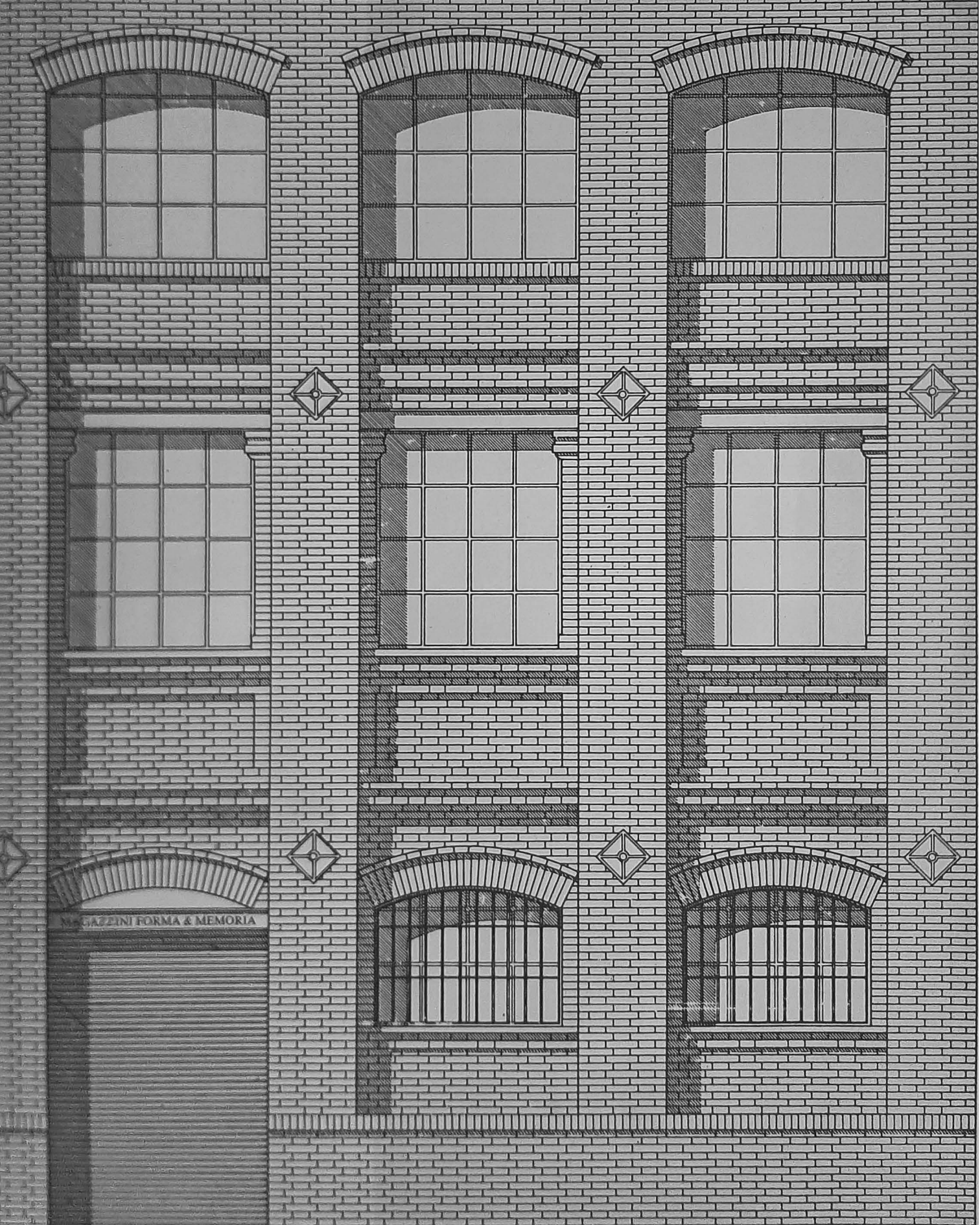
16. *Ivi*, p. 16. I puntini di sospensione sono nel testo così come riportato nella fonte indicata.

tanto i 'pezzi' che la compongono. La storia come *ars combinatoria* che questo progetto di Boetti pone dinanzi agli occhi di chi lo osserva, riguarda anche le vicende della vita di Boetti: oltre alle amicizie, agli affetti, e ad alcuni fatti importanti di quel ventennio, vi è anche la storia come memoria che si intreccia a fatti cruciali avvenuti dopo aver lasciato la casa di Piazza Sant'Apollonia dove resta fino al 1981-1982. Un malessere diffuso tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, forse anche in parte dovuto al fatto che dopo il 1979 non poteva più viaggiare in Afghanistan, i contrasti con Annemarie, fino all'incidente che a Vernazze lo costringe all'immobilità per le fratture riportate, si legano ad alcuni degli elementi di *Il Muro*. Tali riferimenti non sono sempre diretti e questo credo sia molto interessante. Un oggetto, una fotografia, una parola possono riattivare il pensiero e quindi divenire parte di un paesaggio mentale che viene sollecitato a ricordare attraverso minime ma puntuali sollecitazioni. Un *Calendario* (dei quattro presenti) è datato 1980, una busta singola di Kabul con la nuova bandiera marxista dell'Afghanistan del 1979 spedita da Boetti a se stesso, locandine e inviti di mostre del 1981: questi ed altri pochissimi materiali si riferiscono a questi anni più difficili. Datati tra il 1982 e il 1992 sono 9 elementi, dato da cui si evince che la maggior parte dei 75 che compongono questa parete, sono stati inseriti negli anni Settanta, compresi gli elementi che sono databili al periodo precedente il trasferimento a Roma. Nel 1983 va a vivere a Via Fratelli Bandiera 10, con Alessandra Bonomo. Nel 1986 lo studio è trasferito al Pantheon. Questo anno segna anche una rinascita artistica e creativa.

Il Muro, come altre opere che lavorano sul montaggio continuo di elementi, talvolta d'archivio, e che presentano il cortocircuito (nodale per l'arte a partire dagli anni Sessanta, tra arte e vita, ma ancor più specificamente, tra forme dell'arte e forme della vita) tra opere, processi e immagini tratte da contesti più ampi, non solamente artistici, offre la possibilità di sottolineare l'importanza di questi procedimenti combinatori. Ad essere combinate come abbiamo visto sono immagini, opere, documenti di diversa provenienza. La storia e la memoria perdono le loro coordinate spaziali e temporali per arrivare a mescolare, in opere di montaggio di grande spessore come questa, i punti di riferimento più noti e utilizzati, e far emergere, attraverso la combinazione e la variazione continue, relazioni e connessioni rivelate da un sistema di adiacenze scelte in base a un ricordo o un affetto. Che la storia possa essere immaginata come il montaggio anacronistico realizzato da progetti come *Il Muro* di Alighiero e Boetti? L'artista in questo

modo, si è improvvisato 'storiografo', attraverso la raccolta di temporalità differenti messe in pagina con il montaggio di relazioni affettive, poetiche e soprattutto combinando in uno stesso luogo, anacronisticamente, il passato, il presente e la memoria che proprio attraverso queste relazioni, ogni volta differentemente si riattivava.

L'*ars combinatoria* nella seconda metà del XX secolo ha avuto un altro adepto: Alighiero Boetti con *il Muro*. Soltanto la dimensione privata, intimamente non esposta di una casa-studio poteva costituire la premessa di un lavoro con queste caratteristiche.


MAGAZZINI FORMA & MEMORIA

ROMA OTTANTA.
CRONACHE DI VITA E ARCHITETTURA

Rome in the Eighties. Chronicles of Life and Architecture

DOI: 10.17401/su.13.ft11

Fabrizio Toppetti
Sapienza Università di Roma
fabrizio.toppetti@uniroma1.it

Parole chiave
Città, politica, cultura, progetto
City, Politics, Culture, Projects

Abstract
Per affrontare il dibattito che si è svolto negli anni Ottanta sull'architettura e sulla città di Roma è necessario delineare il contesto nel quale ci si muoveva, che, per inerzia fisiologica connaturata all'architettura, in special modo in Italia ove i processi che portano alla costruzione sono lenti e di incerto destino, è sempre esito di un clima culturale pregresso. In quel periodo in particolare, lo scollamento tra ciò che sarebbe successo nella città reale e ciò che si andava immaginando e progettando è particolarmente marcato.
I grandi temi sono da un lato riconducibili alle difficoltà di gestione della città in trasformazione dall'altro all'incuria del patrimonio e ai problemi di una città di antico impianto da conservare e risanare.
Se l'espansione *extra-moenia* avanzava con ritmo incalzante su tre linee indipendenti e spesso divergenti – i grandi interventi di edilizia popolare, l'abusivismo e le lottizzazioni private – che malgrado tutto procederanno senza grandi cambiamenti di rotta, il ruolo dell'area archeologica centrale e quello del centro storico nel suo insieme saranno sotto i riflettori per lungo tempo anche se con risultati modesti.
Di quel periodo, durante il quale il panorama romano sembrava aver raggiunto lo statuto di scuola perfino esportabile, oltre la cronaca le teorie e le buone intenzioni, restano tanti calligrammi da rivista e alcuni progetti destinati a rimanere. Oltre alla Moschea di Portoghesi, la cui costruzione ha accompagnato l'intero decennio, ne cito tre più uno (tutti non realizzati). Il Colosso di Aymonino, il piano di zona Casale di Gregna di Portoghesi, la proposta del gruppo romano per la XVII Triennale di Milano, coordinato da Purini, e, da ultimo, il nuovo ponte dell'Accademia presentato da Cellini alla Biennale di Architettura di Venezia del 1985.

To describe the debate that took place in the eighties on architecture and on the city of Rome, it is necessary to outline the context of those times, when, due to the physiological inertia inherent to architecture, especially in Italy where the processes that lead to construction are slow and of uncertain destiny, it is always the result of a previous cultural climate. In that time, the gap between what would have happened in the real city and what was to be imagined and planned, was particularly marked.

The major issues are on one hand attribuable to the difficulties on managing the city in transformation, on the other hand to the neglection of the building assets and the problems of a city with an ancient structure to be preserved and restored.

If the extra-moenia *expansion was avancing at a very fast rythm along three independent and often divergent lines – large public houses interventions, illegal building and private housing development – which in spite of everything will proceed without any major changes, the role of the central archeological area and that of the historical centre, will be in the spotlight for a long time, albeit with modest results.*

Of that period, when the Roman school seemed to have reached the status of something that could have been exportable, beyond the chronicle, theories and good intentions, there are many magazine calligrams [intraducibile] and some projects intended to remain. In addition to the Portoghesi Mosque, which construction took place for the entire decade, I will mention three plus one (all not built). The Aymonino Colossus's, the Portoghesi plan's for the Casale di Gregna area, the proposal of the roman group coordinated by Purini for the 17th Milan Triennale, and, lastly, the new Accademia bridge presented by Cellini at the Venice Architecture Biennale of 1985.

Preludio

Sono arrivato a Roma la prima domenica di novembre del 1982 con il treno delle 18.40 da Terni, dove tuttora, per chi viene da Todi, è necessario cambiare. Mi ero iscritto alla Facoltà di Architettura seguendo un'inclinazione manifestatasi durante l'infanzia, che non avevo mai osato revocare in dubbio. Gli anni Ottanta sono stati dunque gli anni della mia formazione universitaria in una città che ho scoperto, o meglio che mi si è palesata, proprio attraverso quel modo di essere, tipico del momento, complesso e contraddittorio, problematico e respingente, introverso e insostenibile, edonistico ed effimero. Alla Milano da bere faceva da contraltare la Roma degli intrighi e dei palazzi.
Solo nei primi anni Novanta, con due passaggi epocali – mani pulite e l'elezione diretta dei sindaci – si volterà definitivamente pagina, archiviando un decennio la cui estensione temporale travalica quella della scadenza naturale.

Il clima

Roma veniva da una stagione difficile, però malgrado cicatrici e ferite aperte la crisi era lontana, l'economia (più o meno legittimamente) girava, si percepiva un forte bisogno di leggerezza. La gestione opaca e derogatoria del secondo dopoguerra aveva messo in ginocchio una capitale che alla metà degli anni Settanta, a distanza di poco più di cento anni dalla proclamazione, appariva, come avrebbe detto Guido Morselli[1], «impigrita, svuotata, con un che di depresso». Giulio Carlo Argan, primo sindaco laico del dopoguerra, nel 1976 aveva preso in mano una città provata dalla commistione collusiva tra malavita organizzata e poteri forti e naturalmente dal terrorismo. Una città cresciuta a dismisura sotto la spinta della speculazione e dell'abusivismo e oramai senza struttura e senza modello. Cupa, spaventata e sotto assedio, lontana dall'immagine ingiallita della dolce vita e dai circoli degli artisti di piazza del Popolo, eppure capace di introiettare, sopportare, accogliere, talvolta inghiottire, tutto e tutti, e a suo modo rilanciare. Pier Paolo

1. Il riferimento è a Guido Morselli, *Roma senza papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, Adelphi, Milano 1974.

Pasolini era stato assassinato l'anno prima e Giorgiana Masi sarebbe morta l'anno dopo durante le manifestazioni di protesta. Il caso Moro – i cui misteri si riflettono tuttora su una toponomastica trasversale che va da via Fani a via Gradoli, da via Montalcini a via Caetani – aveva segnato l'acme di un lungo periodo doloroso per tutto il Paese. In quel clima la scelta di affidare, con una lungimiranza affatto scontata, l'Assessorato alla Cultura al giovanissimo Renato Nicolini ebbe un effetto dirompente. *L'Estate Romana* si è rivelata un'invenzione assoluta e straordinaria, con un ruolo determinate sia sul piano della crescita culturale (e questo è ampiamente riconosciuto) sia in termini di riequilibrio politico e sociale (aspetto quest'ultimo tuttora sottostimato). Nicolini anticipa e cavalca un modo di ibridare linguaggi, mescolare classi sociali, usare la città e il patrimonio, che diventerà virale, rilanciando continuamente nel corso dei suoi mandati, fino a rendere normale quel clima di euforia che all'inizio appariva «bello e impossibile»[2].
Superato il momento più duro degli anni di piombo si prepara per la città un periodo di transizione durante il quale prendono corpo temi e fatti, le cui premesse sono da rintracciare nelle scelte degli anni precedenti. Proverò a metterli insieme cercando di restituire quella condizione di apparente sospensione segnata da fenomeni diversi, anche distanti, eppure a loro modo espressione di un sentire comune.

La scena

Il nuovo decennio per il nostro Paese si apre simbolicamente a Bologna il 2 agosto 1980 alle dieci e venticinque con ottantacinque morti e duecento feriti. «Agosto. Che caldo, che fumo / Che odore di brace. / Non ci vuole molto a capire / che è stata una strage». Risuonano questi versi scritti da Claudio Lolli quattro anni prima[3] e, come ammonisce poco più avanti la stessa canzone, «Non ci vuole molto

2. È il titolo di una canzone di Gianna Nannini e Fabio Pianigiani, nelle top 20 dei singoli più venduti dal settembre 1986 al gennaio 1987.

3. La canzone di Claudio Lolli, *Agosto*, contenuta nell'album *Ho visto anche degli zingari felici* del 1976, era stata scritta dopo l'attentato terroristico di matrice neofascista al treno Italicus, presso San Benedetto Val di Sambro la notte tra il 3 e il 4 agosto 1974, nel quale morirono 12 persone e 48 rimasero ferite.

a capire che niente / Niente è cambiato». Il 13 maggio dell'anno successivo l'attentato a Giovanni Paolo II infligge un duro colpo all'inviolabilità di Piazza San Pietro; seguiranno l'enigmatica morte di Roberto Calvi e la scomparsa di Emanuela Orlandi, fatti che richiamano l'attenzione su una geografia delle trame orizzontale e verticale, oscura, pervasiva e totalizzante, che si estende ben oltre la dimensione dell'urbe, ove il nome di De Pedis si sovrappone a quello di Marcinkus e quelli di Sindona e Gelli ad Andreotti.

Per amore del dettaglio aggiungerei: che nel 1980 era uscito *La terrazza* di Ettore Scola, (auto)ritratto amaro e disincantato di una classe intellettuale e borghese in ritirata; che il 13 giugno del 1983 il funerale di Enrico Berlinguer aveva offerto, per la prima volta, una prospettiva nazionalpopolare inedita tuttora insuperata di Via dei Fori Imperiali; che, in quella stessa estate, Antonella Ruggero cantava: «Roma dove sei? Eri con me / Oggi prigione tu, prigioniera io / Roma antica città / Ora vecchia realtà / Non ti accorgi di me / E non sai che pena mi fai»[4]; che, su tutto questo e altro ancora, volava a mezz'aria, leggero, Michele Apicella, approdato come docente nell'improbabile scuola *Marylin Monroe* e passato dall'impegno politico alla surreale dimensione voyeristica di un privato che si proietta nel privato degli altri[5].

Com'è noto, per l'architettura, il 1980 è uno spartiacque. Soprattutto in Italia. La mostra curata da Paolo Portoghesi per la Biennale di Venezia, *La presenza del passato*, portava brillantemente e tendenziosamente a sintesi un fermento culturale che nel decennio precedente non aveva trovato modo di esprimersi attraverso un costrutto teorico organico. Contemporaneamente si andavano affermando le tesi del postmoderno e il pensiero debole di Pier Aldo Rovatti e Gianni Vattimo[6], che qualche anno dopo diverrà anche un tormentone televisivo destinato a lasciare traccia per intercessione di Roberto d'Agostino[7]. Portoghesi,

---

4. I versi sono di *Vacanze romane*, una canzone dei Matia Bazar del 1983.

5. Il riferimento è a *Bianca*, un film di Nanni Moretti del 1984.

6. Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983.

7. Durante il varietà di Renzo Arbore e Ugo Porcelli, *Quelli della notte*, andato in onda su Rai2 nella primavera del 1985, D'Agostino nella parte di lookologo e opinionista, tra i temi ricorrenti annoverava l'edonismo reaganiano (citato in apertura del saggio), *Il pensiero debole* (attribuito sbrigativamente al solo Vattimo), *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, titolo di un libro di Milan

proponendosi a livello internazionale e planando per un decennio intero su quella «pista di cenere» che apre il suo *Dopo l'architettura moderna*[8], riesce, con abilità e disinvoltura, a mettere insieme, attorno alla crisi di una modernità interpretata in maniera *tranchant* nel segno di un rassicurante quanto liberatorio ritorno alla storia, la complessità e la contraddizione di Venturi, il *pastiche* popstoricistico di Moore, l'intimismo poetico popolar-autoriale di Aldo Rossi, le ricerche sul nuovo urbanesimo diversamente interpretate dai fratelli Krier. Da noi, il suo successo personale troverà una solida sponda nel partito socialista che lo sosterrà portandolo tra l'altro a ricoprire, per due quadrienni, il ruolo di presidente della Biennale. A Roma, gioca in casa e, come vedremo, per una serie di circostanze interagenti, diventa il punto di riferimento per un gruppo di architetti intellettuali ben più eterogeneo di come appariva allora.

La periferia e il centro

Per affrontare il dibattito di quegli anni sull'architettura e sulla città di Roma – che presenta vari aspetti di sicuro interesse ma che sul piano operativo lascerà poche tracce concrete – è necessario delineare il contesto nel quale ci si muoveva, che, per inerzia fisiologica connaturata all'architettura, in special modo in Italia ove i processi che portano alla costruzione sono lenti e di incerto destino, è sempre esito di un clima culturale pregresso. Negli anni Ottanta in particolare, lo scollamento tra ciò che sarebbe successo nella città reale e è ciò che si andava immaginando e progettando è particolarmente marcato.
I grandi temi emergenti sono da un lato riconducibili alle difficoltà di gestione della città in trasformazione dall'altro all'incuria del patrimonio e ai problemi di una città di antico impianto da conservare e risanare.
Se l'espansione extra-moenia avanzava con ritmo incalzante su tre linee indipendenti e spesso divergenti – i grandi interventi di edilizia popolare, l'abusivismo e le lottizzazioni private – che malgrado tutto procederanno durante gli anni Ottanta senza grandi cambiamenti di rotta, il ruolo dell'area archeologica cen-

---

Kundera pubblicato nel 1984 e l'estetica del brutto di Joann Karl Friedrich Rosenkranz.

8. Paolo Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1980.

trale e quello del centro storico nel suo insieme saranno sotto i riflettori per lungo tempo anche se sul piano delle ricadute concrete con risultati modesti. Il riferimento ad alcuni fatti particolarmente rappresentativi può essere d'aiuto.
Nell'ottobre del 1982 erano stati assegnati i primi alloggi a Corviale[9] non ancora completato. Da quel momento e per lungo tempo l'edificio, per via della mancata realizzazione dei servizi e dell'occupazione abusiva, è diventato il simbolo delle problematiche sociali dell'edilizia popolare su scala nazionale. Mario Fiorentino, il principale ideatore del progetto, morirà a Natale dello stesso anno e la leggenda – che è solo una leggenda ma restituisce la misura dell'immaginario negativo costruito attorno al *mostro* – lo vuole suicida per lo stress provocato dal travaglio e dal pentimento. In effetti l'idea era nata all'inizio degli anni Settanta in un momento storico assai diverso e costituisce il frammento isolato di una visione ambiziosa nella quale i temi della grande dimensione, indagati insieme allo Studio Asse per lo SDO, trovano modo di inverarsi assieme alla volontà politica di monumentalizzare la residenza collettiva. Come ricorda Francesco Garofalo, gli ultimi anni di Fiorentino, che stava lavorando alla creazione del nuovo dipartimento di Architettura e Analisi della città della Sapienza, «furono dominati da dubbi e ripensamenti, al punto che nel 1979 ideò un progetto molto problematico per rendere più "urbano" il suo Corviale, sulle orme della Città analoga di Aldo Rossi»[10]. Un fatto emblematico che racconta della difficoltà di un passaggio d'epoca ove gli artefici culturalmente più aperti, assistevano come testimoni impotenti alla realizzazione di opere lontane oramai dalla loro sensibilità e che probabilmente in quel momento avrebbero concepito in maniera diversa.
Il caso Corviale è il più noto di una serie di Piani di zona previsti dal primo PEEP del 1964, progettati dieci anni dopo e completati negli anni Ottanta, che hanno contribuito a dilatare quello scarto tra una visione tardo moderna sulla base della quale si andavano costruendo pezzi di città vera e la nuova coscienza disciplinare che contemporaneamente si formava a partire dal rico-

9. Il complesso residenziale di Corviale è stato realizzato in esito al Piano di zona n. 61 del primo PEEP. Il progetto elaborato da un gruppo coordinato da Mario Fiorentino, tra il 1972 e il 1974, è stato realizzato tra il 1975 e il 1984.

10. Francesco Garofalo, *Cos'è successo all'architettura italiana?*, Mario Lupano (a cura di), Marsilio, Venezia 2016, p. 167.

1_*Corviale* (foto di A. Lanzetta).

noscimento della sua crisi, in un quadro di riferimenti teorici profondamente mutato. Il Laurentino 38[11] è stato completato nel 1984 dopo una lunga gestazione, mentre Tor Bella Monaca, che è dello stesso anno, viene progettato e realizzato molto più rapidamente[12]. Tutti i progettisti coinvolti in questo primo PEEP sono accademici di rango o professionisti di chiara fama, tutti però sono esponenti di una cultura del progetto che col passaggio da un decennio all'altro appariva superata.

Rispetto alla crescita smisurata delle periferie tra legalità e abusivismo, un passaggio fondamentale per la presa di coscienza del problema (non certo in grado

11. Il quartiere, progettato da un gruppo coordinato da Piero Barucci tra il 1971 e il 1974, è stato realizzato tra il 1976 e il 1984.

12. Il progetto è del 1980 e il quartiere viene realizzato in soli quattro anni.

di porvi rimedio) è costituito dalla mostra *La metropoli spontanea. Il caso di Roma*, allestita nel dicembre 1983 a Castel Sant'Angelo e curata da Alberto Clementi e Francesco Perego, a valle di una ricerca sistematica che aveva coinvolto l'università e altre istituzioni pubbliche[13]. La questione del risanamento, soprattutto delle borgate, era già nell'agenda politica di Argan e Petroselli, ma anche in questo caso gli effetti sulla fisionomia della città sono modesti. Semmai è da considerare nel quadro più ampio di un'azione sinergica – portata avanti con l'Assessorato di Nicolini – che aveva come obiettivo l'integrazione culturale e sociale tra centro e periferia.

La storia recente del Progetto Fori comincia nel 1978 con un articolo di denuncia di Adriano La Regina allora Soprintendente ai Beni Archeologici, il quale, l'anno successivo durante la celebrazione della fondazione di Roma, formulerà con chiarezza l'ipotesi della chiusura di via del Fori Imperiali, in linea con le proposte di Antonio Cederna e Italo Insolera, per «restituire unità al complesso monumentale più significativo che esista, inutilmente sepolto dall'asfalto». Tra gli studi ricordo volentieri quelli di Costantino Dardi e soprattutto di Raffaele Panella[14] e poi naturalmente il progetto coordinato da Leonardo Benevolo e Vittorio Gregotti[15] basato sull'eliminazione della strada e la creazione di un parco archeologico: una proposta discutibile (e ampiamente discussa) perché basata sulla cancellazione della storia recente e sulla volontà di restituire unità a un'area troppo grande e troppo centrale per essere, di fatto, declassata a parco tematico.

Un ulteriore percorso urbanistico complesso ed esemplare, ereditato dal passato, che giunge a maturazione con successo nei primi anni del 1980 è il risa-

---

13. Cfr., Alberto Clementi e Francesco Perego (a cura di), *La metropoli spontanea. Il caso di Roma*, Dedalo, Roma 1983.

14. Le proposte di Dardi e Panella sono basate sul mantenimento e sulla reinterpretazione del tracciato di via dei Fori Imperiali. Panella in particolare lavorerà assiduamente, anche in seguito, sull'area archeologica centrale; cfr. Raffaele Panella, *Roma la città dei Fori. Progetto di sistemazione dell'area archeologica tra piazza Venezia e il Colosseo*, Prospettive, Roma 2013.

15. Il primo studio per la sistemazione dell'area archeologica centrale di Benevolo e Gregotti è del 1985. Successivamente fu approfondito da un gruppo guidato dallo stesso Benevolo insieme a F. Scoppola con la partecipazione, tra gli altri, di V. Gregotti, A. Cederna e V. De Lucia.

2_*Tor di Nona* (foto di A. Lanzetta).

namento del quartiere Tor di Nona[16]. Anche in questo caso la vicenda è nota, ma è importante sottolinearne due aspetti: il primo è l'attenzione rivolta alla conservazione del centro storico anche nelle sue parti non monumentali, il secondo è la volontà di salvaguardare il tessuto sociale oltreché la consistenza materiale dei manufatti e la tessitura urbana, sulla scorta dell'esperienza bolognese. La lunga battaglia per la difesa degli isolati destinati alla demolizione, acquisiti dal Governatorato di Roma nel 1939 aveva trovato immediato riscontro operativo nel 1976 subito dopo l'elezione dell'Amministrazione di sinistra con l'Assessorato al Centro Storico affidato a Vittoria Calzolari che, come espo-

16. Si tratta del Piano di zona n. 75 (1977 piano urbanistico – 1984 realizzazione) portato avanti dal Comune di Roma (L. Dobrilla, A. Montenero) insieme allo IACP (S. Bergami, A. Cappabianca, V. Galloni) con V. Quilici (II Lotto-Rondinella) e S. Benedetti, D. Imperi, M. P. Sette (II lotto - Marchegiani).

3 | 4

3_Copertina del catalogo della mostra curata da Francesco Perego e Alberto Clementi, *La metropoli spontanea. Il caso di Roma*, Roma 1983.

4_Copertina del volume di Carlo Aymonino, *Progettare Roma Capitale*, Roma-Bari 1990.

nente di Italia Nostra, ha avuto anche il merito di conferire per la prima volta sostanza progettuale al Parco dell'Appia.

Nel 1981 Luigi Petroselli chiama Carlo Aymonino – che poi proseguirà la sua attività con Ugo Vetere – a ricoprire il ruolo precedentemente affidato alla Calzolari. Per una serie di ragioni, dovute al suo operato, all'autorevolezza personale e alle aspettative che si erano generate, ma anche al fermento culturale nel mondo dell'architettura che su vari fronti mostrava una rinnovata vitalità, la visibilità e la rilevanza culturale di quell'esperienza, sono da considerarsi ampiamente caratterizzanti rispetto al momento, seppure superiori agli esiti operativi, anche in una prospettiva futura che oggi siamo in grado di valutare serenamente.

Aymonino al suo arrivo istituisce l'Ufficio Speciale per gli Interventi sul Centro Storico (USICS) attorno al quale raduna le migliori risorse interne, chiama Panella a lavorare con sé e coinvolgerà nella redazione di una mole rilevantissima di studi e progetti moltissimi architetti, a partire dai colleghi del nuovo Dipartimento di Architettura e Analisi della Città della Sapienza, nato un anno dopo, come già ricordato per iniziativa di Fiorentino, su un progetto culturale centrato proprio sugli studi e sulle proposte per Roma. Il lavoro svolto durante i cinque anni è ampiamente documentato[17] e non è questa la sede per tornarci sopra, vale

17. Cfr. in particolare Carlo Aymonino, *Progettare Roma capitale*, Paolo Desideri, Fulvio Leoni (a cura di), Laterza, Roma-Bari 1990.

la pena richiamare alcuni principi attraverso le parole dei protagonisti:

> «Nell'avvio di questo processo il Centro Storico di Roma gioca un ruolo essenziale, poiché esso è il luogo del massimo sedime dei valori culturali e, contemporaneamente, l'"area centrale" dell'intero sistema insediativo. Ci muoviamo in sostanza nell'ottica di un controllo pubblico complessivo dell'economia e della società, che assegna al Comune un ruolo fondamentale di vero e proprio "governo locale". Ciò significa amministrare per "progetti"; ossia ricondurre tutti gli atti della gestione ordinaria e quotidiana ad una precisa finalizzazione; significa poter scegliere tra gli strumenti disponibili quelli più idonei agli scopi; significa infine poter e voler selezionare le risorse e, con esse, le forze sociali che gestiranno nel concreto le trasformazioni»[18].

Proprio in questa volontà programmatica di amministrare per progetti risiede la grande novità di quest'esperienza che darà ampio spazio all'architettura, e che parte in un momento nel quale altri fatti rilevanti concorrono a riorganizzare e aggregare il nuovo panorama romano.

I movimenti

Portoghesi chiude il 1980 incassando un successo che ne farà il perno teorico, Aymonino arriva nel 1981 e diventa il riferimento politico, potenzialmente operativo: attorno alle loro figure si raccolgono un gruppo di architetti colti, alcuni anche ottimi progettisti, quasi tutti allievi di Ludovico Quaroni e impegnati come docenti o come assistenti nei corsi di Composizione architettonica più importanti della Facoltà di Roma.
Tra loro ci sono Franco Purini, la cui fisionomia era già ampiamente delineata; Francesco Cellini e Claudio D'Amato, che avevano seguito Portoghesi nella riscoperta di Mario Ridolfi e nell'allestimento della Strada Novissima alle Corderie;

---

18. Carlo Aymonino, Raffaele Panella, *Roma una città a parte*, in «Casabella», 487-488, 1983, pp. 90-92.

Giangiacomo D'Ardia e Dario Passi, entrambi assistenti di Luisa Anversa; Franz Prati, assistente di Nino Dardi e ancora Gianni Accasto e Renato Nicolini, già docenti a Reggio Calabria. Allo stesso tempo il GRAU, collettivo di origine studentesca, formatosi all'inizio degli anni Sessanta in polemica con l'ortodossia modernista sulla scorta delle teorie estetiche di Galvano della Volpe e sul recupero della dimensione artistica e simbolica della tradizione storica dell'architettura, trova, nel quadro che si va delineando, terreno fertile per un tardivo riconoscimento, dal quale malgrado la statura di alcuni protagonisti come Franco Pierluisi, emergerà solo Sandro Anselmi. Quaroni, nel suo ruolo ampiamente riconosciuto di grande vecchio, si era avvicinato al gruppo, coniando, per se stesso – in occasione della redazione del progetto per la piazza antistante il Teatro dell'Opera, del quale era stato incaricato da Aymonino nel 1983 – l'ambigua e però avvincente definizione di *postantico*[19], che lo collocava comodamente con un piede dentro e uno fuori.

Nel frattempo, Francesco Moschini nel 1978 aveva fondato la galleria A.A.M., un presidio che, come presenza informata curiosa e selettiva, ha svolto un ruolo determinante attraverso la produzione e promozione di mostre, iniziative culturali e attività editoriali, che hanno contribuito seppure con un progetto autonomo – sovrapponibile a quello di Portoghesi solo per la compresenza di alcuni protagonisti di rilievo – alla riconoscibilità di una 'situazione romana' anche fuori dal GRA. Non solo. Con l'appoggio esterno, a sua volta indipendente e critico, di Giorgio Muratore si vanno ricostruendo le genealogie in una prospettiva storica rivalutando il lascito di architetti travolti dal moderno – da Quadrio Pirani a Innocenzo Sabatini a Giulio Magni – che hanno contribuito a conformare la Roma postunitaria. Tra le iniziative da ricordare vi è il *Consulto su Roma*, una maratona di cinque giorni (dal 24 al 28 ottobre 1983) all'Oratorio dei Filippini, curata da Moschini e organizzata con l'Assessorato per gli Interventi sul Centro Storico, focalizzata sulla cultura urbana delle aree centrali e sulla loro progettazione. L'elenco dei nomi, tra architetti, scrittori, registi, giornalisti, studiosi e storici dell'arte, varrebbe lo

19. Si veda l'articolo-intervista di Pietro Lanzara, *Come una basilica del Palladio il Palazzo del Teatro dell'Opera*, in «Corriere della Sera», 5 novembre 1983.

spazio che andrebbe a occupare[20]. Ma non è necessario. C'erano davvero tutti. O quasi.

Sul fronte opposto l'INARCH di Bruno Zevi, grande escluso da quel consesso, portava avanti fedele al suo mandato una politica volta a «promuovere e coordinare gli studi sull'architettura, valorizzarne i principi e favorirne l'applicazione, mediante l'incontro delle forze economiche e culturali che partecipano al processo edilizio», cercando di tenere alto l'interesse della collettività, cui è destinata la produzione architettonica e di mantenere saldo il rapporto con il mondo imprenditoriale. Durante la presidenza intelligente di Lucio Passarelli, i 'lunedì dell'architettura' – che allora a Palazzo Taverna erano di ben altro respiro – davano ampio spazio al panorama internazionale, alla vecchia guardia e a quel professionismo colto oramai entrato nel cono d'ombra che però aveva ancora in mano gli incarichi più importanti.

In effetti, mentre si discuteva del futuro ripartendo dal Centro Storico, i migliori architetti ingaggiati da Aymonino, nel partecipare al dibattito e nel tentativo di risarcire i 'buchi' ripensando i luoghi irrisolti della città eterna, per difficoltà oggettive ma anche per ragioni culturali e politiche si fermarono al disegno. Quasi tutti si accontentarono di qualche, pur pregevole, esercizio di stile, sfilandosi programmaticamente dalla lotta, con la copertura indiretta e oramai lontana di Manfredo Tafuri. In fondo tutti erano professori *in pectore* e alla carriera era sufficiente il riconoscimento accademico dello statuto di progettista *à la page*. Malgrado qualche inciampo, negli anni a venire, hanno tutti avuto ampio spazio nell'università e solo alcuni hanno tentato, talvolta con successo, di costruire qualcosa.

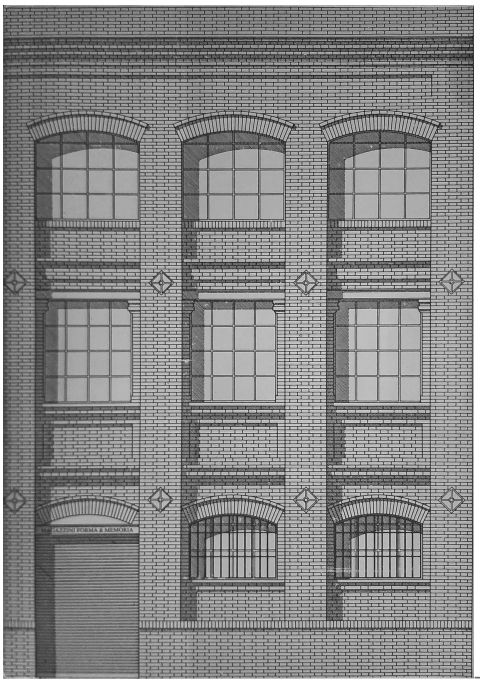
Nel frattempo, forte della sua posizione, Portoghesi gioca a tutto campo. Nel 1984 fonda «Eupalino»[21], un trimestrale formato tabloid disegnato pagina per pagina da Piergiorgio Maoloni e stampato su una preziosa vergata di Fabriano e l'anno dopo insieme alla moglie Giovanna Massobrio apre la galleria *Apollodoro* in Piazza Mignanelli, due progetti che, a differenza del loro ideatore, non resisteranno alla caduta dell'impero. Maggiore longevità e incisività sull'evoluzione del gusto l'ha avuta senz'altro *Forma&Memoria* di Giuseppe Pasquali – marchio di

20. L'elenco completo è disponibile sul sito della FFMAAM.

21. Il primo numero esce nel 1984; il numero doppio 11-12, l'ultimo pubblicato, è del 1990.

5_Copertina del primo numero di «Eupalino», 1984.

6_Sovraccoperta del «Magazine dei magazzini Forma&Memoria», 1989.



5 | 6

una società di produzione e vendita che aspira con i suoi oggetti di design a esprimere «quei caratteri di permanenza, presenti nella memoria di ognuno, che sono quasi archetipi»[22] – che apre i battenti nel 1981 e otto anni dopo si trasferisce in vicolo di Sant'Onofrio recuperando la ex Tipografia Calzone, occasione nella quale darà vita (breve) anche a un magazine il cui orientamento culturale viene condiviso con Giorgio Muratore.

Non è possibile in questa sede dare conto di quanto accadeva nel mondo dell'arte; tuttavia, vale la pena richiamare la vicenda del Pastificio Cerere, divenuto all'inizio degli anni Settanta luogo di residenza e produzione di giovani artisti tra i quali Nunzio, Ceccobelli, Dessì, Pizzi Cannella e Tirelli. Nel 1984 Achille Bonito Oliva – che già aveva colto appieno il clima postmoderno fornendo un supporto critico alla transavanguardia – organizza una mostra dal titolo *Ateliers*, dando visibilità, finalmente, anche a Roma, a un modo alternativo di fare arte fuori dalle gallerie storiche, a contatto con la vita di una città profondamente mutata.

22. Giuseppe Pasquali, *Editoriale*, in «Magazine dei magazzini Forma&Memoria», 0, novembre 1989, p. 3.

I progetti

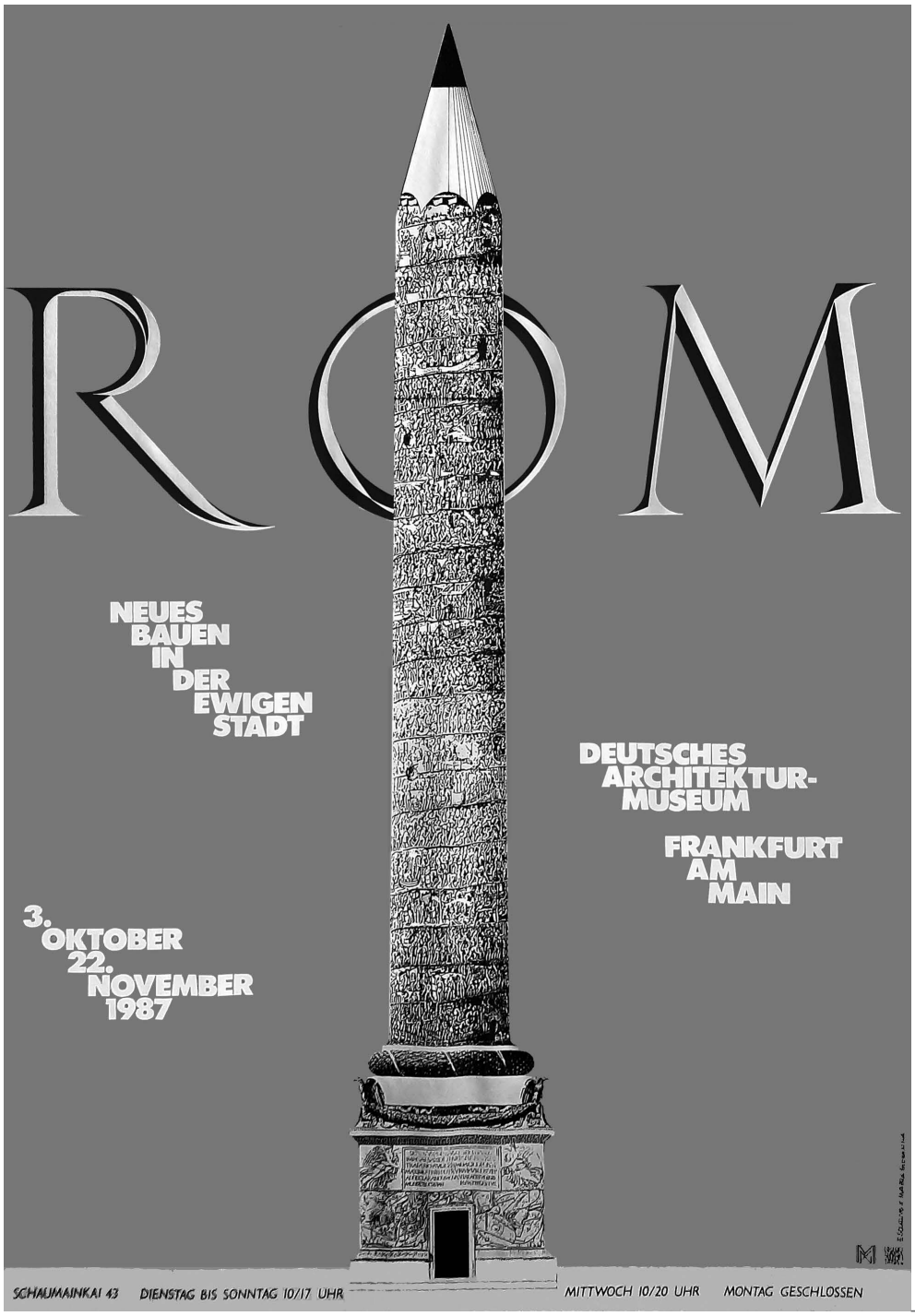
Di quel periodo, durante il quale il panorama romano sembrava aver raggiunto lo statuto di scuola, perfino esportabile come testimonia la mostra di Francoforte del 1987[23], oltre la cronaca le teorie e le buone intenzioni, restano tanti calligrammi da rivista e alcuni progetti di ottimo livello destinati a rimanere. Impossibile segnalarli tutti. Oltre alla Moschea di Portoghesi la cui costruzione ha accompagnato l'intero decennio, ne cito tre più uno (tutti non realizzati), scelti rispettando il criterio della rappresentatività degli autori e della varietà dei temi e delle scale, per il loro carattere di *exemplum* e per la capacità di evocare lo spirito del tempo raggiungendo risultati che ne vanno ben oltre.
Il primo è il Colosso di Aymonino[24] che, insieme alla proposta spiazzante e provocatoria della ricostruzione del Colosseo, nella sua valenza visionaria e icastica rilancia ancora oggi, con sagace ironia, interrogativi sul ruolo e sul significato del patrimonio storico nella città contemporanea. Il secondo è il piano di zona Casale di Gregna di Portoghesi[25], un progetto che lavorando su un'idea insediativa basata su una triangolazione di assi ispirata alla Roma sistina, declina il tema del quartiere di edilizia popolare in maniera originale, proponendo un pezzo di città per grandi isolati composti di case basse ove la viabilità carrabile taglia le corti mentre le strade pedonali che ne percorrono i perimetri, insieme alle piazze, costituiscono il cuore della vita associativa. Il terzo è la proposta elaborata dal gruppo romano per la XVII Triennale di Milano, *La città politica, il parlamento e i nuovi ministeri*, coordinato da Purini e composto da Accasto, Anselmi, Cellini, D'Amato, D'Ardia, Fraticelli, Nicolini, Prati, Thermes[26]. Perché il progetto avanza una proposta strategica (critica ri-

23. La mostra *Rom. Neues bauen in der ewigen stadt*, si è tenuta al Deutshes Architektur-Museum, dal 3 ottobre al 22 novembre 1987.

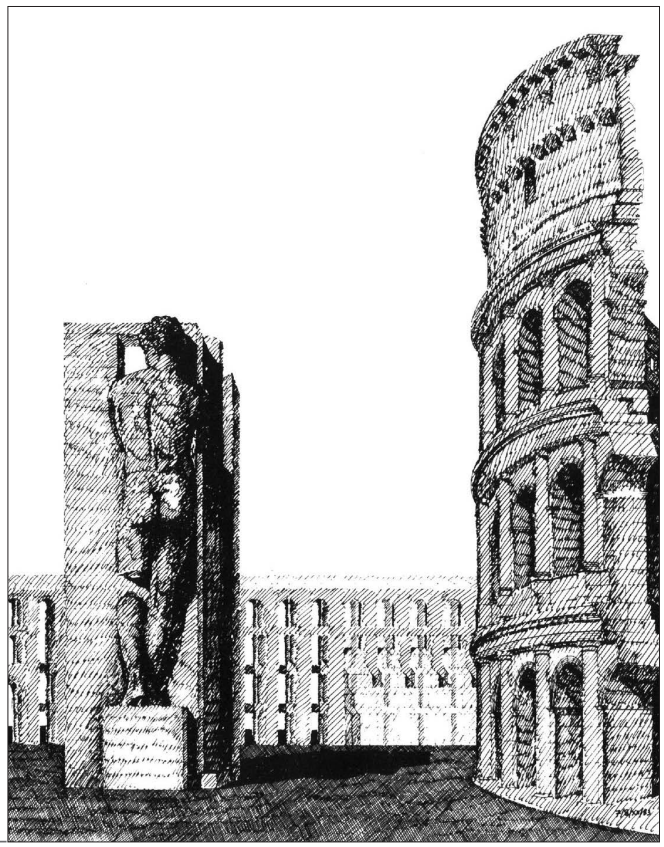
24. Com'è noto l'idea del progetto (1982-1984) nasce insieme ad A. La Regina, allora Soprintendente, ed è stato sviluppato insieme a A. Aymonino, S. Giulianelli, M. L. Tugnoli.

25. Il progetto del 1987 fa parte del secondo PEEP ed è tra quelli rimasti sulla carta. Il gruppo coordinato da Portoghesi è composto da A. Anselmi, F. Cellini, C. D'Amato, G. D'Ardia, G. Ercolani, A. Ferri, G. Pasquali, A. Passeri.

26. Il progetto è stato redatto per la XVII Triennale di Milano del 1987, *Le città immaginate.*



7_Piergiorgio Maoloni, manifesto della mostra *Rom. Neues bauen in der ewigen stadt*, Deutshes Architektur-Museum, Francoforte 1987.



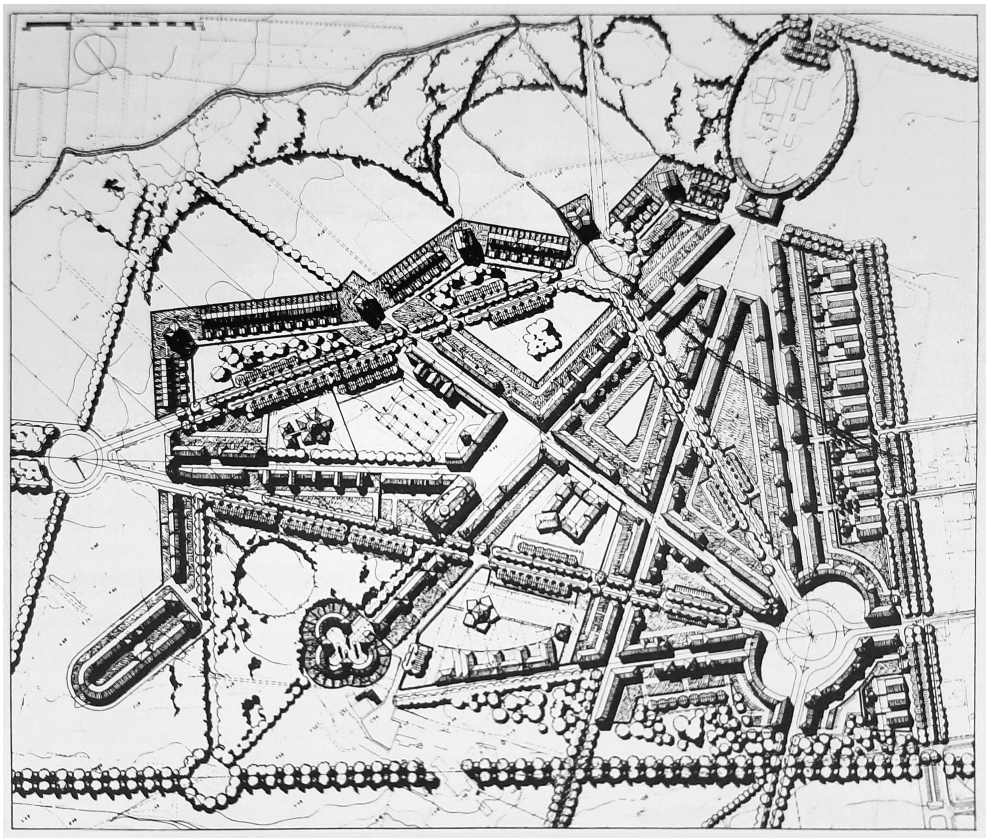
8_Carlo Aymonino con A. Aymonino, S. Giulianelli, M. L. Tugnoli, *Colosso*, 1982-1984.

spetto all'insistenza con la quale si continuava allora a perseverare sull'ipotesi dello SDO) alla scala metropolitana, per una Roma policentrica caratterizzata da insediamenti direzionali di nuova fondazione interni al GRA, concepiti come frammenti della città storica, e al contempo immagina una corposa ristrutturazione urbana di due degli assi strutturanti del centro storico (via del Corso e via XX Settembre) accentuandone la vocazione politica e culturale.
Da ultimo ricordo volentieri il nuovo ponte dell'Accademia presentato da Cellini alla Biennale di Architettura del 1985[27], diretta da Aldo Rossi. Siamo a Venezia – dove lo stesso Cellini vincerà qualche anno dopo il concorso per il nuovo Padiglione Italiano ai Giardini con un bellissimo progetto – e quella trasposizione secca di una sezione praticabile della volta del Pantheon, sospesa tra un capriccio del Canaletto e un *ready-made* duchampiano, sintetizza in ma-

Un viaggio in Italia: nove progetti per nove città.

27. F. Cellini con G. Morabito, Progetto per il nuovo ponte dell'Accademia, Venezia, 1985.

9_Paolo Portoghesi (coord.), Piano di Zona *Casale di Gregna*, 1987.

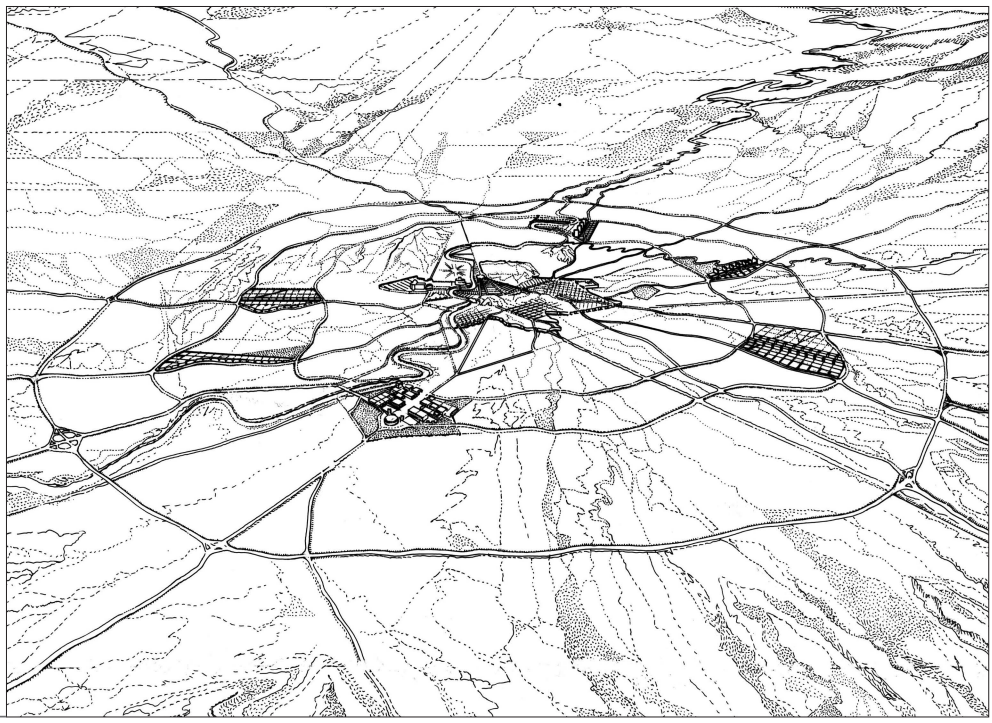


_9

niera emblematica la potente reazione poetica di un innesto ben riuscito.

Postilla

Sebbene la caduta del muro di Berlino nel novembre del 1989 costituisca un passaggio epocale a livello planetario, in Italia e a Roma in particolare, come ho accennato in apertura, avremmo dovuto attendere il 1993, con il lancio delle monete a Bettino Craxi di fronte all'Hotel Raphaël (30 aprile) e l'elezione diretta di Francesco Rutelli (8 dicembre), per mettere un punto e ricominciare. Dal nostro punto di vista la transizione è accompagnata dal concorso a inviti per il nuovo Auditorium che, con luminosa intuizione di Francesco Ghio, trova finalmente una localizzazione pertinente. La procedura, non proprio esemplare, viene avviata nel quadro delle attività previste dal Programma degli interventi per Roma Capitale, approvato nel marzo 1992 in attuazione alla Legge n. 396/90. La formula del concorso internazionale a inviti si deve ad un indirizzo politico dell'Amministrazione allora guidata (o meglio rappresentata)



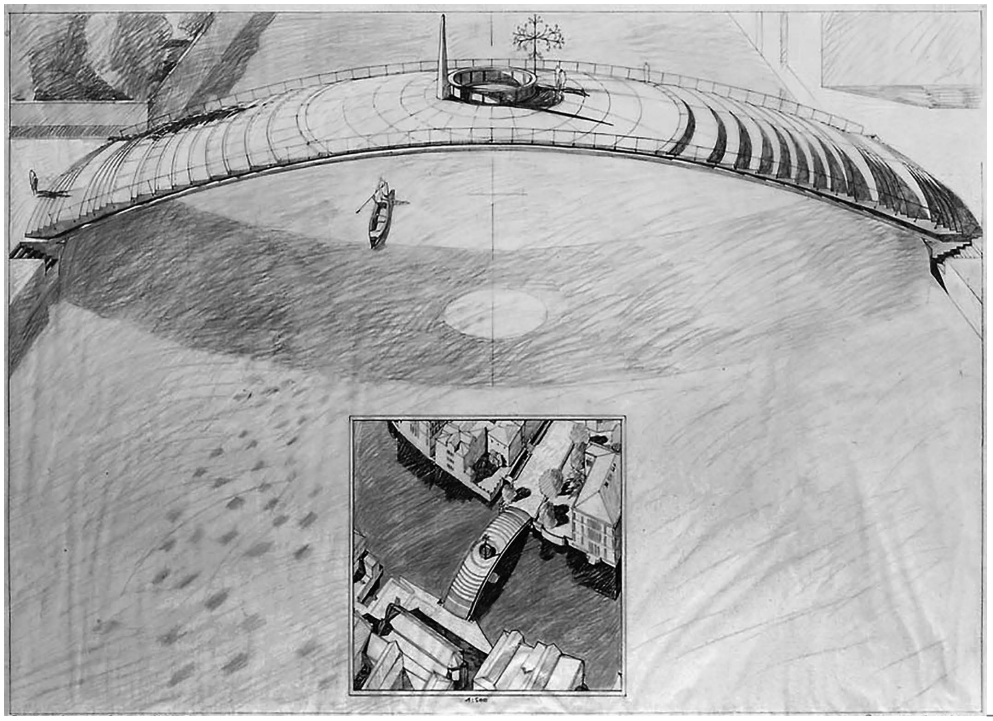
10_Gruppo romano (coord. Franco Purini), *Progetto Roma*, Triennale di Milano 1987.

da Franco Carraro[28] ma la procedura verrà portata avanti nel successivo periodo di commissariamento[29]; sulla selezione dei progettisti (e non solo) si sarebbe potuto fare meglio, però Rutelli con opportuno pragmatismo politico decide di andare avanti senza rimettere tutto in discussione[30]. Com'è noto vin-

28. Delibera del Consiglio Comunale n. 254 del 24-27 luglio 1992 (giova ricordare che Carraro si era dimesso il 10 giugno e che era rientrato nel suo ruolo proprio il 27 luglio) e successiva Delibera della Giunta Municipale n. 4521 del 9 novembre 1992. Per amore della chiarezza.

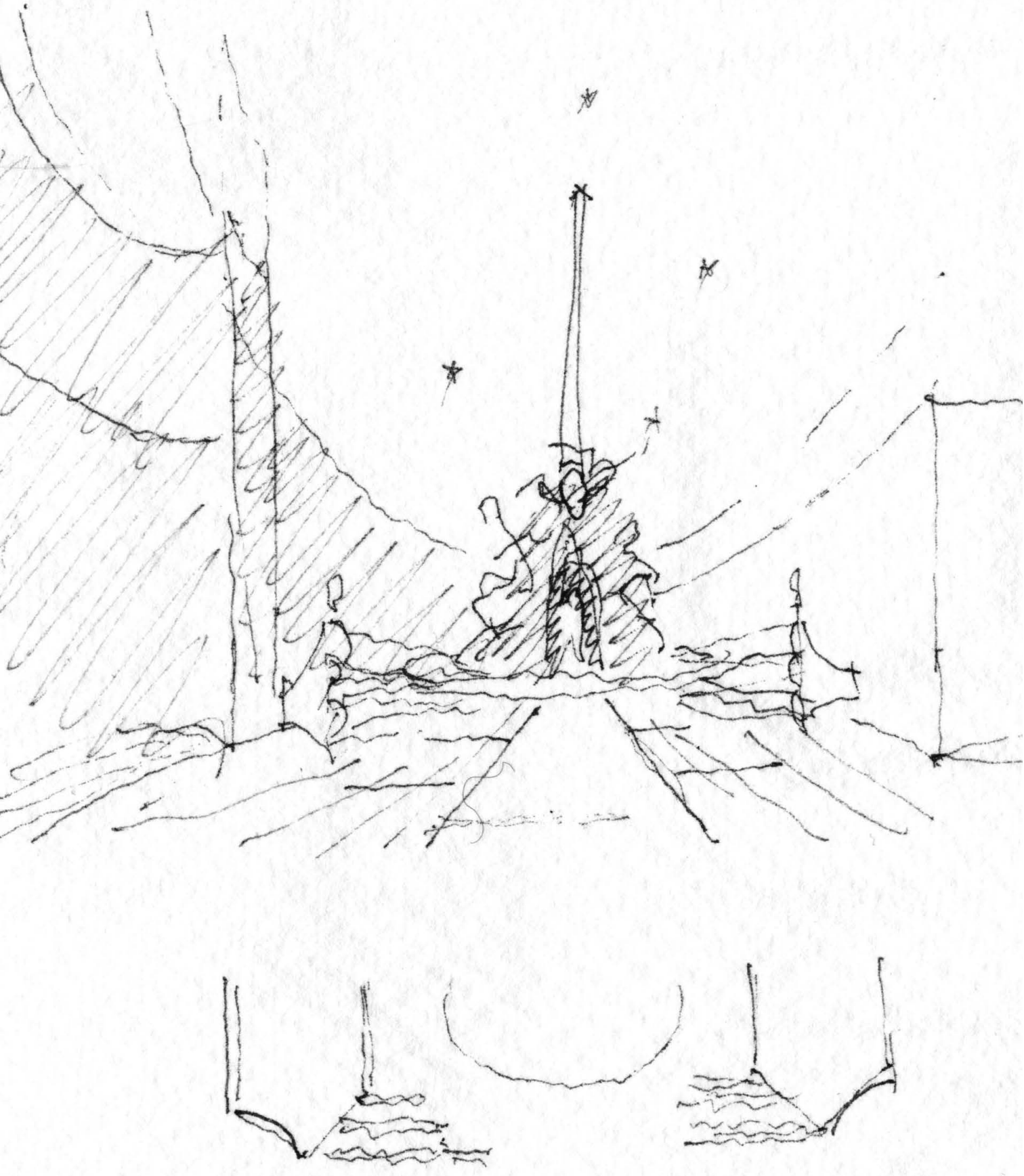
29. Il testo del bando, redatto da una commissione di esperti (composta dai Presidi delle Facoltà di Architettura e Ingegneria degli Atenei romani, dai rappresentanti degli Ordini professionali, dai dirigenti degli uffici interni competenti e da un membro nominato dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia) che aveva anche il compito di selezionare i progettisti, viene approvato con Delibera della Giunta Municipale n. 1151 del 16 aprile 1993, cinque giorni prima dell'insediamento del Commissario straordinario Alessandro Voci, al quale il 9 novembre dello stesso anno succedette per un solo mese Aldo Camporota.

30. La vicenda del concorso è poco documentata. L'unica testimonianza che rimane è un piccolo catalogo di una mostra organizzata dal Comune di Roma insieme al Dipartimento di Progettazione architettonica e urbana della Sapienza, nel 1995 in occasione dell'inizio dei lavori. Cfr. D. De Santis, M. Angelini, R. Battistacci, A. Gatti (a cura di) *Concorso per l'Auditorium di Roma*, Graffiti, Roma 1995.



11_Francesco Cellini, con G. Morabito, *progetto per il nuovo ponte dell'Accademia*, Biennale di Venezia, 1985.

cerà Renzo Piano, con la benedizione di Anselmi che era tra i commissari, segnando simbolicamente l'avvio di una nuova stagione, caratterizzata da una seconda (scintillante) internazionale dell'architettura – destinata a lasciar traccia anche nella città eterna con i progetti del Museo dell'Ara Pacis, del MAXXI e del Centro Congressi dell'EUR – della quale oggi registriamo il tramonto.



ROMA E I FUOCHI D'ALLEGREZZA. STRUTTURE EFFIMERE: DALLE FESTE BAROCCHE AGLI SPETTACOLI PER LA MODA

Rome on Fireworks. Ephemeral structures: from the Baroque feasts to fashion shows

DOI: 10.17401/su.13.ls12

Leone Spita
Sapienza Università di Roma
leone.spita@uniroma1.it

Parole chiave
Roma, Architettura, Città, Allestimento, Barocco, Moda
Roma, Architecture, City, Exhibition, Baroque, Fashion

Abstract
Roma, grande teatro del mondo, è nel Seicento la città sfondo della festa barocca. Tre secoli più tardi, alla fine del Novecento, due piazze romane diventano per una breve stagione l'orizzonte della rappresentazione per l'alta moda italiana.
La storia dell'urbanistica nel secolo barocco ha nello spettacolo un momento importante. La folla che partecipa alla festa ricopre un ruolo di protagonista assoluto nella sua dimensione di comunità cittadina, parte attiva di un rito collettivo. Si assiste alla trasformazione dei luoghi della città ma anche alla modificazione, attraverso l'effimero, della consueta nozione cronologica. La ritualità diventa così anche una forma simbolica di sospensione spazio-temporale.
I «tecnici dell'immagine» – come ebbe a definirli Maurizio Fagiolo dell'Arco –: Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Alessandro Algardi, Carlo Fontana… sono «gli autori delle feste e i registi» ai quali è affidata la realizzazione e la sovrintendenza ai lavori che fanno dell'effimero un metodo di prassi architettonica, pittorica e scultorea.
Nel Barocco il teatro rimane nei palazzi delle *élites* mentre le macchinazioni effimere sono lo spettacolo per tutti. Nella seconda metà del Novecento, prima della rivoluzione informatica, i *défilés* sono ancora eventi esclusivi per una selezionata clientela di personaggi famosi e compratori internazionali, mentre la moda – celebrata in piazza di Spagna e in piazza Navona sul finire del secolo con le scenografie di Paolo Portoghesi – perde il suo valore elitario e diventa attraverso il mezzo televisivo un avvenimento aperto a tutti. Al pari della festa barocca nelle

piazze, lo spettacolo della moda in televisione si propone in quanto fatto globale che investe la città di Roma e la promuove. Attraverso un dialogo immaginario tra Portoghesi, Eugenio d'Ors e Kisho Kurokawa si riallacciano i fili di una riflessione su alcuni temi del Barocco, tra Oriente e Occidente, nel contesto della festa in cui la società tutta intera si esprime a se stessa, lo spettatore viene riassorbito in uno spazio abitato da allegorie e si dispiega la volontà costruttiva legata all'effimero.
Nata per la città, la «festa spettacolare» lascia tracce perenni nello spazio della città.

Rome, the Great Theater of the World, was the city of the Baroque feast in the 17th. Three centuries later, at the end of the 20th, two Roman squares became the horizon of representation for Italian high fashion for a short season.
The history of town planning in the Baroque century has an important moment in the feast. The people who participate in the feast play a protagonist role in its dimension as a city community, an active part of a collective ritual.
The "technicians of the image" – as Maurizio Fagiolo dell'Arco defined them –: Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Alessandro Algardi, Carlo Fontana... are "the authors of the feasts and the directors".
In the Baroque, the theatre remains in the palaces of the elites while the ephemeral machinations are the spectacle for everyone. In the second half of the twentieth century, before the IT (information technology), fashion shows are still exclusive events for a select clientele of famous people and international buyers, while fashion – celebrated in Piazza di Spagna and Piazza Navona at the end of the century with the exhibits by Paolo Portoghesi – loses its elitist value and becomes an event open to all through television.
Like the baroque feast in the squares, the fashion show on television is proposed as a global event that affects the city of Rome and promotes it.
Through an imaginary dialogue between Portoghesi, Eugenio d'Ors and Kisho Kurokawa the threads of a reflection on some themes of the Baroque, between East and West, are reconnected, in the context of the feast in which the whole society expresses itself to itself, the spectator it is reabsorbed in a space inhabited by allegories and the constructive will linked to the ephemeral unfolds. Born for the city, the "spectacular feast" leaves perennial traces in the space of the city.

«Quando illuminato dal proprio intendimento se gli fece innanzi l'alta prospettiva della Trinità dei Monti, luogo per la sua grande e sublime situitate esposto al cospetto di tutta Roma»[1].

Evangelista Dozza, 1662

Roma, grande teatro del mondo, è nel Seicento uno dei maggiori centri di fondazione e irraggiamento della cultura artistica europea, città simbolo della festa barocca. Tre secoli più tardi, alla fine del Novecento, due piazze del barocco romano diventano, per una breve stagione, l'orizzonte della rappresentazione per l'Alta Moda italiana[2]. La storia dell'urbanistica del XVII secolo ha nello spettacolo un momento di grande rilievo. La folla che partecipa alle celebrazioni ricopre il ruolo di protagonista assoluto nella sua dimensione di comunità cittadina, parte attiva del rito collettivo della festa. Il forte impatto visivo ed emozionale esercitato sugli spettatori dagli apparati allestiti e dallo spettacolo dei fuochi – per celebrare il possesso di un pontefice, la commemorazione dei giorni natali di eredi al trono, la firma di un editto, la pompa funebre, la guarigione o la visita di un

1. Evangelista Dozza, P*rimi Lampi della Relazione delle Feste e Fuochi di Giubilo, fatti risplendere nel Teatro di Roma per la Nascita del Real Delfino di Francia* […], Roma 1662.

2. Il 12 febbraio 1951 Giovanni Battista Giorgini organizzò una sfilata di moda presso Villa Torrigiani, sua residenza fiorentina. Sulla passerella sfilarono creazioni sartoriali esclusivamente italiane di alcune fra le più importanti case di moda fiorentine, milanesi e romane. La manifestazione fu programmata immediatamente dopo gli appuntamenti di moda parigini, per indurre i compratori americani incuriositi dall'evento a prolungare il loro viaggio europeo sino a Firenze. La produzione delle case di moda italiane – dall'alta sartoria, alle creazioni per lo sport, a quelle per il tempo libero – era in grado di soddisfare le esigenze di un mercato in cui la ricchezza diffusa aveva generato bisogni di consumo che non potevano essere appagati dalle creazioni esclusive ed elitarie proposte dagli *atelier* parigini. L'intenzione era distinguersi da Parigi, non essere in concorrenza, perché l'immagine della moda parigina era troppo forte. Il decennio della moda italiana iniziato a Firenze si concluse ribadendo la centralità della capitale: a Roma nel 1958 fu fondata la Camera sindacale della Moda italiana e, sempre a Roma, nel 1959 Valentino aprì la propria casa di moda. Nella capitale già nel 1950 un giovanissimo Roberto Capucci, tra gli stilisti invitati alla sfilata presso la Sala Bianca di Palazzo Pitti, aveva aperto in via Sistina il suo primo atelier. Per un approfondimento si veda: https://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?moda=1951-1960-la-nascita-della-moda-italiana [17-06-2021].

sovrano straniero – è lo scopo della messa in scena in una città nella quale le classi sociali interagiscono e si confrontano continuamente. Esiste il potere, che ha la sua veste, ma la città è per tutti, anche se la distribuzione dei presenti alla cerimonia, nelle piazze o sui palchi, non sarà mai casuale e rappresenterà distintamente le gerarchie sociali e i livelli di fruizione. Maurizio Fagiolo dell'Arco e Silvia Carandini, nell'insuperato lavoro di ricerca *Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, puntano l'obiettivo sul «gran teatro di Roma» come recita il titolo della festa berniniana in piazza di Spagna (1661):

> «la forma istituzionale autentica di Roma nel Seicento sembra quasi la Festa, perché è l'unico luogo in cui trionfa un testo (celato) una immagine (ridondante); l'incontro-scontro tra tutte le arti, dall'oratoria all'emblematica, dal sacro al profano, dal vero al verosimile, dal gesto di figure atteggiate all'apoteosi dell'elemento naturale»[3].

La preziosa collezione del Museo di Roma, riccamente documentata nel volume di Simonetta Tozzi, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti*, ci permette – attraverso le opere contenute nel corpus delle acqueforti conservato nel Gabinetto delle stampe – di apprezzare i minimi particolari che riprendono la fantasmagorica scenografia barocca che dialoga continuamente con l'architettura permanente, gli abiti e le fogge del tempo e, non da ultima, la vita così come si esprime nella città-palcoscenico[4]. Si creano grandiose strutture effimere ma si agisce anche sull'ar-

---

3. Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Silvia Carandini, *Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Bulzoni Editore, Roma 1977, p. 203.

4. Simonetta Tozzi, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti*, Gangemi Editore, Roma, 2002. Di grande interesse sono, ad esempio, due acqueforti su carta vergata di Louis Rouhier, attivo a Roma intorno al 1650-60, dal titolo: *Ordini e rimedi stabiliti da Alessandro VII per liberare Roma dal contagio della peste*, 1657 (IV.48 p. 228 e IV.49 pp. 230-231). Le incisioni fanno parte del fondo *Avvenimenti* conservato presso il Gabinetto Comunale delle Stampe di Roma con sede a palazzo Braschi (dal 1952 sede del Museo di Roma). Il fondo è costituito da un *corpus* di più di mille incisioni che offrono un'articolata documentazione sulla topografia e sui vari aspetti della storia e della vita romane dal '400 al '900. Le incisioni alle quali si fa riferimento nel testo sono relative al secolo XVII e sono contenute nel citato catalogo (cfr. Tozzi, *Incisioni barocche*, cit.) che le ha divise per tematiche quali: Conclavi e possessi; Cortei e apparati funebri; Carnevale e Quarantore; Altre feste religiose e politiche. Gli aggiornamenti bi-

chitettura effettiva con mutamenti urbani di rilievo. La festa barocca si alimenta e si consuma utilizzando come sfondo la città di Roma, mostrandone una natura contraddittoria e complessa. Insieme a Parigi e Londra, è uno dei 'luoghi' della civiltà occidentale che creano il prototipo delle grandi città moderne. Roma, come scrive Sigfried Giedion, aveva compiuto quel «miracolo storico»[5] risvegliandosi, seppur tardivamente, dal suo letargo medioevale. Si prende carico dell'eredità di quel grandioso progetto di revisione religiosa e culturale che è stata la Controriforma, anche se quel rinnovamento spirituale, teologico e liturgico non la toccò mai veramente in profondità. La sua contraddittorietà risiede nell'essere da una parte la città cosmopolita meta del *Grand Tour* e luogo di pellegrinaggio, dall'altra di esprimere un tragico contrasto tra il popolo, che è per la maggior parte senza occupazione, e gli aristocratici che vivono tra ricchezze e privilegi. Sisto V è il grande organizzatore, il pontefice che in soli cinque anni (1585-90) con un'infallibile sicurezza dà l'avvio a un piano strategico generale, tracciando le linee del traffico della città moderna, una vera e propria rete. La novità del suo operato consiste nella capacità di tener conto dell'aspetto economico di tale operazione – leggendario sarà il tesoro papale di Castel Sant'Angelo che nel suo breve pontificato accrescerà di ben venti volte – e di non trascurare l'aspetto produttivo della città, sviluppando il commercio d'esportazione, ridando vigore alle antiche manifatture della lana e della seta, fino a conferire l'incarico a Domenico Fontana per un progetto di trasformazione del Colosseo in una manifattura per la lana (1590)[6]. Il pontefice, dunque, può essere considerato il primo degli urbanisti moderni perché sente la città come un organismo complesso e comprende, ad esempio, che la bellezza delle grandi piazze e delle ampie strade non può prescindere dai miglioramenti sociali. Il progetto dell'*Acqua Felice*[7] che servirà i punti più alti dei colli romani viene deciso lo stesso giorno in cui sale al soglio pontificio. Ciò che il testo

---

bliografici si arrestano al 2000.

5. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Harward University Press, Cambridge Mass., 1941; (tr. it.) *Spazio, Tempo ed Architettura*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 2010, p. 73.

6. Giedion, *Space*, cit., p. 100.

7. Il progetto provvederà a condurre l'acqua sull'Esquilino, il Celio, il Viminale, il Campidoglio e il Pincio: le zone collinose della città rimaste abbandonate dopo la distruzione degli acquedotti romani costruiti da Alessandro Severo tra il 222 e il 235 d. C.

critico di Giedion evidenzia è l'incredibile rapidità e la «sincronizzazione del lavoro» con cui il pontefice mette in esecuzione il suo programma edilizio. Fontana è il fidato esecutore a cui resta appena il tempo di osservare con meraviglia la sconfinata energia del suo committente, per il quale nulla viene fatto abbastanza in fretta: «Eugène Haussmann effettuò la trasformazione di Parigi passo per passo, rèseau per rèseau. Sisto V cominciò dappertutto in una volta, con simultaneità stupefacente»[8], come mostra un affresco della Biblioteca Vaticana del 1589 in cui è raffigurato il grande piano del pontefice per la Roma barocca. La pittura è dominata dalla linea retta della *Strada Felice*[9], posta al centro del dipinto, e da una rete di strade distesa sulla città, da un capo all'altro, collegando i poli di interesse religioso e celebrativo, tenendo in poca considerazione i centri della vita civica. Vincendo gli ostacoli naturali, abbattendo qualunque impaccio ma, al contempo, avendo chiara la meravigliosa varietà topografica di Roma, il pontefice riuscirà finanche a incorporare l'opera dei suoi predecessori[10].
Il tessuto della Roma seicentesca è da molti anni oggetto di ricerca filologica, di indagine storica e interpretazione iconologica.

> «In epoca barocca le occasioni particolari e gli avvenimenti della vita quotidiana si presentano nella città con gli attributi della festa e si annunciano e si consumano presso il grande pubblico come uno spettacolo nell'ambito del quale non è più possibile rintracciare differenza alcuna tra le occasioni religiose e quelle civili che finiscono coll'interagire totalmente»[11].

Non si assiste solo alla trasformazione dei luoghi della città ma anche alla modi-

---

8. Giedion, *Space*, cit., p. 86.

9. La strada che portava il nome del papa fu iniziata nel 1585 e completata in un solo anno.

10. Per il pontificato di papa Felice Peretti il tempo fuggevole era l'ingrediente più importante; solo la morte riuscirà a fermare la sua furia propositiva ma non prima di aver fatto tornare Roma a respirare, abbattendo baracche, vecchie case, sventrando vicoli allo scopo di costruire strade dritte, affiancando alla confusione visiva della città un nuovo senso di apertura, di chiarezza e di ordine formale. Scrive Giedion: «fu raggiunto uno dei più splendidi risultati di architettura urbana: la Roma baracca che ancora oggi domina l'intera fisionomia dell'Urbe». Giedion, *Space*, cit., p. 71.

11. Tozzi, *Incisioni barocche*, cit., p. 17.

ficazione, attraverso l'effimero, della consueta nozione cronologica. La ritualità diventa così anche una forma simbolica di sospensione spazio-temporale. Silvia Carandini chiarisce come l'avvenimento della festa circoscriva un suo spazio e scandisca con improvvise fratture il ritmo della vita lavorativa, ritagliando il suo tempo. I giorni dedicati alla festa, preceduti dal periodo dei preparativi, vivono un tempo diverso che si affianca o si contrappone al ritmo del quotidiano e anche se l'occasione è profana (ad esempio il Carnevale, i giorni della 'gazzarra'[12]) partecipa della dimensione del rito e delle prerogative del sacro. A Roma l'*imagerie* barocca, enfatizzata dagli apparati della festa, diventa il riflesso di una situazione storica molto fluida:

> «L'arte non ci dà il volto reale del secolo (socialmente contraddittorio, perfino drammatico) ma il volto che il secolo riteneva di avere (splendido, idealizzato, lo specchio del fasto): quel secolo che nello stesso ambiente poteva assistere alla rappresentazione del dramma (Bernini) e alla ricerca intesa come attività drammatica (Borromini)»[13.]

I «tecnici dell'immagine»[14] – come Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Alessandro Algardi, Carlo Fontana – sono gli autori delle feste e i registi ai quali è affidata la realizzazione e la sovrintendenza ai lavori che fanno dell'effimero un metodo di prassi architettonica, pittorica e scultorea.
È ciò che Paolo Portoghesi ha descritto – affrontando il linguaggio berniniano che raccoglie l'eredità di Michelangelo ma la sviluppa in una direzione sua propria – come la volontà di Bernini di esprimere lo spirito del suo tempo: «l'apertura verso lo "spettacolo totale" che si distacca consapevolmente dalla visione

---

12. Il Carnevale è una festa ambigua tra le più care al gusto e alla sensibilità popolare che rappresenta un pagano contrasto tra la vita e la morte, nell'annunciarsi dell'imminente Quaresima. In risposta al Carnevale profano la chiesa istituisce la pratica delle Quarantore che trova nell'esposizione nelle chiese del Santissimo Sacramento una riparazione degli eccessi consumati durante il Carnevale. Le Quarantore di Gesù negli ultimi giorni di Carnevale sono probabilmente la festa più famosa, sentita come esempio efficace di spettacolo religioso in diretta concorrenza con i divertimenti profani.

13. Fagiolo Dell'Arco, Carandini, *Effimero Barocco*, cit., p. 6.

14. La definizione è di Maurizio Fagiolo dell'Arco.

rinascimentale basata, per le tre arti del disegno, sull'autonomia nella complementarietà»[15]. Dal progetto culturale all'organizzazione dello spettacolo, i diversi momenti della messa in scena si dipanano in un processo dialettico che – insieme al letterato e al musico ai quali è affidata la traduzione dei segni e dei codici comunicativi in un sistema organico – vede impegnati pittori, scultori, architetti. Ma grande spazio trovano anche le maestranze, i molti artigiani – falegnami, stuccatori, decoratori, fabbri, argentieri, mercanti, sarti, ricamatori – e non da ultimi, per il ruolo fondamentale che svolgono, gli artificieri esperti in giochi pirotecnici. Fulcro del congegno spettacolare è l'esibizione della 'macchina' (arco trionfale, facciata posticcia applicata all'originale, catafalco, carro, talamo trionfale) che mostra l'abilità tecnica dell'invenzione ed è intesa come 'oggetto meraviglioso', così come lo è anche lo spazio teatrale all'interno del territorio della festa, la disposizione del pubblico, l'interazione con la musica, l'azione scenica:

> «in epoca barocca il rapporto agisce sulla base di un reciproco influsso e di uno scambio a doppio senso: dalla piazza alla sala e viceversa, con la chiesa come termine intermedio dove lo spettacolo si chiude in una dimensione fisica emblematica, insieme esclusiva ed universale. Lo spettacolo in sala e lo spettacolo in piazza esauriscono i due poli di quell'unico progetto celebrativo che, nella festa, ambisce a rappresentare una metafora della società barocca nel suo insieme»[16].

Nel Barocco le residenze nobiliari con i loro giardini e cortili, sono lo spazio separato delle *élites*, dove la festa si raccoglie, si privatizza e si nega al pubblico; mentre le macchinazioni effimere che invadono lo spazio urbano nella sua interezza – coinvolgendo vie, piazze, chiese, declivi, scalinate, e terreni incolti – costituiscono lo scenario della festa nel suo momento pubblico. Sono lo spettacolo per tutti, attraverso la dilatazione a scala urbana e popolare della festa, lo spazio civico che diventa momento pubblico, scenario necessario e imprescindibile per

---

15. Paolo Portoghesi, *Concordia discors: introduzione all'architettura barocca a Roma*, in Marcello Fagiolo, *Roma Barocca. I protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2013, p. 16.

16. Fagiolo Dell'Arco, Carandini, *Effimero Barocco*, cit., p. 391.

la costante ricerca della spettacolarità, della persuasione e del consenso, elementi senza i quali non si può comprendere la festa seicentesca: «Su questo "teatro", su questo spazio già contrassegnato in parte da connotati spettacolari, valenze ideologiche e allegoriche, la festa opera le sue metamorfosi, prospetta soluzioni inedite, inventa ulteriori schemi spaziali e figurazioni plastiche»[17]. Nata per la città, la festa spettacolare lascia tracce perenni nello spazio della città. Lo spazio urbano in allestimento – vestito per un ricordo, un ringraziamento o per l'allegrezza – non si configura come un mondo antipolare rispetto ai valori aulici della memoria e della lunga durata rappresentati dalla città di pietra e mattoni. «Dall'effimero alla struttura stabile»[18] è un concetto essenziale per comprendere la tesi di Fagiolo dell'Arco che interpreta come molti architetti del barocco realizzino nella provvisorietà dell'apparato un'opera che anni più tardi diverrà una struttura architettonica permanente, conservando spesso i segni desunti dalla grammatica dell'effimero. I progettisti avevano la possibilità di realizzare dei plastici a scala reale (e qualche volta in un rapporto eccedente il reale) che sarebbero diventate autentiche costruzioni già collaudate, sul piano estetico, dall'apparato precedentemente realizzato in cartapesta, legno o stucco: «Bernini senza la sua pratica di allestitore dell'Effimero non avrebbe mai potuto immaginare un'organizzazione urbana come la piazza di fronte a Montecitorio»[19]; così il *Catafalco di Sisto V*[20], commissionato dal cardinale Montalto nel 1591 e riprodotto nell'incisione di Girolamo Rainaldi, costituisce un viatico per l'architettura del Seicento.

Trecento anni più tardi la città di Roma torna a essere teatro di un evento che ha forti aderenze con l'effimero barocco (non solo perché ne occuperà alcuni spazi-simbolo) e ottiene nuovamente una risonanza mondiale, quando la Camera Nazionale della Moda costruisce, a partire dall'estate del 1986, una manifestazione[21]

---

17. Ibidem, p. 321.

18. Ibidem, p. 85.

19. Ibidem, p. 122.

20. Si veda anche l'acquaforte su carta vergata di Giovanni Maggi dal titolo *Catafalco eretto da Domenico Fontana in Santa Maria Maggiore per la Sepoltura di Sisto V* (II. 1) pubblicato su Tozzi, *Incisioni barocche*, cit., p. 75.

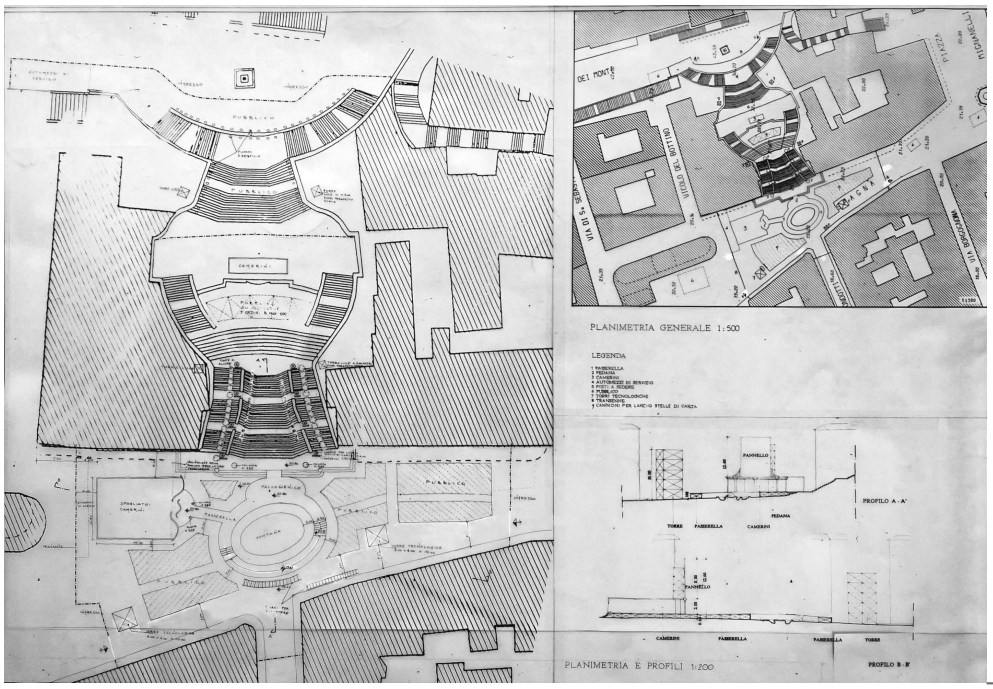
21. La presenza televisiva dell'evento risale al 1986 ed era trasmessa dalla Rai con la partecipazione delle sole Case di Alta Moda. Nel 1993 con il passaggio dell'evento televisivo alla

che ogni anno chiuderà la settimana dedicata all'Alta Moda. È una serata di sfilate e spettacolo, di costume e tendenza, che il mezzo televisivo amplifica e promuove in una lunga serie di paesi e, per un giorno, riporta Roma al centro della scena globale, come gran teatro del mondo. In quell'occasione la pratica allestitiva per la moda, che è strumento di comunicazione, mette in mostra lo spettacolo, parallelamente rappresentato da quello che Lucio Altarelli nel suo *Light City* definisce «un principio teleologico che trae alimento […] dalle sue caratteristiche di leggerezza, provvisorietà, mobilità e instabilità»[22]. L'estate è l'alleata principale di tale rappresentazione urbana. Fino a quel momento, prima dei *social media* e della diretta *streaming* che costituiscono una fruizione più immediata e informale garantita dal web, i *défilés* sono ancora eventi esclusivi per una selezionata clientela di personaggi famosi e compratori internazionali. Se ne ha un'eco attraverso i rapidi passaggi televisivi con la voce narrante di una giornalista colta come Bianca Maria Piccinino che 'inventò' la moda in televisione. Sono lontani i tempi della *Sala Bianca* a Palazzo Pitti, manifestazione alla quale, convenzionalmente, si fa risalire la nascita della moda italiana. Quel magico momento nato a Firenze, arriverà a Roma ribadendone la centralità (anche come capitale dell'Alta Moda italiana). La moda – celebrata in piazza di Spagna e in piazza Navona sul finire del secolo scorso con le scenografie di Portoghesi – perde il suo valore elitario e diventa attraverso il mezzo televisivo un avvenimento aperto a tutti. Non si tratta di uno spettacolo, così come avviene oggi, all'interno di un contenitore neutro. Al contrario è dentro la città, amplificato dal senso della città. I luoghi scelti si confermano come irrinunciabili mete del barocco romano alle quali, nel 1999, si aggiungerà l'allestimento dello spettacolo in piazza del Popolo, oggetto di una prossima ricerca. Al pari della festa barocca nelle piazze, lo spettacolo della moda in televisione si propone in quanto fatto globale che investe la città di Roma e la promuove.
Portoghesi, intervistato durante la diretta televisiva del 1992, commenterà, descrivendola, l'incisione dell'*Apparato e fuochi artificiali per la nascita del Delfino*[23]

Fininvest si apre la partecipazione alle Case di *prêt-à-porter*. In questo saggio in particolare ci si riferisce ai tre spettacoli televisivi realizzati dalla Rai nel periodo 1992-95.

22. Lucio Altarelli, *Light City*, Meltemi editore, Roma 2006, p. 13.

23. L'incisione realizzata da Dominique Barrière, 1661 è pubblicata in: Fagiolo Dell'Arco, Carandini, *Effimero Barocco*, cit., pp. 186-192; l'acquaforte su carta realizzata da di Vincenzo



1_Allestimento per la presentazione dell'Alta Moda italiana e del Prêt-à-porter in Piazza di Spagna, 1992. Piante, prospetti e sezioni (Archivio Paolo Portoghesi, MAXXI).

nel novembre del 1661 ad opera del regista Bernini (con Giovan Paolo Schor) che l'architetto romano fa riprodurre su un grande cartellone posto sopra un volume rettangolare alla base della scalinata reso necessario per la preparazione e le uscite delle modelle [Fig. 1]. Il proposito era quello di intervenire fino a realizzare una finta facciata di Trinità dei Monti per rievocare proprio l'immagine berniniana. A distanza di quasi trent'anni, in occasione di questo saggio che pubblica gli schizzi inediti e le fotografie di quegli allestimenti[24], Portoghesi ricorda:

> «Non si trattava solo di un semplice riferimento. Le feste barocche sono state per i primi due allestimenti la vera ispirazione, la partenza e l'arrivo di un'operazione culturale che era forse iniziata in un'altra città-palcoscenico e in un altro teatro [si riferisce a quello rossiano ormeggiato nel 1979 alla Punta della Dogana, sul Canal Grande, di fronte a Piazza San Marco durante la I Mostra Internazionale di Architettura (1980)]. Non

Mariotti, *Festa per la recuperata salute di Luigi XIV*, 1687 (IV. 37) è pubblicata in Tozzi, *Incisioni barocche*, cit., p. 216.

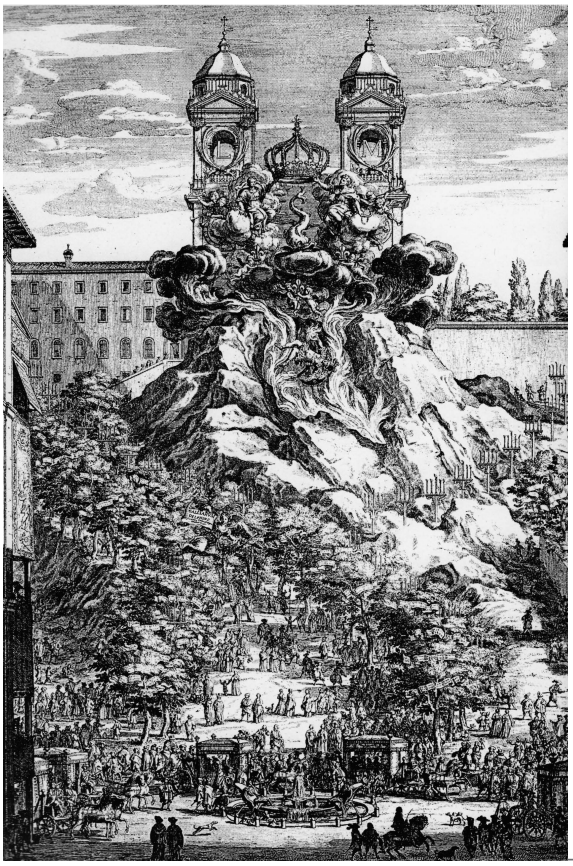
24. I tre allestimenti, uno a piazza di Spagna e due a piazza Navona sono stati realizzati rispettivamente nel 1992, 1994 e 1995. Gli altri allestimenti legati al mondo della moda e della danza sono oggetto di una ricerca i cui esiti verranno pubblicati in un volume in preparazione.

> ho concepito questi allestimenti autonomamente; sono stato fortunato a essere coinvolto in quei progetti decisi dalla Rai. C'era allora un grande rispetto per la cultura, che del resto è poi sparito nella televisione. Oggi un'operazione del genere sarebbe quasi inconcepibile»[25].

Nell'allestimento a piazza di Spagna del 23 luglio 1992, Portoghesi voleva intervenire anche sulla facciata della Trinità dei Monti e sulla scalinata del De Sanctis che sembrano offrirsi come sorprendente palcoscenico naturale. Le cose si sono poi fortemente ridimensionate anche perché la scalinata verrà utilizzata come passerella per le indossatrici, con l'idea di riproporre al grande pubblico la storia dell'Alta Moda romana che veniva fatta scendere dall'alto della Trinità dei Monti. L'evento aveva un fondo culturale, era in un certo senso una rappresentazione riassuntiva e didattica dell'Alta Moda romana, in piena sintonia con il suo desiderio di mettere a confronto la storia della città e la storia di questa moda moderna. Addirittura, aveva pensato di rievocare le mode del Seicento, un tema su cui esiste una ricchissima documentazione. L'architetto riesce solo in parte a realizzare il suo intendimento, e il ritocco della scalinata si trasforma in quel cartellone che riproduce l'incisione del 1661: «per me quella era la madre dell'idea e quindi ci doveva essere». Riuscirà però a coinvolgere nello spettacolo via dei Condotti e una parte di piazza di Spagna verso via di Propaganda Fide, animate per l'occasione da una carrozza che porterà la conduttrice sulla scena e da un elefante con in groppa un pallone che, a metà dello spettacolo, esploderà in magnifici fuochi d'allegrezza. Questi elementi dinamici riguardano non solo il pubblico seduto nel *parterre* ma anche i passanti perché è qualcosa che non può essere nascosto, è uno spettacolo a livello urbano. L'aspetto soddisfacente di quella manifestazione è il coinvolgimento dell'intera città nella sua ricchezza di piani e di momenti diversi e per questo motivo possiamo considerare l'allestimento del 1992 la più romana delle quattro rappresentazioni che Portoghesi ha progettato. L'operazione voleva riprodurre una vera festa barocca così come quella descritta qui di seguito:

> «Addobbi, strutture effimere, congegni luminosi, mascherano le quinte

25. Da un dialogo dell'autore con Portoghesi il 30 maggio 2021.

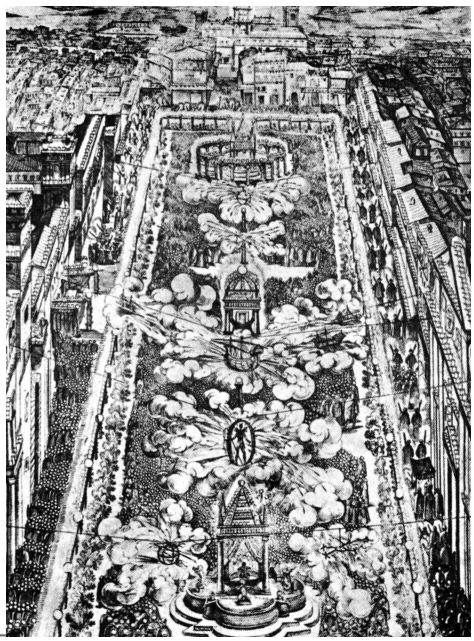


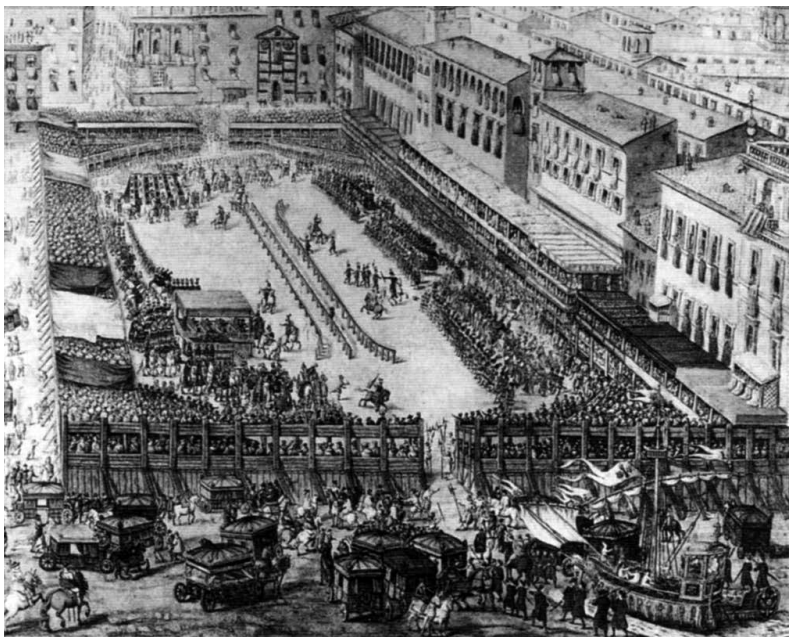
2_Gian Lorenzo Bernini, Giovan Paolo Schor, *Apparato e fuochi artificiali per la nascita del Delfino*, 1661. Incisione di Dominique Barrière (Roma, Museo di Roma).

della realtà quotidiana, materialmente ricoprendo – senza che a volte appaia – un pur minimo segno di muro" modificando con interventi rivoluzionari la struttura tradizionale di un luogo o di un edificio. Si sperimentano, in tal modo, nuove soluzioni architettoniche e si anticipano, come su di un gigantesco plastico, ulteriori sviluppi della città. Lo spazio della festa [...] si innesca sullo spazio cittadino continuamente fecondando un rapporto ricco di reciproche suggestioni: le tradizioni festive, le esigenze dello spettacolo possono condizionare l'assetto urbano e nello stesso tempo le soluzioni scenografiche e le invenzioni spettacolari della festa si sviluppano a partire dal luogo, dalla sua struttura, dalla sua storia»[26.]

Il declivio davanti alla Trinità dei Monti, nel novembre del 1661 è ancora un pezzo di natura, all'interno della città barocca, di cui Bernini nella già ricordata

26. Fagiolo Dell'Arco, Carandini, *Effimero Barocco*, cit., p. 321.





3 | 4

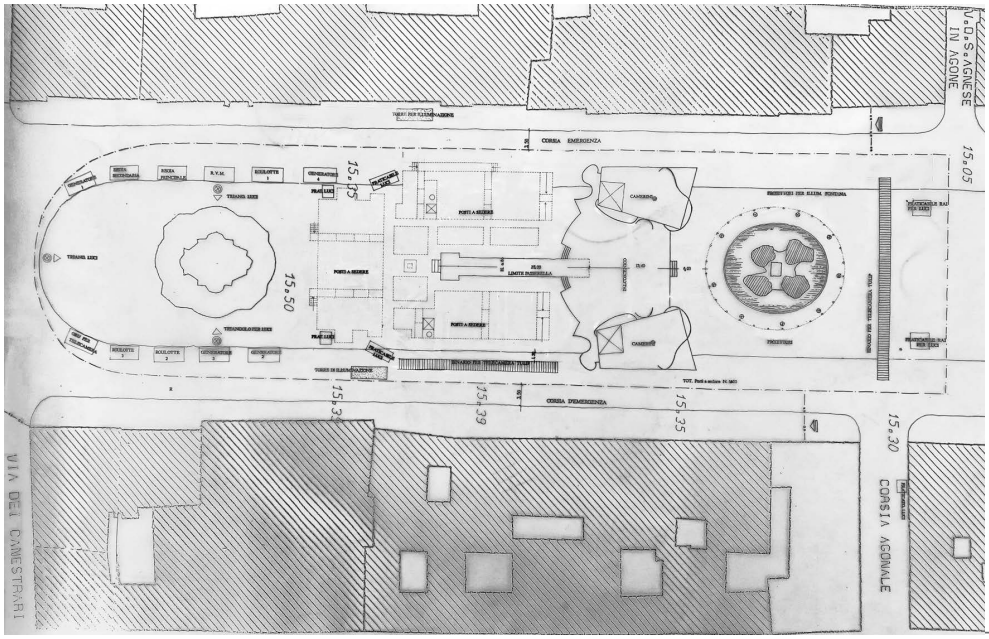
3_Carlo Rainaldi, *Fuochi d'artificio per la festa della resurrezione a piazza Navona*, 1589. Incisione di Antonio Tempesta (Roma, Coll. priv.).

4_Andrea Sacchi, Francesco Guitti, *Giostra del Saracino*, 1634. Incisione di François Collignon (Roma, Museo di Roma).

Festa per la nascita del Delfino [Fig. 2] sfrutta il potenziale spettacolare con magnifici dispositivi scenici e fa cadere al centro del pendio la 'discordia', un'immagine che Portoghesi utilizzerà nella diretta televisiva per riferirsi alla situazione politica particolarmente infiammata nei primi anni Novanta. La caduta della discordia era qualcosa che poteva proiettarsi sul presente con un po' di ottimismo. Anche la sua allusione all'attualità è una prassi storica, perché l'apparato scenografico barocco – a differenza di quello cinquecentesco che ricostruisce un'immagine utopica – si cala sempre nel presente, ricostruisce un'immagine reale, persino ingrandita aumentata della struttura politica e sociale in cui compaiono i conflitti di potere e le istanze propagandistiche. Nitido è anche il suo ricordo delle scenografie, sempre legate allo spettacolo della moda, progettate in piazza Navona nel 1994 e nell'anno successivo.

L'allestimento del 1994 prevede ai lati della *Fontana dei Quattro Fiumi* due grandi tende a pianta centrale di tessuto azzurro, elementi funzionali che ricordano gli accampamenti militari ma che, a parere di chi scrive, sembrano cogliere ispirazione da una struttura, anch'essa a pianta centrale, nei *Fuochi d'artificio per la festa della resurrezione a piazza Navona* di Carlo Rainaldi (1589)[27] [Fig. 3] o nelle

27. L'incisione di Antonio Tempesta *Fuochi d'artificio per la festa della resurrezione a piazza Navona* 1589 di Carlo Rainaldi (Roma Coll. priv.) è pubblicata in: Fagiolo Dell'Arco, Carandini, *Effimero Barocco*, cit., p.143.



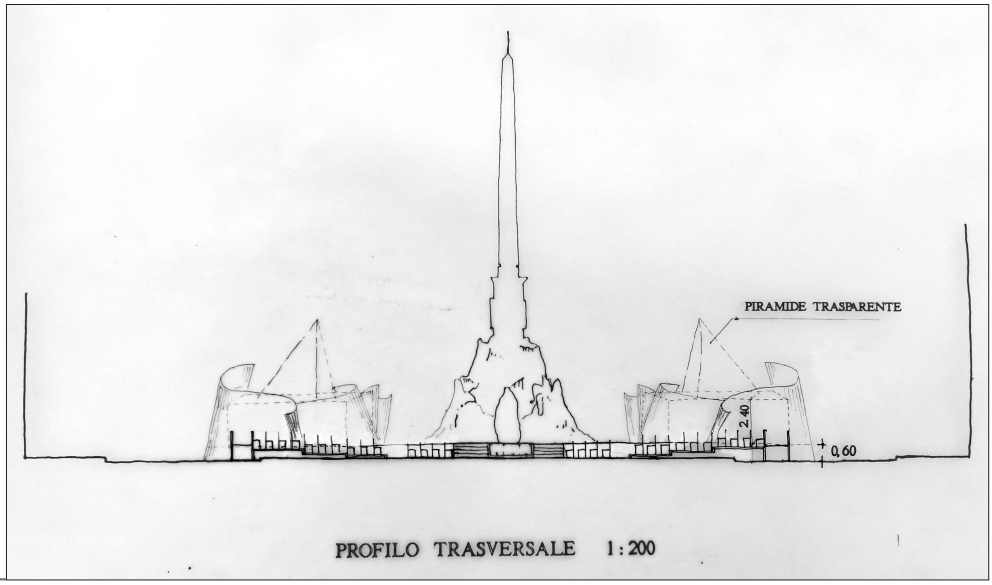
5_Paolo Portoghesi, Allestimento per lo spettacolo *Le stelle della Moda* in piazza Navona, 1995. Pianta (Archivio Paolo Portoghesi, MAXXI).

tende che coprono i palchi della *Giostra del Saracino* di Andrea Sacchi e Francesco Guitti (1634)[28] [Fig. 4]. Le tende, sostenute da esili montanti lignei uniti da cordoni dorati, sono strutture immaginifiche del barocco e in questo caso erano strutture di servizio, indispensabili per uno spettacolo che non aveva un teatro dietro il palco. L'interno era arricchito da un soffitto ligneo molto ben realizzato. Un iniziale piano di regia aveva l'intenzione di far entrare la macchina da presa al suo interno.

Nell'allestimento del 1995 [Fig. 5], Portoghesi decide invece di non rievocare nuovamente l'atmosfera della festa barocca e si concentra su ciò che il barocco, in quel momento, stava producendo nello scenario internazionale. Da qui nasce l'intenzionale ispirazione al museo *Guggenheim* di Bilbao:

> «Era un modo per fuggire dal provincialismo nel quale era caduta Roma e per trascinare a piazza Navona l'ossequio che Gehry aveva reso a Borromini con il suo museo. C'è una contrapposizione tra una trasparenza che vola e le curve che circoscrivono e abbracciano. In questo caso la spinta veniva quindi non dalla festa barocca ma dal mio desiderio di rendere omaggio a Borromini attraverso l'attualità della sua ricerca. Si trat-

28. L'incisione di François Collugnon *Giostra del Saracino di Andrea Sacchi e Francesco Guitti* 1634 (Museo di Roma) è pubblicata in: Fagiolo Dell'Arco, Carandini, *Effimero Barocco*, cit., p. 89.



6_Paolo Portoghesi, Allestimento per lo spettacolo *Le stelle della Moda* in piazza Navona, 1995. Sezione (Archivio Paolo Portoghesi, MAXXI).

tava di mettere davanti alla fontana qualcosa che dialogasse con Borromini, ma anche con Bernini e lo stesso Gehry»[29].

L'allestimento presenta un gioco di convessità e concavità [Figg. 6-7] con cui Portoghesi inizia una conversazione con la facciata di Sant'Agnese in Agone, come una domanda cui dare una risposta: alla concavità della chiesa rispondono le concavità e le convessità del gioco strutturale dei due padiglioni che lasciano la fontana come sfondo. I due allestimenti (1994-1995) si discostano fortemente da quello precedente (1992) soprattutto perché, in entrambi, la scenografia era stata poco sfruttata. A differenza di quello in piazza di Spagna, in queste due occasioni lo spettacolo è stato più tradizionale, interamente concentrato sul palcoscenico inciso da un nastro luminoso, che era considerato l'aspetto più rilevante della scenografia, e permetteva alle modelle di essere illuminate dal basso, così come desiderava il regista. Un riferimento alla festa barocca lo si può ritrovare tuttavia nella risposta spontanea dei passanti che gremivano la piazza durante la settimana di preparazione dell'allestimento, quando sorsero non pochi problemi alla movimentazione dei materiali e al montaggio della scena. C'era la curiosità delle persone per una modificazione urbana che vedevano compiersi sotto i loro occhi:

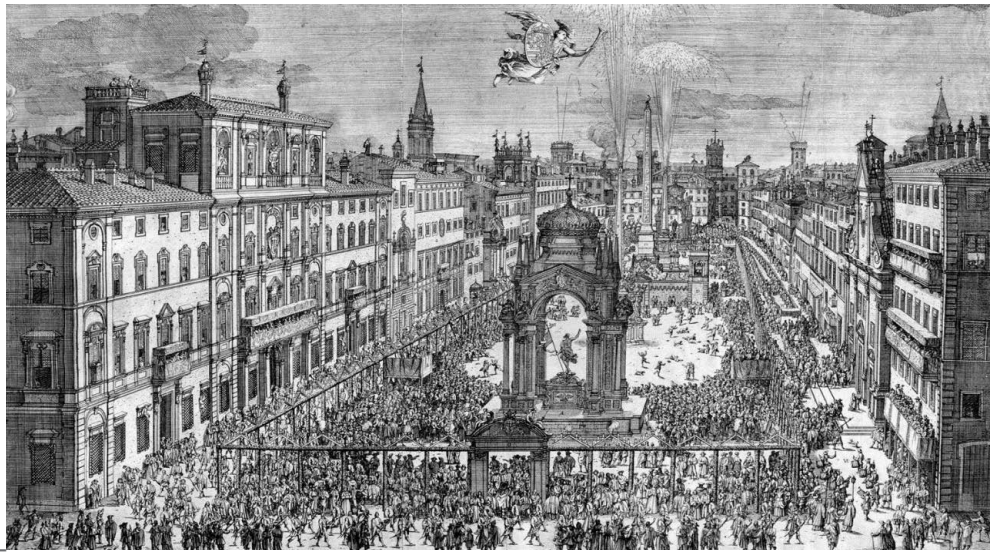
29. Da un dialogo dell'autore con Portoghesi il 4 giugno 2021.

7_Allestimento per lo spettacolo *Le stelle della Moda* in piazza Navona, 1995.
I due padiglioni si configurano come volumi delineati da una sequenza di curve attraverso un gioco di concavità e convessità. La struttura è in pannelli di compensato modellato e al centro svettano due piramidi in plexiglass. In primo piano la Fontana dei Quattro Fiumi (Foto di Paolo Portoghesi).

> «Roma è una città che si presta molto come scenario. Può essere trasformata con poca fatica e tornare il giorno dopo intatta come era prima. In Roma Barocca [1966] mettevo in rilievo il fatto che ci sono le cronache del Settecento che rivelano l'abitudine del popolo di vivere in strada. Nelle abitazioni si andava solo per dormire e quindi la casa delle persone era la città. Questo comportava anche dei fastidi, ma tutto sommato era una situazione affascinante che in qualche modo si può riproporre creando degli spettacoli che abbiano il massimo della visibilità, della comunicabilità e certamente la messa in scena è un elemento determinante»[30].

Nell'imminenza della festa la vita cittadina si concentra nell'attesa, un clima di tensione e partecipazione si diffonde aspettando l'evento straordinario che è rito sociale e avvenimento culturale, tempo di allegrezza e di legami sociali effimeri. Nel contesto della festa barocca in cui la società tutta intera esprime a se stessa, lo spettatore viene riassorbito in uno spazio abitato da allegorie in cui si dispiega la volontà costruttiva legata all'effimero. Ogni festa è accompagnata da un libretto che disvela il significato dell'apparato e decifra i simboli segrete divulgando, attraverso i testi e le acqueforti, gli apparati festosi con dovizia di particolari. La festa è una cerimonia sociale di rappresentazione allegorica del potere, un codice attraverso il quale il cittadino partecipa alla storia della comunità urbana. Ha quindi

30. Ibidem.



8_Carlo Rainaldi, *Addobbo realizzato in Piazza Navona in occasione della Pasqua dell'anno Giubilare*, 1650. Incisione di Dominique Barrière (Roma, Museo di Roma).

8__

bisogno di un committente, di un promotore (papa, sovrano, ambasciatore), ma ha anche bisogno della partecipazione del popolo in uno scambio che sancisce e rinnova, di volta in volta, il legame tra la gente comune – sudditi o fedeli – e i rappresentanti del potere. Ciò che è necessario al programma di persuasione avviene attraverso l'uso della «immagine totalizzante di politica e di religione comunicate in un reticolo di riferimenti, in un assemblage di frammenti»[31].

Le persone affacciate alla finestra – nell'acquaforte *Macchina eretta in Sant'Apollinare in occasione dei festeggiamenti per l'elezione di Fernando II il 10 settembre 1619* – o stipate sui balconi che sporgono sulla piazza – nell'*Addobbo realizzato in Piazza Navona in occasione della Pasqua dell'anno Giubilare 1650, 17 aprile* [Fig. 8][32] – entrambe provenienti dal fondo *Avvenimenti*, – sono la diretta rappresentazione della memoria di chi assistette negli anni Novanta, agli eventi legati alla moda, allestiti nelle due piazze del barocco romano, dietro una transenna in via dei Condotti e sulla soglia di una finestra di un mezzanino prospiciente palazzo Pamphilj. Pochi minuti dopo la fine della diretta televisiva, l'apparato scenico veniva smontato e passeggiando a notte inoltrata nelle prossimità dei due luoghi citati, si poteva assistere all'immediato svelamento-annullamento

31. Paola Torniai, *Il Carnevale sacro a Roma nel Seicento. Vocabolario artistico, apparato scenotecnico, corredo iconografico delle Quarantore*, in «Storia dell'Arte», 1991, p. 95.

32. L'incisione di Barrière nell'*Addobbo realizzato in Piazza Navona in occasione della Pasqua dell'anno Giubilare 1650* (Museo di Roma) è pubblicata in: Marcello Fagiolo, *Roma Barocca i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2013, p. 331.

della festa, perché la mattina seguente la piazza tornava a essere il «luogo degli sguardi»[33] e un palcoscenico per la fruizione dei turisti.
È il destino di Roma

> «dove la dimensione della festa c'è sempre stata – ricorda ancora Portoghesi – al pari di Venezia, città-palcoscenico per eccellenza. Nel 1979 quando per il primo anno lavorammo alla Biennale con Maurizio Scaparro facemmo non solo il Teatro del mondo ma anche una serie di palcoscenici da mettere nelle "piazze" di Venezia e poi allestimmo la mostra *Venezia e lo spazio scenico*[34]. Fu l'operazione culturale all'interno della quale nacque il Teatro del mondo. Venezia e Roma, in questo senso, sono città parenti. Milano è, al contrario, una città assolutamente negata per questo. È una città di gente indaffarata […] non è festosa, non lo è mai diventata».

Eppure, è assurta a ruolo di capitale della Moda italiana e ha offuscato Roma che negli anni Cinquanta e Sessanta, cavalcando un rinnovato respiro internazionale veicolato soprattutto dal cinema delle grandi produzioni americane, rappresentava la meta obbligata per le grandi stelle dello spettacolo desiderose di mimetizzarsi nella scena urbana e di vestire gli abiti creati per loro dalle grandi case dell'Alta Moda romana.
Negli anni di studio che ho condotto nell'Estremo Oriente, sovente mi è capitato di discorrere con alcuni architetti giapponesi (tra i quali: Fumiho Maki, Arata Isozaki, Itsuko Hasegawa, Kengo Kuma, Shin Takamtsu, Shigeru Ban e soprattutto Kisho Kurokawa) sull'immagine che essi serbavano di Roma, anche tentando difficili paragoni e azzardate contiguità con la città di Tokyo e il suo tessuto urbano. Laddove va chiarito che in Giappone non esiste la piazza, ma è la strada ad assolvere il ruolo di spazio della socialità, essi riveleranno che le piazze romane, in particolare quelle barocche, sono sempre parse ai loro occhi un affascinante

---

33. Espressione presa in prestito dal titolo di un volume di Paolo Portoghesi, pubblicato nel 1997 da Gangemi nella collana Arti visive.

34. Per un approfondimento si consulti: Manlio Brusatin, Aldo De Poli (a cura di), *Venezia e lo spazio scenico*, Catalogo della mostra (Palazzo Grassi, Venezia, 6 ottobre-4 novembre 1979), La Biennale, Venezia 1979.

palcoscenico dove gli abitanti sono i protagonisti nell'atto di recitare la loro parte. La festa a Roma sembra non esser mai terminata. Ma perché ciò accada i luoghi devono essere pieni di persone, utilizzati: «[nella città] nessuna forma istituzionale di spettacolo sembra avere una precisa collocazione, proprio perché quel "gran teatro" si mescola all'arte e alla vita e non rimane certo bloccato sulle tavole private di un palcoscenico»[35]. Nei racconti di Kurokawa, seduto a un tavolino in piazza Navona di fronte alla fontana berniniana, mentre assiste alla scena urbana che si svolge davanti ai suoi occhi, si ritrovano le parole di Lewis Mumford:

> «Il movimento verticale di nuove strutture come le fontane con i loro zampilli tesi verso l'alto e le scalinate aggiungeva vitalità spaziale alla pura funzionalità. La scalinata di Piazza di Spagna a Roma, che è insieme un mercato di fiori, un'arena e un cammino penitenziale verso la sovrastante Trinità dei Monti, svolge una funzione liberatoria che non deve essere valutata in base alla superficie occupata ma in base all'intensità dell'uso. Una parte di questo spirito sopravvisse nelle migliori opere del periodo barocco, soprattutto nelle fontane e nelle piazze del Bernini a Roma. Ma queste zone di bellezza e di ordine si giovano non poco della contrastante confusione che le circonda. Quando però l'ordine barocco si diffuse, uniforme e incontrastato, eliminando qualsiasi possibilità di opposizione o d'evasione, esso rivelò la propria intrinseca debolezza. L'organizzazione divenne irreggimentazione, la spaziosità vacuità, la grandezza grandiosità. L'assolo dell'urbanista può essere enormemente amplificato, ma non può mai sostituire tutti i cantanti di un coro civico, ognuno dei quali svolge una sua parte pur restando fedele alla partitura»[36].

Il 22 settembre 2016, dopo due anni di lavori, riapre la scalinata che torna al suo colore originario in virtù dell'intervento di restauro operato grazie al contributo di Bulgari[37]. Alla riapertura coincide però la negazione della scalinata di Trinità

---

35. Fagiolo Dell'Arco, Carandini, *Effimero Barocco*, cit., p. 203.

36. Lewis Mumford, *The City in History*, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, Boston, 1961; (tr. it.) *La città nella storia*, Castelvecchi, Roma 2013, p 491.

37. Il progetto voleva rappresentare un tributo di Bulgari alla sua città, in occasione del 130°

dei Monti ai cittadini e ai turisti ai quali, attraverso la presenza costante dei vigili urbani verrà impedita, d'ora in avanti, la sosta e la seduta sui gradini. Roma ha perso oggi quasi completamente il suo ruolo demiurgico ma nelle occasioni di festa descritte. Sembra ancora riuscire a rappresentare quel processo dinamico della vita che incorpora sempre elementi estranei e condizioni esterne e li adatta al proprio uso. Uno studio poco conosciuto in Italia, che Kurokawa ha condotto sulla concezione stessa del barocco, mette in evidenza che in Occidente, con l'impiego delle linee curve come elemento spettacolare, il barocco ha rotto l'ordine classico e interpreta il fenomeno della vita che è un equilibrio dinamico: «Potremmo anche chiamarlo l'esistenza di una creatività che produce significato. Ogni espressione della vita si manifesta attraverso il movimento. Questa non è confusione, ma segno di un nuovo ordine»[38]. Nel 2015, in occasione dell'uscita del volume *Il gioco dell'architettura. Dialoghi su ieri oggi e domani* ho affrontato la nozione barocco provocando un dialogo immaginario tra Portoghesi e Kurokawa, favorito dal lavoro *Du Baroque* di Eugenio d'Ors, nel quale si riallacciano i fili di una riflessione su alcuni temi del barocco, «tra Orienti e Occidenti»[39]. Nella sua opera d'Ors precisa che quando intenzioni conflittuali sono riunite in un movimento, lo stile che ne risulta è per definizione barocco. Il barocco è una nozione che mira ad assimilare elementi periferici di natura eterogenea; barocco significa 'non sapere che cosa fare', corrisponde alla volontà simultanea di afferrare e di respingere, o anche a un tentativo di volare quando si è trattenuti al suolo dalla forza di gravità. Si potrebbe sostenere che è il solo momento della storia occidentale in cui abbiano potuto coesistere razionalità e irrazionalità, producendo un universo spirituale non dualista. Prendendo spunto dal saggio critico di

---

anniversario della presenza della maison nella sede in via dei Condotti.

38. Leone Spita, *A Japanese Anthology. Cutting-edge architecture*, Gangemi Editore, Roma 2015, pp. 117-118.

39. In un mondo caratterizzato dalla complessità e dalle contaminazioni, con una mondializzazione dell'economia e rischi sempre più crescenti di omologazione anche culturale non c'è – e forse non c'è mai stato – un solo Oriente e un solo Occidente. Per questo motivo i due termini Oriente e Occidente, quanto mai complessi e sfuggenti, vengono abitualmente declinati dall'autore al plurale.

d'Ors[40], Kurokawa ravvede nel barocco quel mondo instabile e incerto che fa coincidere con il «grigio di Rikyu»[41] al quale dedica un capitolo del suo eccellente *Each one a Hero The Philosophy of Symbiosis*[42] inspiegabilmente poco conosciuto in Italia, di cui sarebbe saggio risuscitare la sua filosofia troppo dimenticata negli ultimi anni. Se in Occidente, il grigio è visto come il risultato della mescolanza di bianco e nero, un colore distinto che si colloca a metà strada tra i due, in Oriente rappresenta l'estetica della molteplicità di significati e l'essenza multidimensionale della società giapponese. Con le sue ambivalenti luminescenze, il grigio di Rikyū che si avvicina alle tonalità cromatiche dell'antracite, è stato per lungo tempo simbolo di precisi ideali estetici, di raffinatezze intrise di ricchezza e di misura. Nel dialogo interviene Portoghesi:

> «Trovo che quello che dice Kurokawa sul barocco sia molto giusto. Il suo libro sulla filosofia della simbiosi mi fa sentire vicino a questo quasi coetaneo compagno di strada, anche se il nostro percorso è stato così differente. Oggi si tende a deprezzare il barocco perché non si avverte il suo aspetto specifico che Kurokawa ha descritto molto felicemente ed è appunto la possibilità di rappresentare delle contraddizioni, senza pretendere di schiacciarle in una sintesi. Del resto, ho spesso parlato di coincidentia oppositorum. Studiando Borromini mi sono accorto come nella sua architettura sia spesso presente la ricerca di questa coincidentia che non è un appiattimento ma l'accettazione della natura, vera e propria coincidentia, una compresenza che dà luogo a questo dinamismo, a questa apertura, a questa interrogazione continua che sono proprie dell'architettura borrominiana. Effettivamente dopo il Barocco la rivendicazione della razionalità illuministica e il continuo riapparire

40. Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, Gallimard, Paris 1936; (tr. it.) *Del barocco*, Abscondita, Milano 2011.

41. Dal nome del più importante maestro del tè Sen no Rikyū che fonda, nella metà del secolo XVI, l'estetica della cerimonia del tè. Introdotta tre secoli prima dalla Cina in Giappone, con Sen no Rikyū tale cerimonia assurge a 'via del tè' (*sadô*).

42. Kisho Kurokawa, *Each one a Hero. The Philosophy of Symbiosis*, Kodansha International, Tokyo 1997. La versione giapponese del 1987 ha ricevuto il *Grand Prize of Literature* nel 1993.

> di questa ipotesi, ci ha allontanato dalla possibilità di vivere l'esperienza delle contraddizioni in modo positivo. Non come cose che bloccano una possibilità di sviluppo ma anzi come stimoli a una possibilità di sviluppo. Quindi penso che dobbiamo riconquistare delle condizioni, non certo identiche a quelle del barocco, ma per certi aspetti simili»[43].

Il barocco mostra ancora la sua vitalità e attualità. L'arte, la filosofia, la musica sembrano accorgersi della possibilità di attingere totalmente al realismo del barocco, curioso, sperimentale, insolito, in un continuo «compenetrarsi e frammischiarsi di atmosfere» che poi nel Settecento si scontra con il realismo scientifico dell'Illuminismo. Se confidiamo nel pensiero di d'Ors che vede ovunque il barocco, rileggiamo il trattato di estetica che Gillo Dorfles[44] dedica al lavoro di d'Ors, ritroviamo le parole di Mumford che utilizza la nozione barocco non solo come riferimento architettonico ma come definizione di una società[45], possiamo comprendere quanto oggi il barocco – in un tempo dominato dalla dittatura dell'immagine, da una pervasiva e affascinante ambiguità, dai concetti fluidi, dalla *coincidentia oppositorum,* lontano anni luce dai grandi racconti unificanti della modernità – possa essere utile per affrontare i temi e le sorprese del XXI secolo. Tenendo a mente, come sostiene il regista Ermanno Olmi, che c'è bisogno di tempo da utilizzare non per lo stupore, ma per la scoperta dello stupore.

---

43. Paolo Portoghesi, Leone Spita, *Il gioco dell'architettura. Dialoghi su ieri, oggi e domani*, Gangemi editore, Roma 2015, pp. 28-29.

44. Gillo Dorfles, *Attualità del Barocco*, in «Domus», 207, marzo 1946, pp. 32-35. La pubblicazione italiana del volume di Eugenio d'Ors, *Del Barocco,* che presentava in prefazione il saggio *Rapporto sull'idea di Barocco* di Luciano Anceschi, spinse Dorfles a scrivere un breve trattato di estetica in cui, consapevole di vivere in un'epoca neo-barocca, considerò la *ramdurchdringung* (compenetrazione dello spazio) di Giedion un concetto molto attuale, nell'intendimento del «compenetrarsi e frammischiarsi di atmosfere» e in tale prospettiva la nozione barocco viene accolto come lo stile che aveva dato vita a un'inedita sintesi delle arti.

45. Secondo Mumford la nozione barocco nell'accezione secentesca riassume i due elementi contraddittori dell'epoca: l'aspetto metodico e astrattamente matematico, espresso alla perfezione nei rigorosi piani stradali, nelle ordinate piante urbane e l'aspetto sensuale, ribelle, eccessivo, anticlassico e antimeccanico, che la pittura e la scultura riassumono rappresentando gli abiti, la vita sessuale, il fanatismo religioso e l'assurdo regime politico.

IMMAGINARE PER RACCONTARE. TRE ESPERIENZE DI LETTURA E NARRAZIONE DELLA CITTÀ DI ROMA

Imagine to Tell. Three Experiences of Reading and Narration of the City of Rome

DOI: 10.17401/su.13.ag13

Alfonso Giancotti
Sapienza, Università di Roma
alfonso.giancotti@uniroma1.it

Parole chiave
Casa dell'Architettura, "Roma come stai?", "100 Anni", Facoltà di Architettura, racconto
Casa dell'Architettura, "Roma come stai?", "100 Anni", *Faculty of Architecture*, *Tale*

Abstract
Il testo propone il racconto di tre esperienze che hanno visto il coinvolgimento, seppur in forma diversa, di chi scrive, delle quali il saggio intende dare testimonianza: episodi legati nel tempo dal comune obiettivo di tornare a riflettere sul futuro della città di Roma impiegando esplicitamente lo strumento della visione non solo per suggerire possibili sue trasformazioni ma anche per leggerla e interpretarla.
La prima esperienza è relativa al mandato di Presidente del Comitato Scientifico della Casa dell'Architettura di Roma, conclusa nel dicembre del 2017, la seconda è quella promossa dal Dipartimento di Architettura e Progetto della Sapienza, intitolata *Roma come stai?*, mentre la terza e ultima esperienza è legata a una mostra ideata per celebrare i 100 anni della Facoltà di Architettura, curata insieme a un gruppo di docenti di quella stessa facoltà, la cui attività di ricerca e di elaborazione curatoriale è confluita all'interno di un'installazione video progettata da Leonardo Sangiorgi di Studio Azzurro.
Tre esperienze che, in sintesi, hanno in comune tra loro la volontà, attraverso l'impiego degli strumenti della visione e dell'immaginazione, di individuare codici e categorie per leggere e interpretare la città di Roma, ma anche per accompagnarne le future trasformazioni.

The text presents three experiences, episodes linked by the common goal of renewing the reflection on the future of the city of Rome, explicitly using the tool of vision not only to suggest

possible transformations but also to read and interpret the city.
The first experience is related to the role of Scientific Committee President of the Casa dell'Architettura *in Rome, concluded in December 2017, with the task of promoting prestigious cultural activities and exhibitions. The second experience is the one promoted by the Department of Architecture and Design of Sapienza University, entitled* «Roma come stai?»*, while the third and last experience is related to an exhibition designed to celebrate the 100th anniversary of the Faculty of Architecture, curated together with a group of professors of the same faculty, whose research and curatorial work has become part of a video installation designed by Leonardo Sangiorgi of Studio Azzurro.*
Three experiences that, in short, have in common the desire, through the use of the tools of vision and imagination, to identify codes and categories to read and interpret the city of Rome, but also to accompany future transformations, to recover the use – without fear – of the word utopia.

> «È più facile progettare le città del futuro che quelle del passato.
> Roma è una città interrotta perché si è cessato di immaginarla e si incominciato a progettarla (male).
> A Roma la questione è più di tempi che di spazi.
> Le maree delle epoche sono passate e si sono ritirate lasciando sulla rena i relitti di lontani naufragi: come tutti i relitti, hanno attorno uno spazio prossimo e sconfinato, il mare e la spiaggia. È una città vissuta di spoglie, poi di rovine, oggi di rifiuti»[1].

Sono queste le parole alle quali il Sindaco di Roma Giulio Carlo Argan nel 1978 affida l'incipit della prefazione al catalogo della ben nota mostra *Roma Interrotta,* tenutasi presso i Mercati Traianei, in occasione della quale 12 architetti sono invitati a immaginare Roma, ripartendo dalla pianta del Nolli del 1748; da quella idea di città che, come la definisce Argan era stata «volta a volta, splendidamente religiosa e decorosamente laica» e che ora «è diventata una città atea e bigotta»[2]. Così, infatti, prosegue nel suo testo lo storico e critico torinese descrivendo la città che ha governato nella seconda metà degli anni settanta:

> «Non è più una città, ma un deserto gremito di gente, disgregato dalla stessa speculazione che l'ha fatto crescere senza misura. Fino al Seicento, se si vuole fino alla mappa del Nolli, era stata una città, volta a volta, splendidamente religiosa e decorosamente laica; è diventata una città atea e bigotta. Ecco le ragioni di questa mostra di *Roma interrotta*. Nessuna proposta urbanistica, naturalmente, ma una serie di esercizi ginnastici dell'Immaginazione e parallele della memoria, ed è già tanto che si parli di Memoria e non più di Storia.[…] Nessun progetto, dunque: ma un rovesciamento della Memoria dal passato al futuro, dell'Immaginazione dal futuro al passato. E le ipotesi su quella che sarebbe stata Roma, se si

---

1. Giulio Carlo Argan, *Prefazione* in Pietro Sartogo *et alii* (a cura di), *Roma Interrotta*, Catalogo della mostra (Roma, maggio-giugno 1978), Officina Edizioni, Roma 1978, ripubblicato nel volume Piero Sartogo *et alii* (a cura di), *Roma Interrotta. Dodici Interventi sulla Pianta di Roma del Nolli nelle collezioni MAXXI Architettura*, Johan & Levi Editore, Roma 2014.
2. Ibidem.

fosse seguitato a immaginarla invece di progettarla (male)»[3].

Un'operazione architettonica e artistica al contempo, ideata da Piero Sartogo e promossa dall'Associazione Incontri Internazionali d'Arte presieduta da Alberto Moravia e diretta da Graziella Lonardi Buontempo, che si segnala per la sua forte tensione al futuro. Un invito a restituire centralità all'immaginazione tanto per la costruzione del futuro della città di Roma che per la lettura del suo passato: una città che Cristian Norberg-Schultz, scrivendo del suo specifico *genius loci*, definisce come «il centro di un paesaggio che comprende "tutto"»[4].
Questa premessa è funzionale al conciso racconto di tre esperienze che hanno visto il coinvolgimento seppur in forma diversa di chi scrive, delle quali il saggio intende dare testimonianza: episodi legati nel tempo dal comune obiettivo di tornare a riflettere sul futuro della città di Roma impiegando esplicitamente lo strumento della visione non sono per suggerire possibili trasformazioni ma anche per leggerla e interpretarla.

La Casa dell'Architettura di Roma

La prima è relativa al mandato di Presidente del Comitato Scientifico della Casa dell'Architettura di Roma, conclusa nel dicembre del 2017 con una mostra dedicata ai memoriali progettati da Oscar Niemeyer tra gli anni settanta e gli anni duemila, offerti al pubblico attraverso le fotografie di Leonardo Finotti e alcuni schizzi inediti provenienti dall'archivio della la Fundação Oscar Niemeyer di Rio de Janeiro[5].
Un percorso avviato cinque anni prima, a poco più di un mese dalla sua scomparsa, con un *reading* in onore di Renato Nicolini, indimenticato Assessore alla Cultura della città di Roma nelle amministrazioni di Giulio Carlo Argan,

3. Ibidem.

4. Christian Norberg Schultz, *Il* genius loci *di Roma*, in Sartogo *et alii* (a cura di), *Roma Interrotta*, cit.

5. La mostra, realizzata in collaborazione con l'Ufficio Culturale dell'Ambasciata del Brasile a Roma è stata curata da Nicoletta Trasi.

_1

1_Casa dell'Architettura di Roma, Piazza Manfredo Fanti, Mostra *Carlo De Carli. Lo spazio primario*, a cura di Gianni Ottolini, Federico Bucci, Roberto Rizzi con Claudio Camponogara, Elena De Martini, Allestimento a cura di Studio Cerri & associati con Lola Ottolini, 2013.

2_Casa dell'Architettura di Roma, Piazza Manfredo Fanti, Lectio Magistralis di Peter Eisenman in occasione del conferimento del Premio Piranesi alla carriera, 2013.

_2

3 | 4_

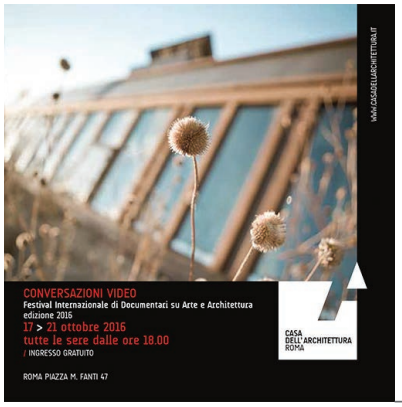
3_Casa dell'Architettura di Roma, Piazza Manfredo Fanti, Manifesto della giornata di Studi sulla palazzina romana d'autore, in occasione dell'inaugurazione della mostra *L'invenzione della Palazzina Romana. Un modello (edilizio) per una nuova committenza*, 2017.

4_ Casa dell'Architettura di Roma, Piazza Manfredo Fanti, Manifesto della mostra *Giuseppe Terragni a Roma. Progetti per le architetture del P.N.F.*, 2015

Luigi Petroselli e Ugo Vetere che ha visto avvicendarsi ininterrottamente sul palco figure vicine all'inventore dell'estate romana che lo hanno ricordato attraverso la lettura di una serie di testi selezionati per l'occasione.
Questi due eventi circoscrivono un arco temporale di oltre 5 anni di impegno all'interno di un'istituzione nata nel 2003[6] con l'obiettivo di promuovere attività culturali ed espositive di prestigio all'interno dello spazio dell'ex Acquario Romano in piazza Fanti, destinato ad accogliere la neonata istituzione e recuperato per l'occasione.
Una traiettoria che ha intercettato, seppur in un tempo relativamente contenuto, numerosi sindaci quali Vetroni, Alemanno, Marino, Raggi e altrettanti, se non più, Assessori alla Cultura a testimoniare, per altri versi, la complessità e la difficoltà di amministrare questa città.
Ciò non ha impedito, tuttavia, di inseguire con tenacia l'ambizioso obiettivo di restituire una posizione privilegiata, all'interno di una proposta di narrazione contemporanea, al principio di utopia, a quel modello di pensiero che, come scriveva sempre Argan «a Roma non ha mai messo piede, meno ancora che a Las Vegas».
In questa cornice va inserito il programma elaborato insieme agli altri membri del comitato scientifico[7], composto intorno a una serie di recinti tematici aperti.

6. L'istituzione della Casa dell'Architettura avviene nel 2003 sulla base di un Accordo tra Il Comune di Roma, guidato dall'allora sindaco Walter Veltroni, e l'Ordine degli Architetti di Roma e Provincia presieduto dall'arch. Amedeo Schiattarella.

7. Il comitato scientifico della Casa dell'architettura nell'arco temporaneo preso in esame è stato composto oltre che da Alfonso Giacotti in qualità di Presidente, dagli architetti Massimo Locci, Flavio Mangione, Luca Montuori, Gioacchino Morsello, Maria Cristina Accame e Cristiano Rosponi.



_5 | 6 | 7

5-7_Casa dell'Architettura di Roma, Piazza Manfredo Fanti, Manifesti delle edizioni del 2015, 2016 e 2017 del *Festival Internazionale di Documentari su Arte e Architettura Conversazioni Video.*

Il primo, denominato "figure", ha raccolto una serie di *lectio magistralis*, conferenze e mostre di natura monografica su figure di primo piano nel panorama moderno e contemporaneo nazionale e internazionale quali Francesco Venezia, Peter Eisenmann, Paolo Portoghesi, Bernard Tschumi, Souto de Moura, Manuel Aires Mateus o Yona Friedman per indicarne sono alcuni (con sommo dispiacere per aver tagliato un elenco assai più ampio) e favorito, inoltre, la costruzione, all'interno di questo specifico ambito, di un'ampia sequenza ciclica di incontri.
Una scelta dettata dalla volontà di identificare la Casa dell'Architettura come il luogo nel quale la città, con particolare riferimento ai suoi abitanti e alla classe politica, potesse ascoltare una serie di storie, avviando uno scambio profondamente sinergico e bilaterale tra la Casa e la città. Un ulteriore campo di comunicazione intitolato "dialoghi" ha previsto, periodicamente, una teoria si presentazioni editoriali, di film, di documentari, o ancora di opere in forma di colloquio e dibattito. Una modalità prescelta principalmente per intersecare discipline altre, legate al mondo delle arti figurative, della letteratura, della filosofia, trasversali rispetto a quella dell'architettura ma a essa intimamente connesse. Tra queste ho il piacere di ricordare *CONVERSAZIONI VIDEO* il più importante festival di film documentari di arte e architettura in Italia, organizzato annualmente dall'associazione culturale Art Doc Festival e che ha visto la proiezione delle pellicole più interessanti del panorama nazionale e internazionale[8].
Ritornare al testo di Argan citato in questo saggio, nel quale egli afferma come

8. Per una visione più dettagliata della programmazione e dei vincitori delle diverse edizioni del Festival Internazionale dei Documentari di arte e architettura *Conversazioni video* si rimanda all'archivio del sito della casa dell'architettura (www.casadellarchitettura.it) ovvero a quello dei curatori del festival (www.artdocfestival.it).

> «Roma ha cominciato a gonfiarsi e deformarsi come una vescica, non ha più avuto né architettura né campagna, ha inghiottito stupidamente nel suo tempo non più storico una campagna non più mitologica, ora sta divorando anche i Castelli. Non è più una città, ma un deserto gremito di gente, disgregato dalla stessa speculazione che l'ha fatto crescere senza misura»[9]

permette di citare un ulteriore territorio di riflessione dell'attività di direzione della Casa dell'Architettura, denominato "incontri" che ha interessato, per l'intero mandato, la periodica costruzione di convegni, conferenze e tavole rotonde su temi legati all'attualità e alla professione per ridefinirne i margini e provare a ripensarne metodologie e campo stesso di azione.
La sfera finale di indagine, che ha preso il nome di "intersezioni", ha circoscritto quelle occasioni di incontro, dibattito e scambio con istituzioni accademiche o culturali legate al mondo della formazione al fine di recuperare un rapporto che sembra perduto tra quest'ultimo e il mondo politico e professionale.
Un'indubitabile opportunità per discutere e meditare su come le scuole di architettura possano concorrere operativamente alla trasformazione della città, per ragionare su quali aspetti, in ottica futura, sarà impossibile prescindere dal contributo di quelle stesse istituzioni.
La straordinaria risposta fornita dal pubblico nel corso degli anni a questo programma (del quale l'archivio delle attività della Casa dell'Architettura, consultabile anche digitalmente[10], permette di restituirne cronologicamente la fedele cronaca) ha costituito un efficace riscontro alla scelta – della quale si è detto in apertura di saggio – di utilizzare lo strumento della visione quale filo conduttore della struttura narrativa.

Roma come stai?

La seconda esperienza della quale dare conto è quella promossa dal Dipartimento di Architettura e Progetto della Sapienza, intitolata "Roma come stai?", che si svolge

9. Argan, prefazione, cit.
10. www.casadellarchitettura.it

_9 | 10

9_Piazza Borghese, Roma, "Roma come Stai?" Edizione 2018, Lezione di Filippo Coarelli su Roma Antica.

10_Piazza Borghese, Roma, "Roma come Stai?" Edizione 2018, Lezione di Claudia Conforti su Roma Moderna.

in primavera o in estate a partire dal 2017 (con le dovute eccezioni per i recenti eventi pandemici) nello spazio aperto di piazza Borghese antistante la sede della facoltà di Architettura. Un evento curato e coordinato, nel corso degli anni, da Orazio Carpenzano, Stefano Catucci, Fabrizio Toppetti e Massimo Zammerini, in occasione del quale personalità diverse del mondo della cultura in genere sono invitate a interrogarsi sul futuro della città di Roma, sulla sua storia, sul suo paesaggio, sulla sua dimensione pubblica, sullo spazio e sulle sue trasformazioni[11].

Un Forum di carattere tanto scientifico quanto apertamente divulgativo, che si pone senza filtri l'obiettivo di restituire alle culture contemporanee il ruolo di guida del futuro di Roma, di provare a ricomporre quel sistema di frammenti che impediscono una visione sintetica della città attraverso l'offerta di un dibattito pubblico tra i docenti della facoltà e figure del mondo dell'architettura, della politica, dell'arte, della letteratura, della musica e del giornalismo. Incontri che si sono svolti su una pubblica piazza con lo scopo di far uscire l'Università dal chiuso delle sue mura e, al contempo, far entrare i cittadini in contatto con la città e la sua storia, con la Roma antica rivelata da Filippo Coarelli, quella barocca narrata da Paolo Portoghesi o quella moderna raccontata da Claudia Conforti, per citare, a puro titolo d'esempio, i contenuti che hanno animato i dibattiti dell'estate del 2018.

Un evento anch'esso interamente rivolto al futuro, parola ricorrente e filo conduttore delle esperienze delle quali questo saggio vuole lasciare una traccia.

---

11. Per un approfondimento sui contenuti specifici delle edizioni dell'evento "Roma come stai?" Si rimanda alla seguente sezione web https://web.uniroma1.it/dip_diap/roma-come-stai nella quale sono presentati i contenuti delle edizioni 2017, 2018, 2019. L'edizione del 2020 non si è svolta per i noti eventi pandemici ed è stata sostituita da una pubblicazione in corso di stampa.

100 anni di Scuola di Architettura alla Sapienza di Roma. Un viaggio tra le idee le storie e i protagonisti

Desidero completare questo racconto con un'esperienza legata a una mostra ideata per celebrare i 100 anni della Facoltà di Architettura, curata insieme a un gruppo di docenti di quella stessa facoltà[12], la cui attività di ricerca e di elaborazione curatoriale è confluita all'interno di un'installazione video progettata da Leonardo Sangiorgi di Studio Azzurro.
La mostra *100 anni di Scuola di Architettura alla Sapienza di Roma. Un viaggio tra le idee le storie e i protagonisti* racconta, attraverso una dinamica Linea del Tempo, le vicende più significative della più antica Facoltà di Architettura d'Italia misurandole in primo luogo con quelle della città di Roma, a partire dalla elementare constatazione che coloro che fondavano nel 1919 la Scuola Superiore di Architettura costruivano parallelamente, per mezzo dei loro progetti e delle loro opere, l'immagine di Roma moderna per arrivare a constatare quanto questo rapporto si sia incrinato ai nostri giorni.
Una video-installazione costruita mediante l'impiego di materiali e filmati di archivio che intercetta nel suo dispiegarsi una sequenza di temi, figure, protagonisti, libri, opere ed eventi che i curatori hanno selezionato e, contestualmente, suggerito di porre sincronicamente a confronto anche con avvenimenti non direttamente afferenti alla disciplina dell'architettura, di natura culturale, artistica, scientifica e politica che andassero oltre la storia della città di Roma, come detto, intercettando anche quella nazionale e mondiale.
Una scelta comunicativa che consente ai visitatori di scoprire come figure, opere o eventi in apparenza lontani tra loro siano, invece, fortemente vicini nel tempo

12. La mostra *100 anni di Scuola di Architettura alla Sapienza di Roma. Un viaggio tra le idee le storie e i protagonisti* si inserisce all'interno della programmazione per le celebrazioni del centenario di Architettura alla Sapienza coordinate dal comitato scientifico composto oltre che dalla preside Annamaria Giovenale anche dai proff. Stefano Catucci e Bartolomeo Azzaro. La curatela della mostra è stata affidata al coordinamento di Alfonso Giancotti e ai professori Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Maria Clara Ghia, Antonella Greco, Fabio Quici, Luca Ribichini, Antonella Romano e Francesco Romeo con il supporto di Serafina Cariglino per quanto attiene le ricerche bibliografiche e d'archivio. Il progetto dell'installazione video è di Studio Azzurro – Leonardo Sangiorgi e la realizzazione video di Aureliano Capri mentre il Progetto dell'allestimento è del prof. Andrea Grimaldi.

11 | 12

11-12_Facoltà di Architettura di Roma Sapienza, sede di Valle Giulia, mostra *100 anni di Scuola di Architettura alla Sapienza di Roma. Un viaggio tra le idee le storie e i protagonisti* a cura di Alfonso Giancotti (coordinamento), Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Maria Clara Ghia, Antonella Greco, Fabio Quici, Luca Ribichini, Antonella Romano e Francesco Romeo, progetto dell'installazione video di Leonardo Sangiorgi - Studio Azzurro e progetto di allestimento a cura Andrea Grimaldi.

e permette, altresì, di individuare eventuali allineamenti o considerevoli discontinuità proprio nei punti di intersezione di questi due inarrestabili flussi temporali che lo spettatore, muovendosi nello spazio fisico dedicato all'esposizione può assecondare, superare o inseguire senza, tuttavia, poter mai arrestarne il fluire o decidere di determinarne l'inizio.
La narrazione è arricchita da una successione di dialoghi immaginari tra i primi laureati eccellenti della facoltà come Luigi Moretti e Adalberto Libera ovvero tra i maestri della scuola quali Gustavo Giovannoni, Marcello Piacentini, Bruno Zevi, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni, o Maurizio Sacripanti. Figure agli opposti, per certi versi, sotto il profilo del temperamento, della poetica, che guidano il visitatore in questo viaggio nel tempo scandendo gli intervalli spazio temporali che compongono il racconto: dall'Istituzione della Scuola alla nascita della Facoltà, dal secondo conflitto mondiale agli accadimenti del 1968, dal movimento della Pantera ai giorni d'oggi.
Ancora una volta una narrazione aperta, esplicitamente trasversale e obliqua, di un progetto culturale che propone più livelli di percezione, che guarda decisamente al futuro della nostra Scuola e, pertanto, della nostra città, che suggerisce immediati e concreti temi di ricerca.

Tre esperienze che, in sintesi, hanno in comune tra loro la volontà, attraverso l'impiego degli strumenti della visione e dell'immaginazione, di individuare codici e categorie per leggere e interpretare la città di Roma, ma anche per accompagnarne le future trasformazioni, per recuperare l'uso, senza timore, della parola *utopia*, quella che Giulio Carlo Argan (nell'ultimo passaggio del testo citato in apertura e al quale è necessario affidare la conclusione di questo saggio) definisce come «il contrario ateo della Provvidenza e della parola immaginazione descritta come la Provvidenza dei laici e Roma, speriamo, sarà finalmente laica o non sarà più».

LA PRESENZA DEGLI ARCHITETTI SICILIANI A ROMA CAPITALE DEL REGNO D'ITALIA

The presence of Sicilian Architects in Rome, Capital of the Kingdom of Italy

DOI: 10.17401/su.13.es14

Ettore Sessa
Università degli Studi di Palermo
ettore.sessa@unipa.it

Parole chiave
Architettura, Ernesto Basile, Alfio Fallica, Luigi Piccinato, Ducrot
Architecture, Ernesto Basile, Alfio Fallica, Luigi Piccinato, Ducrot

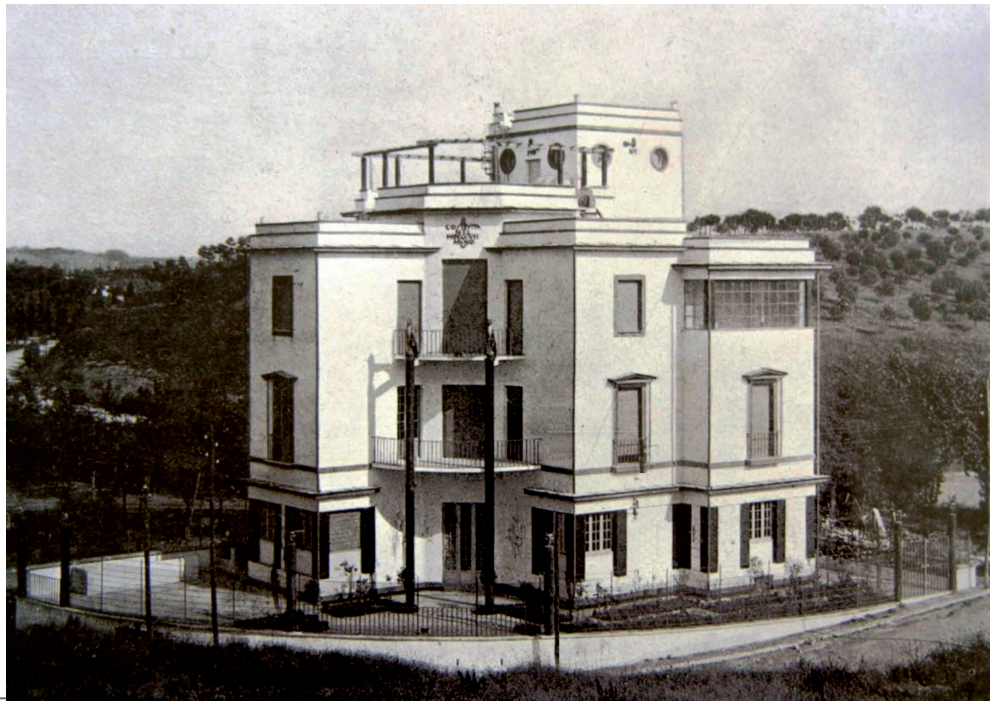
Abstract
Il fenomeno dei trasferimenti, più o meno duraturi, a Roma di un limitato ma qualificato novero di architetti siciliani, che nell'Età Moderna solitamente vi consumavano la consuetudine dell'apprendistato presso accademie ed esponenti di prestigio dell'Urbe (con solo pochi ma significativi trasferimenti definitivi), dopo che la città nel 1871 viene proclamata capitale del Regno d'Italia rientra in una diversa logica degli scenari professionali, tipica del periodo Positivista. Tale fenomeno va, dunque, riferito al formidabile, quanto impervio e contraddittorio, processo di adeguamento al rango di moderna capitale, secondo i coevi parametri europei; le grandi trasformazioni, della forma urbana e dell'assetto istituzionale, alle quali è ricondotta la 'Città Eterna' sono un campo privilegiato per nuove possibilità professionali e di carriera. È sulla scorta dell'esempio più eclatante di questi trapianti professionali e accademici, cioè quello delle due fortunate stagioni romane di Ernesto Basile, che si configura un fenomeno di ondate di trasferimenti, più o meno duraturi, anche durante il Ventennio; vi parteciperanno, oltre ad architetti e ingegneri, anche artisti e, soprattutto, imprese edilizie di un certo livello. Una tendenza, però, che avrà una variante del tutto particolare in relazione all'istituzione nel 1919 della prima Scuola Superiore di Architettura d'Italia (poi Facoltà di Architettura); la sua frequentazione da parte di un ristretto ma incisivo gruppo di giovani siciliani avrebbe delineato un filone particolare nell'ambito di questi trapianti nella capitale e, al tempo stesso, avrebbe avuto ricadute rilevanti nelle vicende della cultura del progetto nella Sicilia degli anni Trenta.

The phenomenon of the more or less lasting transfers to Rome of a limited but qualified group of Sicilian architects, who in the Modern Age usually consumed the custom of apprenticeship at academies and prestigious exponents of the City (with only a few but significant definitive transfers), after the city was proclaimed capital of the Kingdom of Italy in 1871, it falls within a different logic of professional scenarios, typical of the Positivist period. This phenomenon must therefore be referred to the formidable, though impervious and contradictory, process of adjustment to the rank of modern capital, according to contemporary European parameters; the great transformations, of the urban form and of the institutional structure, to which the "Eternal City" is linked, are a privileged field for new professional and career opportunities. It is on the basis of the most striking example of these professional and academic transplants, namely that of the two lucky Roman seasons of Ernesto Basile, that a phenomenon of more or less lasting waves of transfers is configured, even during the twenty-year period; In addition to architects and engineers, artists and, above all, construction companies of a certain level will participate. A trend, however, which will have a very particular variant in relation to the establishment in 1919 of the first Italian Higher School of Architecture (later Faculty of Architecture); his attendance by a small but incisive group of young Sicilians would have outlined a particular trend in the context of these transplants in the capital and, at the same time, would have had significant repercussions in the events of the culture of the project in Sicily in the thirties.

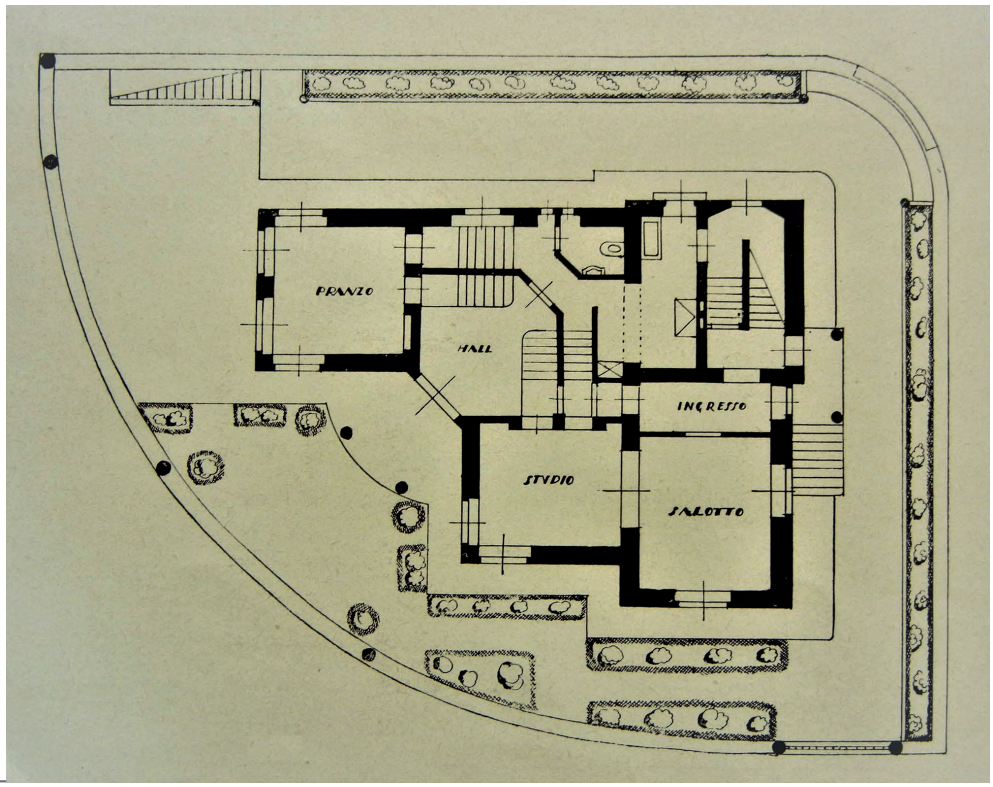
La realizzazione nel 1928 della villa del pittore Eugenio Fegarotti ai Parioli, ad opera di Alfio Fallica, non può essere considerata un evento particolarmente significativo rispetto alle vicende urbane della 'Terza Roma' durante il Ventennio [Fig 1]. Tuttavia questa singolare fabbrica residenziale, la cui concezione è innegabilmente caricata di acerbe valenze programmatiche, se sottoposta a un giudizio valutativo orientato principalmente da una contestualizzata riflessione *critica*, e solo in subordine dalle altre due categorie delle attività riflessive in materia di opere d'arte o d'ingegno (e cioè la *poetica* e l'*estetica*), si guadagna un innegabile 'valore aggiunto' che ne assicura l'appartenenza al ristretto novero di opere edilizie partecipi dell'embrionale formulazione, ma solo sullo scorcio del terzo decennio del XX secolo, di una 'via italiana' all'architettura razionalista[1].
Unitamente a pochi altri esempi, e tanto per rimanere in ambito capitolino non si può tacere della prismatica presenza in via Carini della dimora di famiglia realizzata da Gaetano Minnucci nel 1926, il Villino Fegarotti (detto anche Villa Lina) in via Paolo Frisi appartiene a quella circoscritta categoria di architetture 'oggettive' già costruite nella seconda metà degli anni Venti che sono rivelatrici, pur con innegabili tare compromissorie, di una più diffusa e consapevole convergenza verso le tematiche progettuali dell'internazionale funzionalista da parte della multiforme compagine dei giovani adepti italiani delle istanze di modernità oggettiva. È proprio in relazione alle tensioni culturali, ma anche estetico-ideologiche, di questi ultimi che Alfio Fallica, in quanto coautore con lo stesso committente del Villino Fegarotti, assume una certa rilevanza quantomeno in ambito romano. Questa sua opera di transizione infatti [Fig. 2], subito attenzionata da un giovane ma già affermato Luigi Piccinato che già nel 1929 gli dedica un ponderato articolo su «Domus»[2], pur con i dovuti distinguo divide il campo solamente con un'altra decina di esempi in tutta Italia, e fra questi emerge il «Novocomum» di Giuseppe Terragni, che figurano nella categoria delle opere già realizzate fra le tante proposte di una nuova architettura in mostra alla *1ª Esposizione Italiana di Architettura Razionale*,

1. Su questa fase di transizione dell'architettura italiana durante il ventennio si vedano: Ezio Godoli, *Il Futurismo*, Editori Laterza, Roma Bari 1983, pp. 52-89; Rosario De Simone, *Il Razionalismo nell'architettura italiana del primo Novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 12-14.

2. Luigi Piccinato, *Una casa di Alfio Fallica*, in «Domus», II, 1929, giugno, 18, pp. 11-16.



1_Alfio Fallica, Villino Fegarotti, via Paolo Frisi, Roma 1928-1929; fotografia d'insieme del fronte principale; pitture parietali e inserti ceramici di Eugenio Fegarotti («Domus», II, VI, giugno 1929).



2_Alfio Fallica, Villino Fegarotti, via Paolo Frisi, Roma 1928-1929; pianta del piano rialzato («Domus», II, VI, giugno 1929).

ordinata negli ambienti del Palazzo delle Esposizioni a Roma nel 1928 con il patrocinio dei sindacati nazionali fascisti degli architetti.
Inaugurata nel mese di marzo e stroncata nel mese di agosto da una severa recensione di Marcello Piacentini sulle pagine della rivista «Architettura e Arti Decorative»[3], questa prima manifestazione promozionale della derivazione italiana della nuova tendenza architettonica raccoglieva i progetti di giovani professionisti e anche di un'apprezzabile aliquota di allievi dei politecnici ma soprattutto della prima Scuola Superiore di Architettura del Regno d'Italia, cioè quella di Roma. L'esposizione era divisa in dieci sale, alcune destinate alle varie città e regioni d'Italia: Veneto (I e II), Isolati (III), Torino (IV), Roma (V, VI, VII e VIII), Gruppo 7 (IX), Milano (X). Vi partecipa anche un agguerrito nucleo di giovani siciliani, ma non in una formazione regionale; così Giuseppe Pensabene (Palermo 1898-Roma 1968) figura come componente del gruppo misto del M.I.A.R., Giuseppe Marletta (Catania 1903-1988), forse il più dotato o quantomeno il più 'impegnato' dei giovani architetti e ingegneri protagonisti della svolta della cultura del progetto nella Catania degli anni Trenta[4], è inserito nel gruppo romano del M.I.A.R.[5] e, infine, Alfio Fallica (Paternò 1898-Catania 1971), che espone come indipendente nella prima sala della sezione dedicata a Roma[6]. Tanto Marletta quanto Fallica, pur essendo quest'ultimo di modeste

---

3. Marcello Piacentini, *Prima Internazionale Architettonica*, in «Architettura e Arti Decorative», VII, 1928, XII, pp. 544-562.

4. Sull'architettura a Catania durante il ventennio si veda Antonio Rocca, *L'Arte del Ventennio a Catania*, Edizioni Magma, Catania 1988.

5. Giuseppe Marletta nelle sale VII e VIII dedicate a Roma espone, fra l'altro, un progetto per *Appartamenti a pensione* in prossimità della spiaggia di Taormina (Capo Mazzarò), il progetto di un *Ipercinema* e uno *Studio per Cinema*. Sulla produzione progettuale di Marletta durante il ventennio si vedano: Giovanna Cantone, *Giuseppe Marletta (Catania 1906 -1988)*, in Paola Barbera e Maria Giuffrè (a cura di), *Archivi di Architetti e Ingegneri in Sicilia, 1915-1945*, Edizioni Caracol, Palermo 2011, pp. 128-131; Eadem, *Ipercinema*, in di Ezio Godoli, Eliana Mauro, Anna Maria Ruta, Ettore Sessa (a cura di), *L'architettura dei cinematografi in Sicilia*, Edizioni Arianna, Geraci Siculo 2014, p. 357.

6. Alfio Fallica oltre al *Villino Fegarotti*, che riscuote un certo interesse, più che per le sue qualità proprio per il fatto di essere uno dei pochi edifici della sezione romana ad essere già costruito (anche se con alcune definizioni artistiche in corso d'opera), presenta, sempre nella V sala, un consistente nucleo di progetti: il *Villino Cutore* sull'Etna; un *Laboratorio per agrumi*

condizioni economiche, sono, a quella data, allievi della Scuola Superiore di Architettura di Roma. Entrambi provenienti da Catania, che a differenza di Palermo non sviluppa sul finire del XVIII secolo una propria riconoscibile 'scuola' di architettura in continuità dal Neoclassicismo al Modernismo, con la loro frequentazione universitaria capitolina attestano l'irresistibile attrazione esercitata sui giovani dalla recente istituzione della Scuola Superiore di Architettura, che offriva un'irrinunciabile alternativa ai pochi gradi di libertà disciplinare offerti dagli studi universitari di ingegneria nella direzione di una rinnovata cultura del progetto (a meno di casi isolati nei politecnici di Milano e Torino). Al tempo stesso la loro diaspora universitaria, condivisa con non pochi altri giovani siciliani, è innegabile segnale della perdita di autorevolezza e di attualità della 'scuola palermitana' di Ernesto Basile (Palermo 1857-1932)[7] che, pure, aveva licenziato validi progettisti e attenti studiosi durante i primi tre lustri del XX secolo, con qualche caso eccellente, sempre più raro, fino alla metà degli anni Venti; fra questi ultimi oltre a Salvatore Cardella, Rosario Marletta e Giuseppe Spatrisano, emerge la figura di Giuseppe Samonà[8].

---

a Paternò (Catania); la *Villa Fegarotti* a Fregene; l'*Ingresso dello Stabilimento La Plaja* nella spiaggia di Catania; la *Trasformazione della casa Cutore e David* (s.l.); la *Sistemazione del padiglione della Camera di Commercio di Roma* a Milano; lo *Studio personale*. Sulla presenza di Fallica all'esposizione romana del 1928 si veda a cura di Michele Sebastiano Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna – La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli 1973, pp. 111, 211, 239, ill. 36-40.

7. Per la conoscenza complessiva della produzione architettonica e della didattica di Ernesto Basile si vedano: Salvatore Caronia Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, Edizioni Ciuni, Palermo 1935; Antonio De Bonis, Giulia Valeria Grilli, Salvo Lo Nardo (a cura di), *Ernesto Basile architetto*, con schede di Paolo Portoghesi, Catalogo della mostra (Corderie dell'Arsenale, Venezia 27 luglio-19 ottobre 1980), Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1980; Ettore Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista al modernismo*, Editrice Novecento, Palermo 2002; Emanuele Palazzotto, *La didattica dell'architettura a Palermo, 1860-1915*, Hevelius Edizioni, Benevento 2003; Eliana Mauro, Ettore Sessa, *I Disegni della Collezione Basile – Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo*, Officina Edizioni, Roma 2015.

8. Per notizie biografiche e per una panoramica delle opere di ciascuna figura professionale, si veda Luigi Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani. Architettura,* a cura di Maria Clara Ruggeri Tricoli, Editrice Novecento, Palermo 1993.

Eppure erano stati proprio alcuni architetti e ingegneri formatisi a Palermo con Basile al suo corso di *Architettura Tecnica* della Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti o presso il Regio Istituto di Belle Arti (da lui diretto) a partecipare, o a seguito di trasferimenti temporanei o con una certa continuità, alle vicende architettoniche della tarda *Belle Époque* capitolina; fra essi Leonardo Paterna Baldizzi (Palermo 1868-Roma 1942) e Francesco La Grassa (Trapani 1876-Roma 1952) sono da ritenere i più significativi del primo quarto del secolo, anche se con contributi assai diversi per tenore o per consistenza. È forse anche sulla scorta dell'esempio della fortunata stagione romana di Ernesto Basile nel periodo Umbertino (con i successi riscossi in occasione dei grandi concorsi per le sedi istituzionali del nuovo stato e con il prestigio assicuratosi quale docente, cui fa seguito un longevo sciame di incarichi capitolini fino alla metà degli anni Venti), che si configura un vero fenomeno di ondate di trasferimenti, più o meno duraturi, di progettisti e artisti siciliani.

La consuetudine del temporaneo soggiorno a Roma per una ristretta *élite* di architetti siciliani, segnatamente per quelli deputati a svolgere un ruolo professionale di primo piano al rientro in Sicilia, assume nuove connotazioni, rispetto alla tradizionale pratica d'Età Moderna dell'apprendistato presso accademie e referenti di prestigio dell'Urbe, dopo che la città nel 1871 viene proclamata capitale del Regno d'Italia (con la Legge 33 del 3 febbraio).

Nel XVIII secolo, come già Pietro Passalacqua (il cui trasferimento sarà definitivo), tanto Filippo Juvarra quanto Giovan Battista Vaccarini, entrambi come il primo frequentatori degli ambienti dell'Accademia dell'Arcadia sostenuta dal mondano cardinale Pietro Ottoboni e soggiornanti presso quella sorta di 'nazione' siciliana fiorita nell'Urbe in via dei Leutari, quanto ancora Giuseppe Venanzio Marvuglia, che saprà ben trarre beneficio dal formidabile clima culturale innescato durante il pontificato di Benedetto XIV, subiscono il richiamo dell'Accademia di San Luca, riversando al loro ritorno in patria i progressi conseguiti nella preparazione professionale, anche con la pratica del disegno dal vero delle antichità. Il fenomeno continua per gran parte del XIX secolo, ma in tono minore; Giovan Battista Filippo Basile, padre di Ernesto Basile, fra il 1846 e il 1848 vi completa la sua formazione palermitana seguendo, fra gli altri, l'insegnamento di Luigi Canina e, presso l'Accademia di San Luca, quelli di Luigi Poletti e Antonio Sarti.

Ma dopo l'assunzione del ruolo di capitale di una nazione di 27.300.000 abitanti,

Roma dovette necessariamente modificare il suo *status* di sede della corte papale[9]. Nel quadro delle profonde trasformazioni urbane che ne seguirono e della sostanziale trasfigurazione della società per l'adeguamento al rango di moderna capitale, la presenza di architetti siciliani si relazionò più alle possibilità professionali e di carriera offerte dalla città che ad esigenze di formazione o di specializzazione. Così era stato già per Ernesto Basile il cui prolungato soggiorno a Roma è vissuto sul patrimonio di una propria personalità scientifica, già formata. Questa sua prima stagione romana si sarebbe prolungata continuativamente fino al 1889, per poi terminare nel 1891 quando torna a vivere a Palermo[10].

La sua lunga attività professionale entra a pieno regime, oltre che con i prestigiosi riconoscimenti ai suoi progetti di concorso per le più importanti sedi istituzionali del nuovo stato, anche con la realizzazione del progetto del 1886 per la residenza romana, con annesso studio artistico, del pittore spagnolo orientalista Josè Villegas Cordero[11]. Basile si trova già a Roma quando Nino Costa fonda,

---

9. Si vedano: Paolo Portoghesi, *L'eclettismo a Roma. 1870-1922*, Editore De Luca, Roma 1968; Gianna Piantoni (a cura di), *Roma 1911*, Catalogo della mostra (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 4 giugno-15 luglio 1980), De Luca, Roma 1980; Fabio Mangone, Maria Grazia Tampieri (a cura di), *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, Paparo Edizioni, Perugia 2011.

10. Sull'attività scientifica, accademica e professionale svolta da Ernesto Basile a Roma si vedano: Plinio Marconi, *I Basile*, in *Celebrazioni dei Grandi Siciliani*, R. Istituto d'Arte del Libro, Urbino 1939; Franco Borsi, *Ernesto Basile e il palazzo di Montecitorio*, in *Situazione degli studi sul Liberty*, Atti del Convegno, Salsomaggiore 1974, Firenze s.d. (ma 1977), pp. 160-166; Eliana Mauro, Ettore Sessa (a cura di), *Ernesto Basile a Montecitorio e i disegni restaurati della Dotazione Basile*, Catalogo della mostra (Palazzo di Montecitorio, Roma 13-30 ottobre 2000), Editrice Novecento, Palermo 2000; Giusi Lo Tennero, *Il Liberty siciliano fuori dalla Sicilia – L'attività di Ernesto Basile e dei principali protagonisti dell'Arte Nuova*, in Carla Quartarone, Ettore Sessa, Eliana Mauro (a cura di), *Arte e Architettura liberty in Sicilia*, Edizioni Grafill, Palermo 2008, pp. 483-498; Paolo Portoghesi, *Montecitorio: il progetto di Basile*, in Paolo Portoghesi, Renata Cristina Mazzantini (a cura di), *Palazzo Montecitorio – Il Palazzo liberty*, Electa, Milano 2009; *L'Aula della Camera dei Deputati, nel centesimo anniversario 1918- 2018*, Edizioni Rubbettino, Catanzaro 2018.

11. La Giunta Comunale nella seduta del 02.08.1887 delibera il rilascio della licenza edilizia a Josè Villegas per *«costruire un villino su viale Parioli»* (Archivio Storico Capitolino, Fondo 54, Protocollo 61908, anno 1887). Nel 1889 al primo Direttore dei Lavori Antonio Piccinini subentra, per revoca dell'incarico (comunicata dallo stesso Basile alla Commissione Edilizia

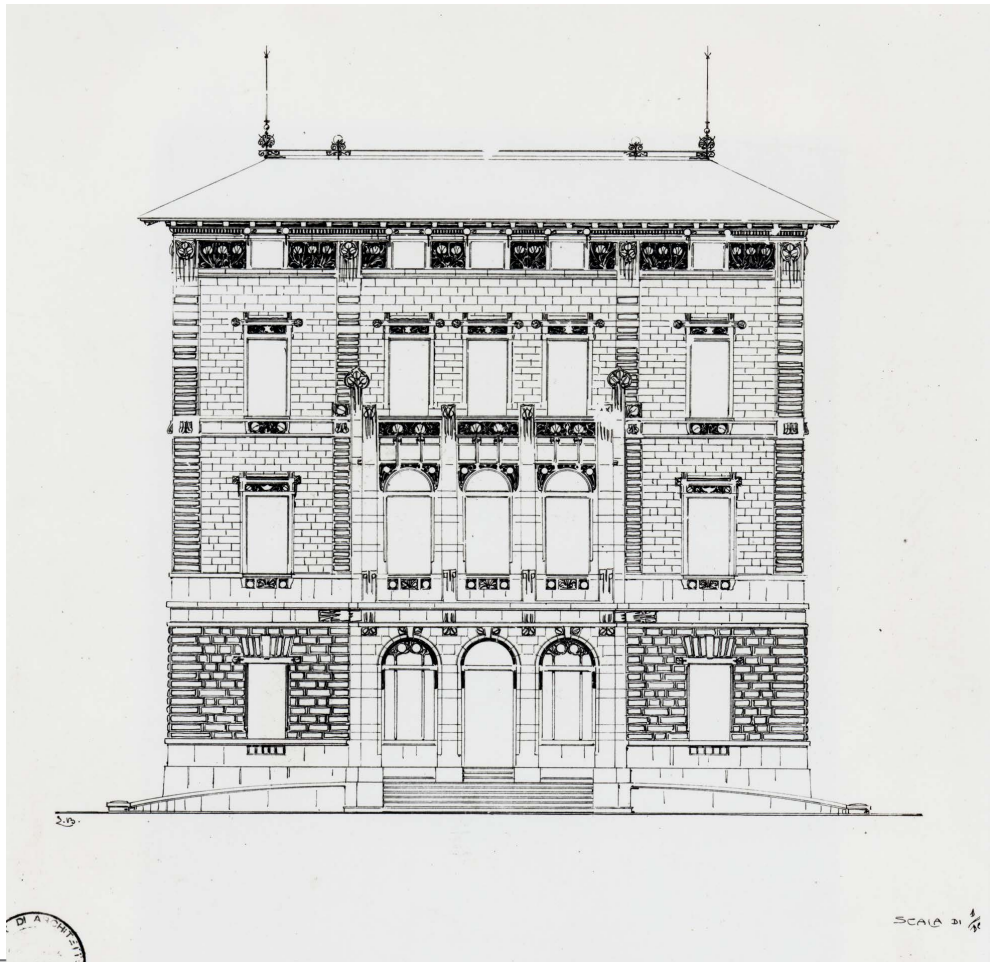
nel 1883, la *Scuola Etrusca* e, poco dopo, Edward Burne Jones inizia la sua lunga e scaglionata realizzazione dei mosaici nella chiesa anglicana di St. Paul in via Nazionale. Ancora, del 1886 è la prima mostra del nuovo raggruppamento *In Arte Libertas*, organizzata da Costa e Aristide Sartorio, con il quale Basile instaura un duraturo sodalizio condiviso, negli anni della "definizione artistica" del Palazzo di Montecitorio, con Davide Calandra e Domenico Trentacoste[12].
Già impegnato nella realizzazione della palazzina Vanoni in via Abruzzi, ad angolo con la via Sardegna (diretta nelle fasi esecutive, su suoi disegni del 1901, dall'ingegnere Carlo Pincherle)[13], Basile a partire dal 1902 progetta a Roma: la prima e la seconda versione del palazzo del marchese di Rudinì in via Quintino Sella, rispettivamente nel 1902-03 [Fig. 3] e nel 1904-05; il palazzo dell'Aula dei Deputati a Montecitorio, in una prima stesura nel 1902-03 cui segue il progetto di massima del 1905 e, poi, il progetto esecutivo del 1908 e anni successivi; gli arredi di casa Ravà nel 1903; il Grand Cafè Faraglia in piazza Venezia del 1906 [Fig. 4]; la cappella gentilizia di Rudinì al cimitero del Verano del 1908; gli arredi

---

con lettera dell'11 settembre 1889), l'architetto Cesare Zena. Sulla storia di questa fabbrica, che nel 1890 risulta praticamente ultimata, si veda Rosario De Simone, *Il villino Villegas*, in Maria Adriana Giusti, Ezio Godoli (a cura di), *L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, Atti del convegno internazionale di studi (Viareggio 23-25 ottobre 1997), Maschietto&Musolino, Firenze 1999, pp. 117-126.

12. Si veda Eduardo Negri, *Caratteri generali dell'architettura in Roma da Giuseppe Valadier ad Ernesto Basile*, in Carlo Galassi Paluzzi (a cura di), *Istituto di Studi Romani. Atti del III congresso nazionale di Studi Romani*, Licinio Cappelli, Bologna 1935, vol. III, pp. 5-12. Fra i segnali della sua partecipazione alla vita accademica ha particolare rilevanza lo studio delle architetture storiche con visite guidate, conferenze e campagne di rilievi. Inoltre i viaggi di istruzione di quegli anni per i licenziandi della scuola organizzati con la collaborazione di Basile (o forse da lui interamente programmati, secondo il suo stile di vita meticoloso e implacabile), oltre alle visite di rito agli stabilimenti industriali, ai cantieri di infrastrutture all'avanguardia e alle opere concepite secondo i più avanzati progressi nel campo della produzione edilizia dei tempi, comprendevano per la prima volta, ormai quasi in prevalenza, sopralluoghi conoscitivi presso testimonianze monumentali (antiche, medievali e moderne) ed anche presso rilevanti insediamenti di architettura spontanea o di contesti urbani medievali.

13. È in qualità di Direttore dei Lavori che C. Pincherle, unitamente ai disegni di Basile presentati il 28.06.1901, inoltra la domanda al Sindaco di Roma per la concessione della licenza edilizia. Deliberata dalla Giunta Comunale nella seduta del 04-07-1901 (Archivio Capitolino, Fondo 54, Protocollo 10832, 1904).



3_Ernesto Basile, *Villa Starabba di Rudinì*, via Quintino Sella, Roma 1903; prospetto principale della prima versione (Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

3__

della sede di vendita in via del Tritone del mobilificio Ducrot (1908-09); il Padiglione Siciliano all'Esposizione di Roma del 1911 (progettato nel 1909); la casa-studio del pittore Giulio Aristide Sartorio sul Lungotevere del 1910; e gli arredi per la Regia Zecca del 1915. Ben più prolungata risulta la presenza di Basile nell'ambiente architettonico romano se a questo nucleo di opere si aggiungono il completamento degli interni del palazzo della Camera a Montecitorio [Fig. 5], a meno dell'Aula e della Galleria dei Passi Perduti praticamente ultimati (a meno di dettagli sussidiari) prima dell'entrata in guerra del Regno d'Italia nel 1915 [Figg. 6-7], e gli altri incarichi del decennio successivo alla fine della Prima guerra mondiale, dei quali solamente due, se realizzati, avrebbero riguardato la scena urbana, e cioè l'*Ingresso della Villa Umberto* del 1926 e la *Collocazione dell'Antica Fontana di Montecitorio in via della Missione con sistemazione delle adiacenze* del 1927 [Fig. 8].

Sull'esempio di Ernesto Basile alcuni dei suoi allievi instaurano a Roma rapporti

4_Ernesto Basile, Grand Cafè Faraglia, piazza Venezia, Roma 1906; caffetteria, pasticceria e sala da tè, fotografia d'insieme; realizzazione della ditta Ducrot - Palermo - Mobili e Arti Decorative, finiture metalliche artistiche eseguite dalla Ditta Antonio Ronconi Ferri Battuti, Roma (Archivio Ducrot, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

con significativi esponenti degli ambienti artistici. Fra questi risulta particolare, oltre che tra i primi, il caso di Leonardo Paterna Baldizzi: ammesso al concorso per il Pensionato Artistico nel 1894 rimane a Roma, con continue sortite o temporanei soggiorni in altre città d'Italia, fino al 1904 per poi trasferirsi, con ruolo di tecnico dell'amministrazione e poi come docente di disegno, a Napoli nel 1906. A Roma partecipa alle iniziative del Circolo Artistico[14] e, mettendo a frutto la formidabile preparazione nel disegno acquisita a Palermo alla scuola di Giuseppe Damiani Almeyda, si fa un nome nel campo del rilievo architettonico. A parte gli studi come quelli del Ponte Milvio, del Colosseo, del cosiddetto Ninfeo degli Horti Liciniani e del Sepolcro di Cecilia Metella, furono particolarmente apprezzati dagli studiosi i suoi rilievi del Tempio della Fortuna Virile, di Santa Maria Antiqua e soprattutto dell'atrio della Casa delle Vestali, dei cui scavi viene incaricato nel giugno del 1901. Tra le frequentazioni di esponenti della cultura, che Paterna Baldizzi alterna ai suoi obblighi istituzionali di docente, annovera, oltre

14. Leonardo Paterna Baldizzi, *Non omnis moriar*, Istituto Grafico Tiberino Editore, Roma 1943, pp. 22-72.

5 | 6

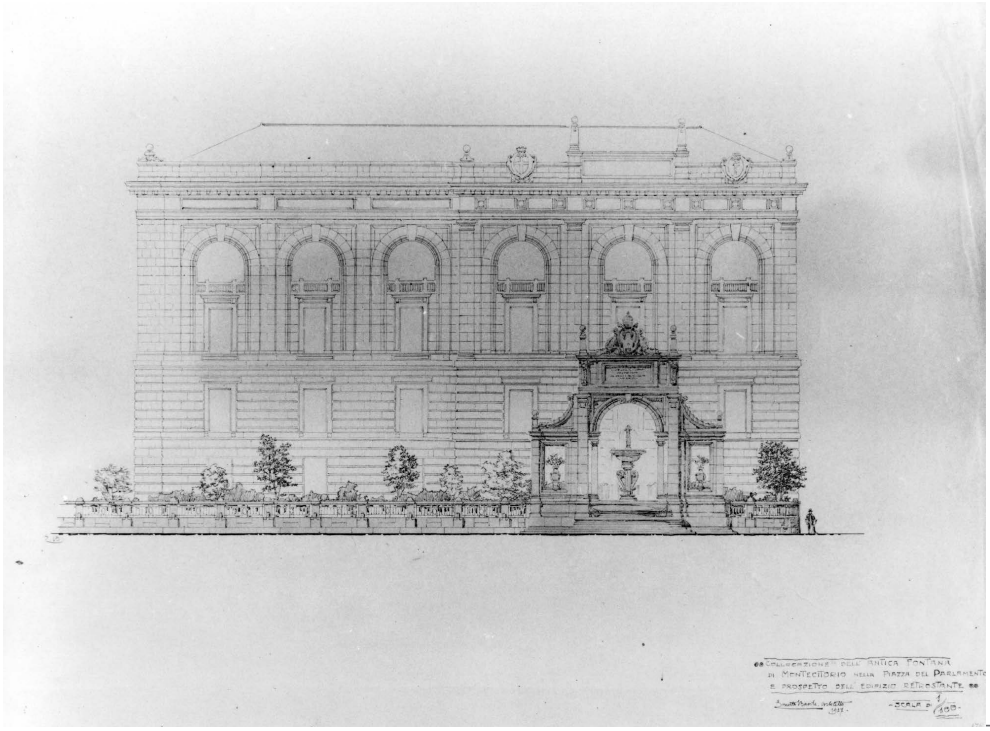
7

5_Ernesto Basile, Palazzo della Nuova Aula dei Deputati, piazza del Parlamento, Roma 1902-1918; veduta d'insieme (Fotografia Vasari, Roma 1950 ca.; Archivio Ducrot, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

6_Ernesto Basile, Nuova Aula della Camera dei Deputati, ampliamento di Palazzo Montecitorio, Roma 1906, 1910-1914, 1918; emiciclo e tribune; esecuzione degli Stabilimenti Ducrot di Palermo; fregio pittorico di Aristide Sartorio; veduta d'insieme (Fotografia Enrico Evangelisti, Roma 1918; Archivio Ducrot, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

7_Ernesto Basile, Galleria dei Passi Perduti, ampliamento di Palazzo Montecitorio, Roma 1906, 1910-1914, 1918; esecuzione degli Stabilimenti Ducrot di Palermo e del Mobilificio Monti di Milano; apparecchi di illuminazione eseguiti Ditta Antonio Ronconi Ferri Battuti, Roma (Fotografia Vasari, Roma 1930 ca.; Archivio Ducrot, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

8_Ernesto Basile, Collocazione dell'Antica Fontana di Montecitorio con sistemazione delle adiacenze, via della Missione, Roma del 1927; alzato della sistemazione complessiva (Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).



_8

ai coetanei, anche personalità come Davide Calandra, Antonio Dal Zotto, Achille D'Orsi, Arturo Faldi, Ettore Ferrari, Giuseppe Gatteschi, Rodolfo Lanciani, Cesare Maccari, Domenico Morelli e, ovviamente Basile, che continua a dividersi fra Palermo e Roma. Fin dall'inizio della sua permanenza a Roma il giovane Paterna Baldizzi è in contatto con lo scrittore Raffaello Giovagnoli (del quale avrebbe sposato la figlia Enrica) e, soprattutto, con lo scultore Ettore Ximenes (Palermo 1855-Roma 1926), fra i principali affiliati, ma a distanza, del cenacolo palermitano di Ernesto Basile. Ximenes è forse uno dei più affermati fra i tanti artisti siciliani che si trasferiscono o semplicemente operano occasionalmente a Roma. Preceduto da Michele Tripisciano (Caltanissetta 1860-Roma 1915), che però si era trasferito prima della maturazione di un peculiare profilo artistico, condivide solo con lo scultore Mario Rutelli (Palermo 1859-1941) la fortunata assimilazione all'ambiente culturale romano, mentre per Domenico Trentacoste (Palermo 1856-Firenze 1933) si tratterà di circoscritte, quanto gratificanti, sortite. Più cospicuo è, invece, il novero dei pittori, fra i quali si distinguono, pur senza equivalente rilevanza, Francesco Longo Mancini (Catania 1880–Roma 1954), Giuseppe Micali (Messina 1860-Roma 1934), Domenico Quattrociocchi (Bagheria 1872-Roma 1941), Dario Querci (Messina 1831-Roma 1918), Francesco Trombadori (Siracusa 1886-Roma 1961).

Sia pure per breve tempo, e negli anni che vedono Basile impegnato nel cantiere

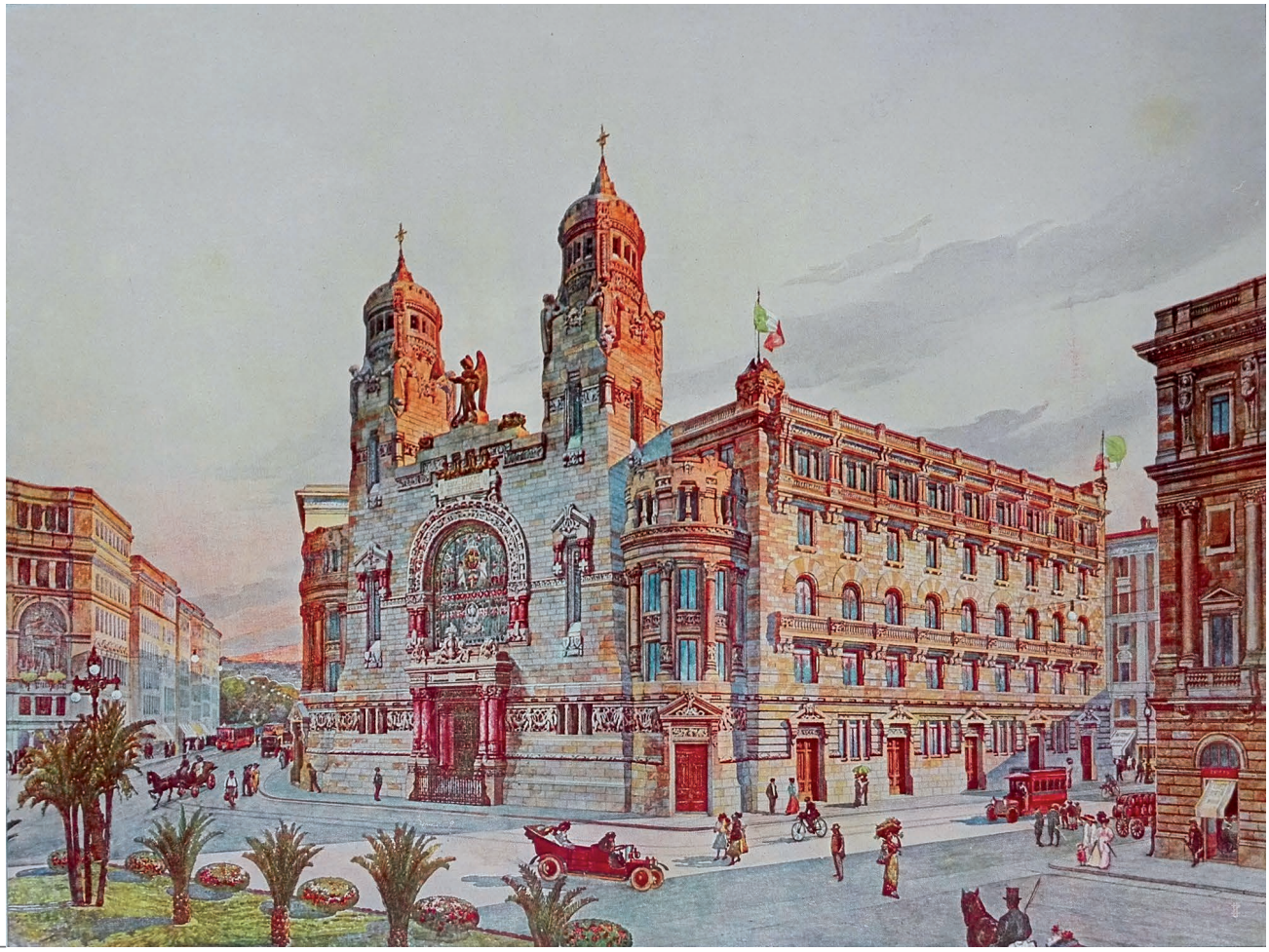
di Montecitorio oltre che nella realizzazione del ciclo delle sue opere romane moderniste, lavora nell'Urbe anche Aleardo Terzi (Palermo 1870-Castelletto sopra Ticino 1943), mentre solo tardivamente e quasi a consuntivo della propria esperienza artistica vi si trasferiranno i due futuristi Alberto Bevilacqua (Palermo 1896-Roma 1979) e Vittorio Corona (Palermo 1901-Roma 1966).
Rispetto a questi ultimi ben più radicate sono le vicende romane di Giuseppe Eugenio Fegarotti (Catania 1903-Roma 1973) e, poi, di Renato Guttuso (Bagheria 1911-Roma 1987) che, però, deve attendere il periodo della Ricostruzione per la piena riconoscibilità artistica e ideologica. Ma la Sicilia del Ventennio, dalla quale si trasferiscono prima Fegarotti e poi Guttuso e come loro Fallica e tanti altri giovani progettisti, non è quella dei tempi della tarda *Belle Époque*; a quell'epoca, infatti, Roma registrava la ricorrente presenza dei Florio e soprattutto di politici di rango come Francesco Crispi, Giuseppe de Felice Giuffrida, Nunzio Nasi, Antonino Paternò Castello marchese di san Giuliano, Emanuele Paternò marchese di Sessa, Antonio Starrabba marchese di Rudinì. Fra questi tanto Nasi quanto Paternò di Sessa non sono estranei alle vicende romane di Paterna Baldizzi. La sua frequentazione di Ximenes (tra l'altro autore di un busto marmoreo di Nasi) avrebbe comportato la realizzazione di una delle prime architetture liberty di Roma, certamente una delle più eclatanti anche in virtù della sua visibilità nel contesto coevo di piazza Galeno [Fig. 9]. Completata nel 1902 ma progettata da Paterna Baldizzi sul finire del 1900, la casa-studio di Ximenes[15] fu lungamente oggetto delle più disparate argomentazioni critiche da parte degli 'addetti ai lavori' capitolini, quasi ripetendo la vicenda d'età umbertina della casa-studio progettata da Basile per il pittore Villegas. Di questa architettura 'orientalista' quella per Ximenes sembra anche replicare, con ribaltati impianto distributivo e orientamento, la composizione a due comparti aggregati, uno quadrangolare (che in entrambe le fabbriche contiene anche gli ambienti per studio e relativi annessi) e uno con disposizione a L (per l'abitazione). Sempre combattuto fra il considerarsi allievo di Damiani Almeyda e al tempo stesso di Basile, in questo suo primo importante cimento professionale Paterna Baldizzi propende

15. Anna Maria Damigella, *Piazza Galeno, angolo via Celso – Villino Ximenes*, in Rossana Bossaglia (a cura di) *Archivi del Liberty italiano – Architettura*, Franco Angeli Editore, Milano 1987, pp. 391-392.

_9

9_Leonardo Paterna Baldizzi ed Ettore Ximenes, Casa-studio per Ettore Ximenes, piazza Galeno, Roma 1900 – 1902; fotografia d'insieme del fronte su piazza Galeno (Leonardo Paterna Baldizzi, *Non omnis moriar*, Istituto Grafico Tiberino Editore, Roma 1943).

per il secondo, sia per quanto attiene all'ordinamento sia per il concorrere unitario delle arti, concedendosi però alquante ibridazioni nei codici architettonici, secondo modi decisamente alieni alle strumentazioni formali della scuola basiliana. Queste sarebbero, invece, proliferate sulla scena romana tardivamente e solo a cantiere di Montecitorio ben avviato; se ne rintracciano segni, anche se decisamente rimodulati, persino in alcune architetture istituzionali, fra cui la sede a Valle Giulia della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Cesare Bazzani del 1911 e la sede sul Lungotevere del Ministero della Marina di Giulio Magni del 1912, oltre che in alcune residenze signorili successive all'Esposizione del 1911. A manifestazioni appena concluse per il primo cinquantennio della *Proclamazione della Unità d'Italia*, le cui ricadute su assetti e dotazioni urbane sono decisive nella storia della capitale, inizia l'edificazione di una delle più importanti fabbriche di culto della Terza Roma, il Tempio Evangelico Valdese [Fig. 10]. Il complesso, ubicato in uno strategico lotto con perimetro mistilineo su piazza Cavour ad angolo



10_

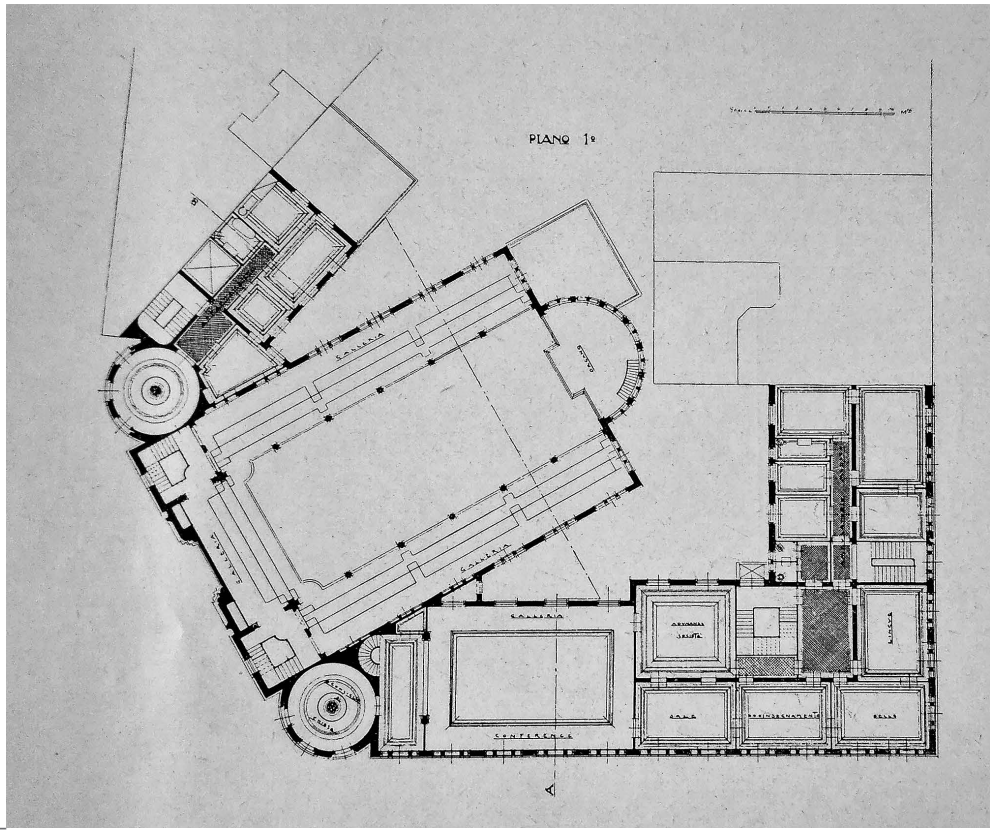
10_Paolo Bonci ed Emanuele Rutelli, Tempio Evangelico Valdese, piazza Cavour, Roma 1911; veduta prospettica d'insieme da piazza Cavour del progetto originario («L'Architettura Italiana», VI, 11, 1911).

con via Mariana Dionigi (un ambiente urbano dominato dal fronte posteriore del Palazzo di Giustizia), ancor prima della sua ultimazione destò particolare interesse anche per il fatto di essere una delle prime costruzioni romane d'uso collettivo con «completa ossatura in calcestruzzo di cemento armato»[16]. Il progetto, composito nel suo ordinamento e tarato su un aulico sincretismo storicista aggettivato originariamente da eclettiche commistioni monumentaliste di impronta italica ma con qualche sentore mitteleuropeo, era stato approntato da uno studio di progettazione con sede a Genova ma prossimo al suo definitivo trasferimento a Palermo. Si trattava di un riuscito sodalizio professionale e imprenditoriale fra l'ingegnere

16. *Progetto di un Tempio Evangelista Valdese ed annessi Istituti da costruirsi in Roma*, in «L'Architettura Italiana», VI, 11, 1911, pp. 123-125, tavv. 43, 44.

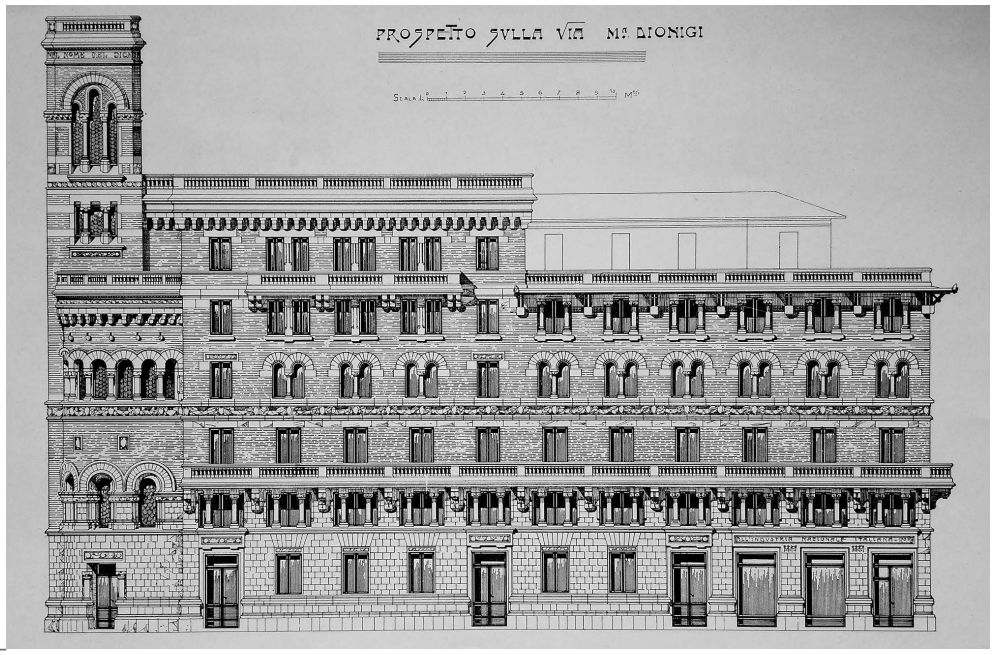
Emanuele Rutelli (Palermo 1872-1954), cugino di Mario Rutelli, e l'architetto toscano Paolo Bonci (Castellina in Chianti 1874- Palermo 1958)[17] che operava sovente con la Società di Costruzioni Porcheddu di Torino. Il complesso, inaugurato nel 1914, viene previsto con tre corpi di fabbrica convergenti sul fronte principale. L'edificio centrale è a pianta basilicale di tipo ravennate a tre navate, ma con 'gallerie' superiori su tre lati e ariosa configurazione ad orditura strutturale (capace di contenere 1.220 persone sedute). Ad esso, nel progetto originario, sono aggregati lateralmente due corpi di fabbrica dissimili: il minore con pianta rettangolare, il maggiore con pianta ad L [Figg. 11-12]. Entrambi, destinati a varie funzioni, sono rispettivamente innestati a due torri cilindriche bilanciate rispetto alla facciata del tempio. Bonci e Rutelli con quest'opera avviano un duraturo rapporto professionale con la Tavola Valdese; ne seguiranno incarchi in diverse città d'Italia, fra cui Palermo. Da Genova, città non nuova alla presenza di imprenditori siciliani anche se non nel settore edile (valga per tutti l'industria cantieristica degli Orlando e, soprattutto, gli investimenti armatoriali dei Florio) e proprio a ridosso dell'incarico per il Tempio Valdese, la Società Bonci & Rutelli aveva già in parte trasferito i propri interessi nella Palermo dei grandi lavori per l'apertura di via Roma. Ed è a Palermo che i due soci avevano contratto matrimonio con le sorelle Virginia e Deborah Geymet appartenenti alla benestante comunità Valdese locale. L'impegnativo cantiere romano del Tempio Valdese di piazza Cavour era stato assunto dal costruttore palermitano Giovanni Cipolla, la cui estensione del raggio di attività rientra nel fenomeno, ancora tutto da studiare, della presenza di imprese edili siciliane nella capitale, il cui esempio certo più significativo è da ritenere quello dei Caltagirone. Che la costruzione del Tempio Valdese fosse caricata di valenze ideologiche è indubbio; si trattava, infatti, di una delle maggiori iniziative a Roma di edilizia cultuale a testimonianza dell'orientamento multiconfessionale dell'Italia liberale. Una linea che i governi presieduti da Giovanni Giolitti successivamente al mandato fra il 1901 e il 1903 di Giuseppe Zanardelli, che fra i suoi più stretti alleati ha proprio Nunzio Nasi, perpetuano in continuità con il profilo progressista del grande giurista e statista bresciano. Durante il suo dicastero, con Nasi onnipresente, fra l'incarico a Basile per Montecitorio, l'incarico a Ettore Ferrari per il monumento a Mazzini e il sostegno alla *Prima Esposizione d'Arte decorativa Mo-*

17. Gaetano Rubbino, *Palo Bonci (Castellina in Chianti 1874- Palermo 1958)*, in *Archivi di Architetti e Ingegneri in Sicilia,* cit., pp. 70 -73.



11_

11_Paolo Bonci ed Emanuele Rutelli, Tempio Evangelico Valdese, piazza Cavour, Roma 1911; *pianta del primo piano* («L'Architettura Italiana», VI, 11, 1911).

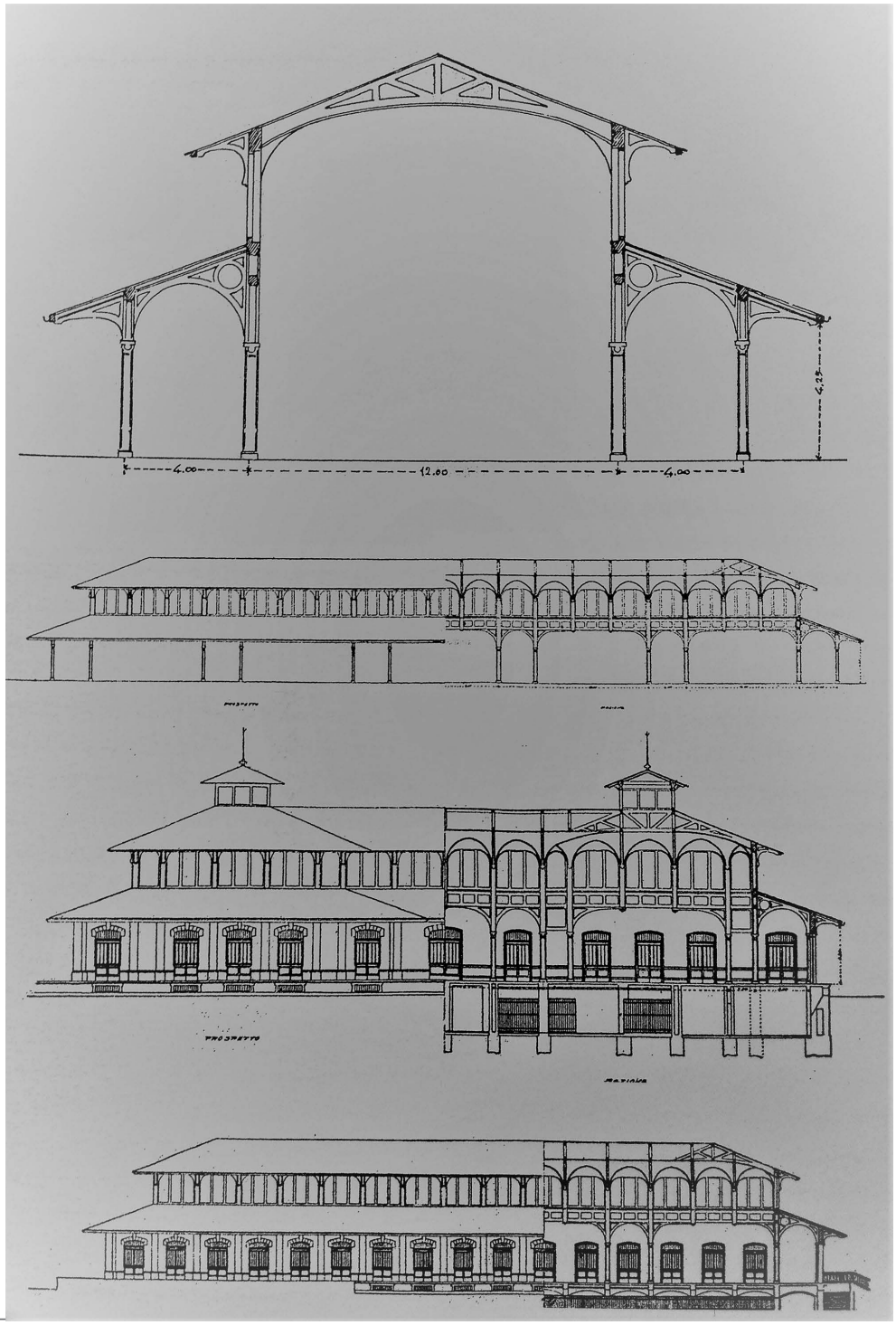


12_

12_Paolo Bonci ed Emanuele Rutelli, Tempio Evangelico Valdese, piazza Cavour, Roma 1911; prospetto laterale su via Dionigi («L'Architettura Italiana», VI, 11, 1911).

derna di Torino del 1902, lo stato italiano, unico in Europa, accredita ufficialmente il modernismo. È indubbio che, nei primi tre lustri del XX secolo, sia inizialmente l'influenza di Nasi (almeno fino alla sua *débacle* politico-giudiziaria del 1904) sia, soprattutto, il prestigio di Antonio di Rudinì, ancora rilevante nella prima fase del secondo governo Giolitti, e ancora il ruolo di autorevoli politici siciliani, come Giuseppe Cirincione e Antonino Paternò di San Giuliano, abbiano innescato meccanismi favorevoli all'incremento delle presenze attive nella capitale di architetti, ingegneri, artisti e imprenditori.
Per altri versi va detto che Ernesto Basile, Ettore Ximenes, Mario Rutelli e Leonardo Paterna Baldizzi sono portatori di una 'dosata' linea culturale modernista, una sorta di filone siciliano ambientato a Roma. A un moderato profilo di successo si attesta, inizialmente, anche Francesco La Grassa (Trapani 1876-Roma 1952), un altro allievo 'ortodosso' della 'Scuola di Basile' che, nel 1906 da poco laureato, si classifica primo al concorso bandito dall'amministrazione comunale di Roma per assumere otto ingegneri per l'Ufficio Tecnico[18]. Per due decenni La Grassa alternerà l'attività di tecnico istituzionale nella Roma delle grandi trasformazioni d'età giolittiana e dei primi anni del Ventennio a quella degli incarichi per conto di privati sia a Trapani che a Roma.
Come ingegnere dell'Ufficio Tecnico capitolino partecipa oppure ha la completa titolarità di progetti o anche di realizzazioni come il *Collegamento del Pincio con Villa Borghese*, i *Mercati Generali all'Ostiense* [Fig. 13], le *Case della Cooperativa «Domus Mea» per Dipendenti dello Stato*, il *Piano Regolatore di Ostia*, il casamento dei «Quartieri Sebastiani» e tante altre opere di edilizia residenziale o scolastica. Sempre a Roma assume un rimarchevole numero di incarichi professionali, fra cui il Cinematografo Venezia, la villa Simoni, il villino Borghese e Mucchi, il villino Cirincione, il villino Cidonio, la villa Artale, la riforma di villa Barresi e, al Cimitero del Verano, il monumento funerario a Bissolati e le cappelle Ximenes e Cirincione. Come da copione a Roma stringe anche rapporti con artisti: collabora con Ximenes (basamento per il monumento a Ciceruacchio e conseguimento del primo premio al Concorso Internazionale per il Monumento di Alessandro II) ed entra nel circuito delle conoscenze di Gustavo Simoni, pittore gradito al Quirinale, e con frequenta-

18. Luca Scalvedi, *Francesco La Grassa. Architettura e urbanistica fra Roma e la Sicilia nella prima metà del Novecento*, Editrice Librerie Dedalo, Roma 2005.



13_Francesco La Grassa *et alii*, *Mercati generali all'Ostiense*, Roma 1922; alzati e sezioni dei padiglioni di vendita («Annali della Società degli ingegneri e degli architetti», XXIX, 12, 1914).

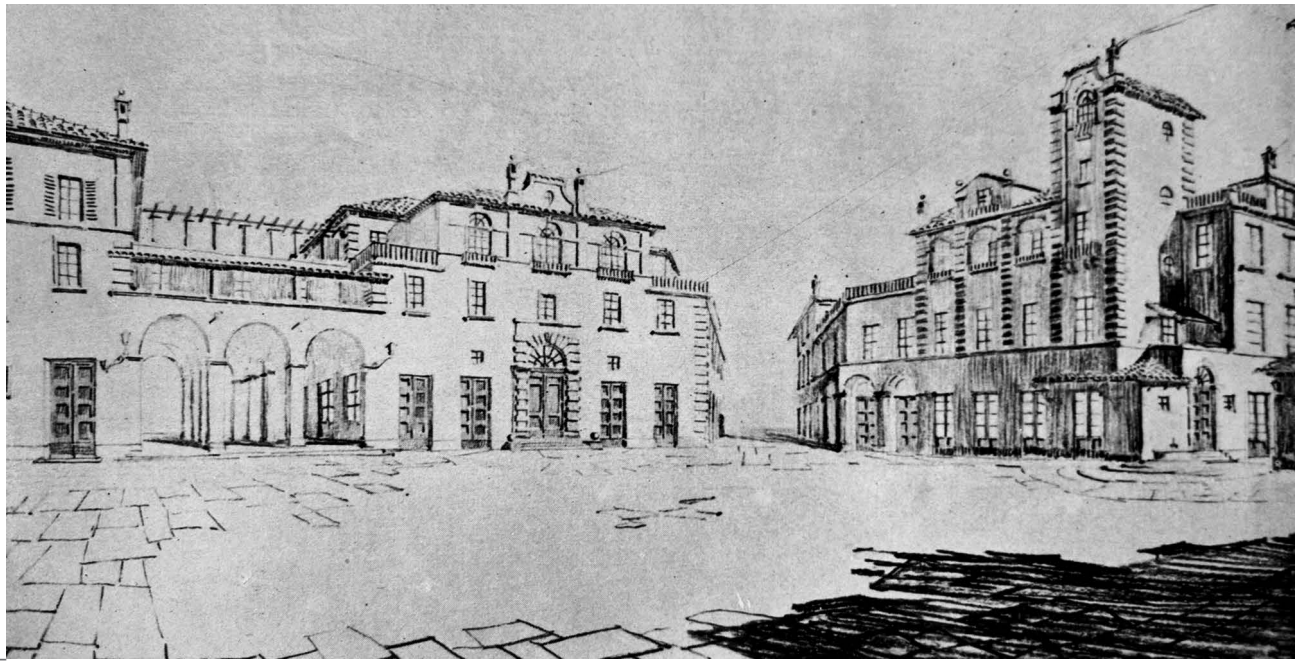
13_

zioni internazionali negli ambienti simbolisti e orientalisti, del quale sposa la figlia Luisa e per il quale progetta e realizza l'ampliamento e la riforma della dimora in via di Villa Patrizi (un'architettura per la quale esalta, con fuori scala di una certa presa, l'abaco di dismessi repertori di transizione di Basile rimodulandone anche le logiche compositive). Per 'addomesticamenti' successivi perpetuerà con successo i suoi modi progettuali; ma già all'inizio degli anni Venti la sua versatilità possibilista, che a Trapani vive una seconda stagione, a Roma è obsoleta. La 'Scuola di Basile', almeno per la componente degli epigoni, ha fatto il suo tempo.
La diaspora di progettisti siciliani verso Roma durante il Ventennio annovera, fra i più significativi, Camillo Puglisi Allegra, Emanuele Mongiovì, Filippo Rovigo, Giuseppe Samonà, Giuseppe Alfredo Sesta Catania, Raffaele Leone, Enrico Calandra (che sarà anche preside della Facoltà di Architettura di Roma). Dopo l'istituzione nel 1919 della prima *Scuola Superiore di Architettura* d'Italia, e poi con la sua trasformazione dopo il 1932 in Facoltà di Architettura, si formano a Roma, o vi integrano gli studi svolti in Sicilia in ingegneria o nei corsi speciali di architettura presso gli istituti di Belle Arti, futuri protagonisti dell'architettura siciliana fra il Ventennio e il Miracolo Economico, come Giuseppe Caronia, Alfio Fallica, Leonardo Foderà, Francesco Fiducia, Giuseppe Marletta, Giuseppe Pensabene, Ernesto e Gaetano Rapisardi, Giuseppe Spatrisano[19]. Alcuni di questi, come i Rapisardi, avrebbero svolto buona parte della propria attività progettuale a Roma, anche come fedeli collaboratori di Marcello Piacentini[20], distinguendosi subito con la vincente partecipazione a concorsi di progettazione, come quello determinante del 1923 per la *Sistemazione del Quartiere*

---

19. Eliana Mauro, Ettore Sessa, *Gli architetti siciliani nella Roma del ventennio*, in Vittorio Franchetti Pardo (a cura di), *L'Architettura nelle città italiane del XX secolo – Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Editoriale Jaca Book, Milano 2003, pp. 224-232.

20. Si vedano: Carlo Cresti, Benedetto Gravagnuolo, Francesco Gurrieri, *Architettura e città negli anni del fascismo in Italia e nelle colonie*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2011; Ettore Sessa, *la nuova immagine della città italiana nel ventennio fascista*, Flaccovio Editore, Palermo 2014; Antonella Greco, *Ora non ho più da fare: riflessioni su Marcello Piacentini: Roma, la città universitaria, la rinascita dell'Eur*, in Augusto Roca De Amicis (a cura di), *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. Le nuove sedi universitarie e la città. Numero speciale in occasione delle celebrazioni per la realizzazione della nuova città universitaria di Roma*, n.s. 68, 1, 2018, pp. 81-100.



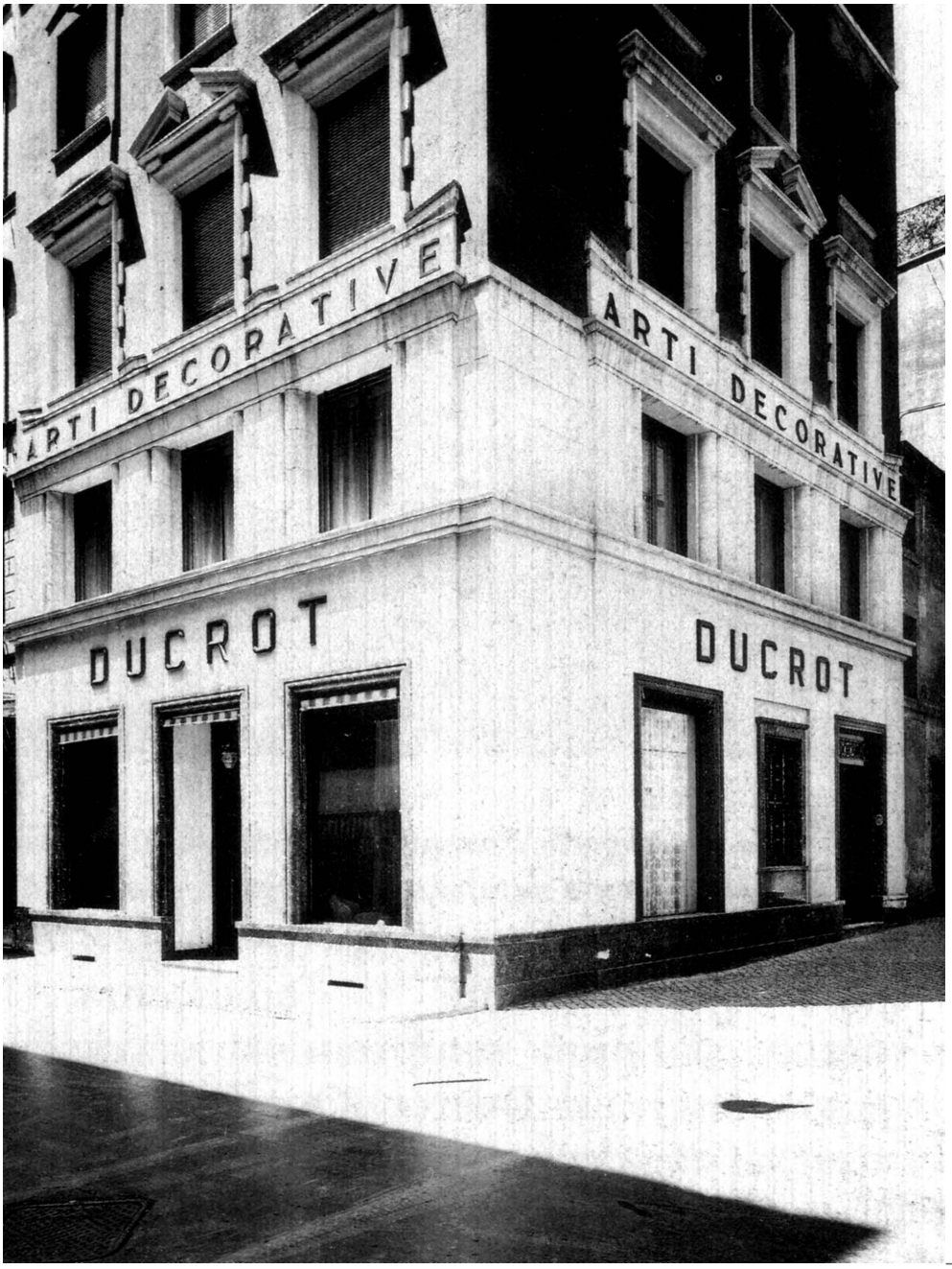
14_

della Balduina [Fig. 14]; altri avrebbero lasciato circoscritti eppur significativi segni del proprio passaggio come Spatrisano, la cui novecentista palazzina Ducrot in via Condotti angolo via Belsiana, realizzata nel 1929 per gli uffici e i magazzini di vendita del mobilificio palermitano [Fig. 15], per un paio di decenni rappresentò una sorta di biglietto da visita dell'imprenditoria siciliana nella capitale[21]. Diversamente Alfio Fallica e Giuseppe Marletta instaurano rapporti duraturi e ben strutturati con l'ambiente artistico romano; fra l'altro avrebbero partecipato con merito già alla prima mostra di Architettura Razionale. Ma se Marletta si fa interprete di un funzionalismo di aspirazione rigorista, Fallica persegue una visione edulcorata della modernità. Per un decennio avrebbe instaurato sodalizi artistici con Anna Balsamadjeva, Duilio Cambellotti ed Eugenio Fegarotti (oltre che con Carmelo Florio e Maria Marino) stemperando i suoi slanci futuristi in una colta e preziosa produzione di allestimenti di mostre nazionali, fra cui la Sala d'Ingresso della *Sezione Romana* alla *III Biennale di Monza* del 1927 e gli ambienti romani per la *Triennale di Milano* del 1930, come pure

14_Gaetano Rapisardi, *Concorso per la Sistemazione del quartiere della Balduina a Roma*, 1923, secondo grado; secondo premio ex aequo; prospettiva («Architettura e Arti Decorative», III, 1924).

21. Ettore Sessa, *Ducrot – Mobilii e Arti decorative*, Novecento , Palermo 1989, p. 43; Raimondo Piazza, *Magazzini Ducrot, via Condotti, via Belisiana, Roma 1929*, in Vincenza Balistreri (a cura di), *Giuseppe Spatrisano – Architetto (1899 – 1985),* con testi di Raimondo Piazza e Agnese Sinagra, Fondazione Culturale Lauro Chiazzese, Palermo 2001, p. 104.

15_Giuseppe Spatrisano, Magazzino Ducrot in via Condotti, Roma 1929 (Archivio Ducrot, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).



_15

di arredi (come quello per l'autorevole Francesco Sapori a Roma, insieme a Cambellotti) e di padiglioni espositivi (fra cui quello del Lazio alla Fiera di Milano del 1928)[22].

Di Cambellotti Fallica frequenta anche i suoi allievi più dotati, formatisi a Roma all'Istituto Artistico Industriale oppure all'Accademia di Belle Arti. Avrà un ruolo significativo, fra questi, Rosario Pulvirenti (Aci Sant'Antonio 1899-Varese 1966) che, dopo una prima preparazione artistica a Catania, si trasferisce a Roma dove si avvicina al gruppo di *Valori plastici* per poi approdare al *Realismo magico*, influenzando non poco i repertori figurali dello stesso Fallica.

Alla prima mostra di Architettura Razionalista il tenore dei progetti presentati da Fallica attesta una moderata concezione del moderno; un ventaglio di architetture risultanti dal diverso dosaggio, in relazione all'esigenza della tipologia, di valenze funzionaliste, di istanze rigoriste, di componenti oggettive, di formulari futuristi. Ma sono questi ultimi a prevalere nella caratterizzazione iconica, quasi parossistica, del progetto per il Villino Fegarotti ai Parioli attraverso la dinamica veduta prospettica dal basso della loggia con i Cirnechi dell'Etna a coronamento[23].

Per il Villino Fegarotti Fallica intona felicemente la sua vocazione internazionalista al *genius loci* isolano, dando luogo a un'inedita variante del rarefatto filone 'oggettivo' che in Sicilia nasce con la realizzazione della casa-studio di Basile del 1903-1904; ma al tempo stesso si richiama all'assetto stereometrico del Villino De Grossi a Marino Laziale, realizzato nel 1915 dal suo mentore Duilio Cambellotti. Anche se improntata ad un impalcato progettuale vincolato a principi di composizione speculare per comparti, la casa-studio si impone, nel contesto ancora suburbano, per le sue nitide stereometrie e per le dissimulate ma trasfigu-

---

22. Ettore Sessa, *Alfio fallica e la variabile Déco del Futurismo catenese*, in Ezio Godoli (a cura di), *Antonio sant'Elia e l'architettura del suo tempo*, atti del Convegno Internazionale, Palazzina Reale della Stazione di Santa Maria Novella, Firenze 2-3 dicembre 2016, didapress, Firenze 2018, pp.261 – 279.

23. Una rappresentazione prospettica dinamizzata della loggia è conservata presso l'Archivio La Padula (Roma). Il disegno, presentato alla prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale del 1928, è pubblicato da Michele Cennamo, *op. cit.*, fig. 37; lo stesso elaborato grafico, a tempera su carta (cm 100x50), è pubblicato in Fabio Benzi (a cura di), *Il Déco in Italia*, Electa, Milano 2004, p. 142.

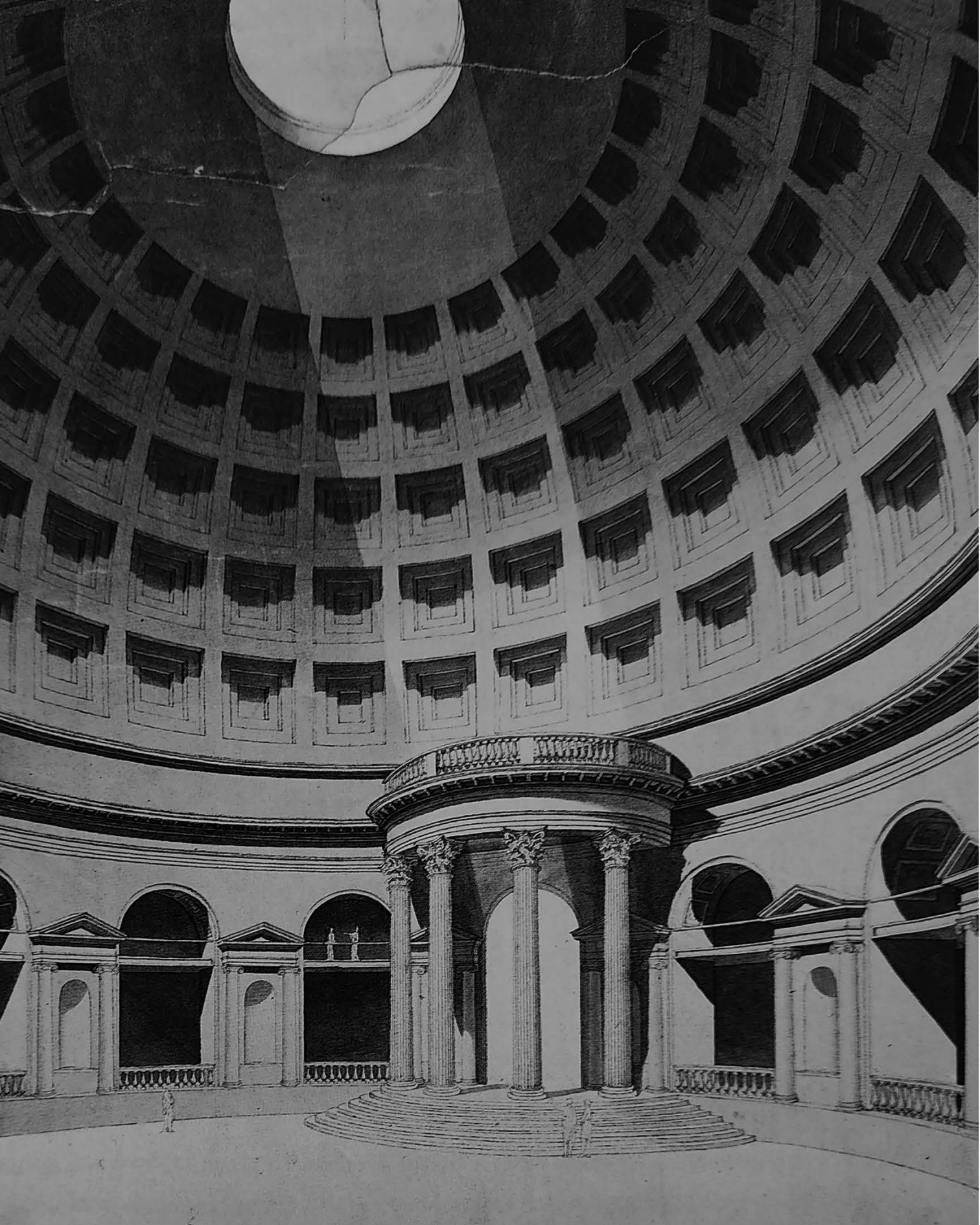
ranti suggestioni di forme e modi della cultura vernacolare dell'abitare, che esalta con l'impiego di un rarefatto quanto incisivo corredo iconico di carattere onirico-allegorico.

In attesa della svolta che a Roma nel giugno del 1931 con la *2ª Esposizione Italiana di Architettura Razionale* alzerà a ben altri toni le istanze di modernità e l'etica del funzionalismo (anche con il contributo di Giuseppe Pensabene)[24], la casa-studio di Fegarotti nell'elitario ambiente capitolino suburbano introduce una preziosa testimonianza di transizione verso il 'gusto' razionalista, con sigle classiciste di impronta surrealista e con rari scatti, figurali e architettonici, di suggestione futurista[25]; una modernità ancora una volta innegabilmente relazionale. In fin dei conti, pur con il mutare delle condizioni storiche e dei parametri estetici, questo orientamento rappresenta la cifra di riconoscibilità della presenza di progettisti ed artisti siciliani nelle vicende della Terza Roma.

---

24. Paola Barbera, *Giuseppe Pensabene (Palermo 1898–Roma 1968)*, in *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia*, cit., pp. 140-141.

25. Nell'elenco dell'Ispettorato Edilizio dell'Archivio Capitolino, la licenza edilizia per Casa Fegarotti viene concessa (dietro presentazione di istanza del 6 agosto 1926, prot. n. 29, e approvazione del 3 settembre 1927) a nome di Alessandro Strano; a quella data Fallica non era ancora laureato.



VERSO IL 'FUNZIONALISMO SOCIALE'. L'IDEA DI ROMA NELLA RICERCA ARCHITETTONICA DI UN 'CLASSICISMO NORDICO' IN DANIMARCA

Towards 'Social Functionalism'. The idea of Rome in the architectural investigate of the 'Nordic Classicism' in Denmark

DOI: 10.17401/su.13.em15

Elena Manzo
Università della Campania Luigi Vanvitelli
elena.manzo@unicampania.it

Parole chiave
Grand Tour, Caspar Frederik Harsdorff, Kay Otto Fisker, Accademia di Danimarca a Roma
Grand Tour*, Lambert van Haven, Caspar Frederik Harsdorff, Kay Otto Fisker, Danish Academy in Rome*

Abstract
Il viaggio d'istruzione in Italia per arricchire le proprie conoscenze si sviluppò in Danimarca nel XV secolo, si intensificò soprattutto nella seconda metà del secolo successivo e diventò una pratica istituzionale quando, nel 1754, fu fondata la "Accademia Reale di ritrattistica, scultura e architettura" (*Kongelige Danske Skildre-, Billedhugger- og Bygnings-Academie*).
Il presente saggio si propone di mettere a fuoco come, in architettura, l'immagine di Roma sia stata una chiave importante per il consolidamento di un nuovo linguaggio espressivo, il cosiddetto 'Classicismo Nordico'. Sviluppato nei primi decenni del XX secolo principalmente in Svezia, Norvegia, Danimarca e Finlandia, ebbe vita breve; tuttavia, ha avuto la forza di richiamare l'attenzione internazionale sull'architettura dei Paesi nordici già all'Esposizione Universale del 1925 e, poi, a quella Universale del 1930, tenutasi a Stoccolma. Inoltre, fu il ponte culturale per il Funzionalismo sociale, che maturò grazie all'impegno di gran parte degli architetti scandinavi in opere urbane, impianti, infrastrutture, alloggi per la classe operaia, dando origine, come ha detto lo storico svedese Henrik O. Anderson, ad un'architettura della democrazia. Kay Fisker ne fu uno dei più importanti interpreti.

Incentrato sulla Danimarca, il saggio, nella prima sezione, introduce come si sia affermata e maturata la coscienza della lingua classica in tale nazione. Precisamente, si fa risalire all'Assolutismo di Cristiano IV. Questi mirava a rinnovare l'immagine del suo Regno, utilizzando uno stile più moderno e di 'magnificenza': il Classicismo era la chiave giusta.
Non fu un processo omogeneo e senza contraddizioni, ma all'inizio del Novecento, la Danimarca raggiunse una completa autonomia identitaria grazie alla propria capacità di tenere insieme e fondere i temi della tradizione ai campi archeologici, all'influenza culturale di Bertel Thorvaldsen, alle opere di Hensen, agli stimoli formativi dell'Accademia di Charlottenborg e, quindi, all'influenza esercitata dalle architetture di Roma.

In Denmark, the educational journey through Italy for improve knowledge acquisitions became popular in the XV century. It increased mostly in the second half next century common and it became an institutional practice when the Royal Academy was founded in 1754.
The following essay aims to focus as the image of Rome has been an important key to reinforced the so called 'Nordic Classicism' architectonic movement in Denmark. Precisely, the movement developed in the first decades of XX century mainly in Sweden, Norway, Denmark, and Finland but it had a short life. Despite this, it managed to draw international attention to Scandinavian Architecture at the 1925 World Fair and at the 1930 World Fair held in Stockholm. Furthermore, it was the cultural bridge for Social Functionalism, which developed thanks to the commitment of most Scandinavian architects in urban works, plants, infrastructures, housing for working class, giving rise to an 'architecture of democracy', as the Swedish historian Henrik O. Anderson said. Kay Fisker was one of the most important interpreters of that.
The following essay regards closely the architecture in Denmark. The first section presents synthetically as the consciousness of the Classical language took hold and matured. Precisely, it goes back to Absolutism of Christian IV who aimed to renew the image of his Reign using a more modern as well as magnificent style. Classicism was the right key. The develop of Classicism in Denmark was not a homogeneous and without contradictions process. However, at the beginning of Twentieth century, Denmark achieved a completely identity autonomy thanks its skill to keep together and blend tradition's topics to the archaeological fields, to the cultural influence of Bertel Thorvaldsen, to Hensen's works to the training stimuli by the Charlottenborg Academy and, therefore, Rome's architectures.

Nel 1936, tra le pagine di uno dei capisaldi della storiografia contemporanea – *The Pioneer of Modern Moviment from William Morris to Walter Gropius* – Nikolaus Pevsner attribuisce all'architettura dei Paesi Scandinavi un discreto grado di autonomia rispetto alla *querelle*, che aveva animato gran parte dell'Europa in una oscillazione tra consolidamento del linguaggio ufficiale e definitiva affermazione di quello delle avanguardie. In un panorama ancora combattuto tra salde posizioni accademiche ed esacerbate tensioni riformiste, tale carattere, secondo lo storico, aveva consentito alle Regioni baltiche di trovare la propria strada di distinguibile modernità espressiva[1]. Il positivo riconoscimento di Pevsner, però, era subordinato alla sua lettura di una diretta 'influenza' della Germania su di esse e, al contempo, alla condizione artistica scandinava ai margini dell'interesse, sia dei professionisti coevi, sia della letteratura critica, giacché solo raramente la produzione architettonica del *Norden* occupava spazio sulle riviste[2]. In particolare, se di fatto, prima, l'Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali moderne, che si era svolta a Parigi nel 1925 e, poi, quella di Stoccolma del 1930 portarono parzialmente alla ribalta Svezia e Finlandia, non era riuscita a ottenere il medesimo coinvolgimento la Danimarca, che rimase a lungo in una sorta di trascurata penombra, ignorata persino da Sigfried Giedion in entrambe le edizioni del suo *Space, Time and Architecture*, quelle del 1941 e del 1954, cioè, prima e dopo la Seconda Guerra Mondiale[3].

È così che, fino agli inizi di questo decennio, la linea interpretativa generale è perdurata in una lettura per poche figure emergenti; ed è così che innanzitutto all'architettura di Alvar Alto, Eliel Saarinen, Gunnar Asplud, Sven Markelius, Arne Korsmo o di Odd Brochmann, se ne è attribuita – e, si potrebbe osare dire,

---

1. Nikolaus Pevsner, *The Pioneer of Modern Moviment from William Morris to Walter Gropius*, Londra 1936, trad. it. *I Pionieri dell'architettura moderna*, Garzanti, Milano 1983, pp. 171-175.

2. Con il termine *Norden*, oramai di uso frequente, si intende quella ampia regione baltica vicina per espressioni culturali e artistiche comuni, per lo più scaturite da storie socio-economiche e politiche tra loro intrecciatesi e con affini caratteristiche geografico-ambientali, tanto che nel 1960 Theodor Sorgenfrei pubblica il suo *Report of the Twenty-first Session, Norden: Denmark, Finland, Iceland, Norway, Sweden*, Berlingske bogtr., Køpenhavn 1960.

3. Sigfrid Giedion, *Space Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1941.

se ne è circoscritta – la carica innovativa. Una posizione, questa, che, per quanto attiene la storiografia italiana, ha una sua prima revisione solo nei cosiddetti 'anni della ricostruzione', cioè, quando, nel Secondo Dopoguerra, il viaggio di studio verso il Nord Europa alla ricerca di nuove espressività abitative, ebbe riscontro nella edilizia domestica scandinava, il cui linguaggio, scevro da ogni 'apriorismo dogmatico', come scrive Ernesto Nathan Rogers nel 1955 sulle pagine di «Casabella-continuità», conteneva inedite potenzialità. Esso, inoltre, si proponeva a gran parte dei nostri più giovani professionisti come una soluzione di mediazione, per l'appunto, alla perpetua lotta tra conservatori e innovatori, nuovamente rinvigorita all'ombra di posizioni di tutela di giovannoniana memoria[4]. Eppure, com'è stato osservato,

> «l'architettura nordica possiede una propria ben definita identità all'interno della grande tradizione italiana. Anche nel Norden è dato riscontrare gli stili e i periodi che caratterizzano lo sviluppo artistico dell'Occidente, dal Medio Evo alla nascita del modernismo; senonché le correnti stilistiche internazionali sono state ampiamente trasformate dalle tradizioni locali. [...] Esse consistono, prima di tutto, in una particolare collocazione geografica. […] Benché i quattro paesi siano nettamente diversi per quanto riguarda la rispettiva estensione e le caratteristiche topografiche, essi hanno in comune determinati aspetti del clima: in particolare la qualità della 'luce del Nord', che condiziona la sensibilità nordica nei confronti dello spazio, della forma, dei materiali, del colore»[5].

Nocciolo della questione, dunque, è la capacità di queste nazioni di aver fatto convogliare i propri stimoli e sollecitazioni, provenienti da inclinazioni autoctone,

---

4. Ernesto Nathan Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella-Continuità», 204, febbraio-marzo 1955, pp. 3-6. Su tali temi, si leggano anche Idem, *Programma: Domus, la casa dell'uomo*, in «Domus», 205, gennaio 1946, pp. 2-3.

5. Christian Norberg-Schulz, *La Norvegia e 'l'interludio classico'*, in Simo Paavilainen (a cura di), *Nordisk Klassicism. 1910-1930*, Catalogo della mostra, Finlands arkitekturmuseum, Helsingfors 1982, trad. it. *Classicismo nordico: architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, Electa, Milano 1988, p. 81.

in un comune denominatore e aver proceduto all'elaborazione di una sintesi espressiva, così individuale da conservare spiccate aderenze ai temi di ciascuna tradizione, pur restando sempre all'interno di una tanto riconoscibile, quanto sempre attuale elaborazione del Movimento Moderno. Tale propensione potremmo definirla una sorta di attitudine al perenne rinnovamento senza tradire i propri principali temi, così da approdare, verso gli anni Venti del Novecento, a una produzione fortemente identitaria e, al contempo, di impronta dichiaratamente internazionale, al punto da imporsi all'attenzione di quell'Europa da cui era sempre stata mantenuta ai bordi.

Chiave interpretativa con cui il *Norden* ha conquistato la sua autonomia espressiva è stato per l'appunto il Classicismo. In realtà, muovendosi dalla ricerca di un codice espressivo universalmente riconosciuto, si è trattato di un graduale processo di semplificazione funzionale, che, di fatto, si è lentamente allontano da qualunque approccio storicistico e si è strutturato utilizzando al meglio le esperienze lasciate in eredità dalla tradizione, quali, segnatamente, le consolidate abilità tecniche e artistiche dell'artigianato, il pragmatismo costruttivo, la sensibilità al contesto ambientale e al paesaggio, l'attenzione verso l'uso dalla luce in senso materico.

Il percorso, però, è stato tutt'altro che omogeneo: in Danimarca, nello specifico, fu strettamente legato a un inedito orientamento impresso dalla Corona sin dagli inizi del Settecento, in base al quale si destò attenzione verso il Rinascimento e il Barocco italiani. Roma, dunque, fu a lungo il principale luogo prescelto, giacché qui, tra l'altro fu possibile rivolgere uno sguardo approfondito ai 'resti' imperiali e, al contempo, partecipare ai fermenti artistici, che animavano botteghe, circoli culturali e *atelier*, primo fra tutti quello di Carlo Fontana.

Le radici dei rapporti culturali e artistici con la Città Eterna, con la precisione, si possono far risalire al Cinquecento; tuttavia, solo dopo più di un secolo, verso la metà del Seicento, si registra l'arrivo dei primi architetti, spesso sostenuti economicamente dal re[6]. Alloggiavano soprattutto tra le piazze di Spagna e Barberini,

6. I rapporti con l'Italia hanno radici molto remote, ma furono discontinui e principalmente di carattere politico-economico fino all'Età Moderna. Cfr. Laust Moltesen, *Roms Forbindelse med Denmark i Tiden indtil 1417*, trad. it. *Rapporti fra Roma e la Danimarca fino al 1417*, in

allungandosi fino a porta Pinciana[7]. Come gran parte dei viaggiatori del *Grand Tour*, riproducevano le opere più significative, che potessero essere da esempio o d'ispirazione per un rinnovamento figurativo e ricercavano disegni con cui arricchire le raccolte dei Sovrani o di prestigiose famiglie aristocratiche. Finché il viaggio a Roma diventò una prassi nel percorso formativo e didattico degli studi accademici ufficiali, al punto che gli artisti e architetti danesi, «mescolando le suggestioni prodotte dall'architettura classica italiana alla tradizione costruttiva locale, senza quel rispetto servile per la concorrenza della storia dell'arte, […] intrapresero la ricerca di una moderna, atemporale sintesi»[8]. A fronte delle lacune storiografiche e documentarie relative alla prima fase del *Grand Tour* dei Danesi nella città capitolina, è oramai acclarato come per i più abili, sollecitato dal re Cristiano IV, già a partire dal 1588, anno della sua incoronazione, il loro soggiorno fosse stato indirizzato a individuare ispirazioni formali e fondamenti teorici su cui avviare la costruzione della nuova immagine rappresentativa della Monarchia. È così che la matrice classica si prospettò loro come un comune denominatore con cui omologare, tanto l'innato rigore luterano, quanto il programma reale di magnificenza architettonica, che attestasse la conquistata dimensione europea del Regno[9].
In ogni modo, nonostante la riconfigurazione artistica di impronta rinascimentale, in Danimarca, stentarono a permeare le sollecitazioni culturali e i modelli italiani, conosciuti principalmente dagli esempi divulgati dalla trattatistica e dalle opere a stampa[10]. Il viaggio nel 'Bel Paese', infatti, continuò ad essere appannaggio

---

Louis Bobé (a cura di), *Rom og Danmark gennem Tiederne*, Levin & Munksgaards Forlag, Køpenhavn 1935, vol. I, pp. 1-21. Per una schedatura dei viaggiatori danesi in Italia si rimanda a quanto pubblicato dall'Accademia di Danimarca a Roma: http://www.acdan.it/danmark_italia/danit_travellers_italy.html

7. *'800 Danese. Architettura di Roma e paesaggi di Olevano Romano*, Gangemi, Roma 2006.

8. Henrik O. Andersson, *Il classicismo moderno nel Norden*, in *Nordisk*, cit., p. 23.

9. Sull'architettura danese Tobias Faber, *A History of Danish architecture*, Det Danske Selskab, Køpenhavn 1978 e, inoltre, Jorgen Sestoft, Jorgen Hegner H. Christiansen, *Guide to Danish Architecture*, Arkitektens Forlag, Køpenhavn 1991, 2 voll.

10. Su questi temi Elena Manzo, *La trasmissione del modello. La Danimarca in età moderna*, in Giorgio Pigafetta, *Storia dell'architettura moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, vol. I, pp. 395-408; Eadem., *Verso il classicismo nordico. Reti sintattiche e sperimentazioni linguistiche*

dell'alta aristocrazia e di pochi diplomatici; sicché, mentre Copenaghen, lentamente, iniziò ad essere palcoscenico del programma della Corona, l'edilizia privata restò ancorata ai più tradizionali schemi di importazione tedesca, specie nelle altre città e in periferia.
Lo spartiacque marcato dalla fine della Guerra dei Trent'anni e dalla salita al trono di Federico III, aprendo l'Italia definitivamente anche ai Paesi baltici, segnò un ulteriore passo della Nazione verso la svolta a un differente approccio conoscitivo in campo architettonico e artistico. Per il nuovo sovrano, infatti, la diretta riflessione sull'antico e sui modelli del Classicismo fu un valore di completamento fondamentale nella formazione del nuovo *establishment* tecnico e, per di più, incluse le più recenti espressioni barocche, sebbene, oggi, queste, ci appaino come circoscritte parentesi. D'altronde,

> «come accade nel ben più precoce Rinascimento architettonico italiano, il ripensamento architettonico del nord Europa andò di pari passo con la maturazione di idee sulla natura, la religione, la letteratura e la società, e ne fu la risposta. Esso comportò una ridefinizione di bisogni e principi architettonici, soprattutto nel contesto dell'edificio residenziale e in quello pubblico»[11].

La *peregrinatio* baltica verso sud e verso il Mediterraneo, dunque, si arricchì di nuove accezioni e Roma, si prospettò di un interesse fino ad allora inedito[12].

---

a Copenaghen in età moderna, in Carmine Gambardella, Sabina Martusciello (a cura di), *Le vie dei mercanti. Città rete Rete di Città,* Atti del IV Forum Internazionale di Studi (Capri, 9-10 giugno 2006), La Scuola di Pitagora, Napoli 2007, pp. 157-164.

11. Howard Burns, *Palladio e i fondamenti di una nuova architettura al Nord*, in *Palladio nel Nord Europa. Libri, viaggiatori, architetti*, Skira, Milano 1999, pp. 16-55.

12. Elena Manzo, *Christof Marselis. Note a margine di un inedito libro di disegni*, FrancoAngeli, Milano, 2021, pp. 15-38; Eadem, *Verso il classicismo,* cit.; sull'architettura barocca tra Seicento e Settecento cfr. Christian Elling, *Rom. Arkitekturens Liv fra Bernini til Thorvaldsen*, Gyldendal, København 1967, trad. inglese *Rome. The biography of its architecture from Bernini to Thorwaldsen*, E. Wasmuth, Tübingen 1975. Sul viaggio di studio in Italia degli architetti scandinavi tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento: Fabio Mangone, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia,* Electa Napoli, Napoli 2002.

In campo architettonico, un primo esito di questa nuova stagione del viaggio culturale in Italia, il cui percorso fu lento ancora per molto e non sollevato da contraddizioni e contrapposizioni, è concordemente individuato nella realizzazione della residenza reale di Charlottemborg. Inaugurata nel 1683, doveva essere il primo edificio a contribuire a delineare l'importante ruolo rappresentativo affidato a Kongens Nytorv, la 'Nuova Piazza del Re', cerniera di congiunzione tra la città medievale e la cosiddetta Nuova Copenaghen, cioè l'ampliamento a nord-est voluto da Cristiano V su una maglia ortogonale. Nell'ala posteriore del palazzo, infatti, Lambert van Haven, cui si attribuisce la paternità del progetto di tale parte, nel 1783, sperimentò la possibilità di coniugare la tradizione nordica di quel Rinascimento dalle radici fiamminghe con le raffinate espressioni romane, da lui direttamente conosciute durante il suo soggiorno nella Città Eterna[13].
A Roma, per l'appunto, si era recato tre volte, tra il 1653 e il 1670, grazie al sostegno economico offertogli da Federico III perché ampliasse la sua educazione culturale e artistica, al contempo, acquistasse opere con cui arricchire la collezione reale. Al rientro, era stato chiamato a Corte in qualità di *Generalbygmester* (cioè, Capomastro reale) proprio in virtù di queste sue lunghe esperienze di studi compiute in Italia. Qui, quando arrivò la prima volta, trascorse circa quattro anni, percorrendo le mete tradizionali degli itinerari dei viaggiatori provenienti dall'Europa centrale e settentrionale, che passavano da Venezia prima di giungere nella Città Capitolina[14]. In quel periodo stava salendo sul soglio pontificio Alessandro VII e si stava stabilendo Cristina di Svezia, appena convertita al Cattolicesimo, ma già in procinto di organizzare il vivace circolo culturale di Palazzo Far-

13. Nato, in realtà, come prestigiosa sede residenziale di Ulrik Frederik Gyldenløve, fratellastro del re, l'edificio era stato iniziato nel 1672, probabilmente, dall'architetto Ewert Janssen, cui si ascrivono le due ali laterali e quella principale, chiuse intorno una corte quadrangolare, le cui facciate, pur conservando spunti linguistici di matrice tedesca e, soprattutto, olandese, dal punto di vista espressivo, erano arricchite di citazioni di vignolesche e michelangiolesche, mentre già preannunciavano timidamente un prossimo sguardo al Seicento romano. Infatti, la quarta ala, quella attribuita a Lambert van Haven e dove si individua la più compiuta e significativa apertura alle sollecitazioni italiane, benché progettata circa dieci anni dopo, si integrò perfettamente con questa parte già realizzata del palazzo.

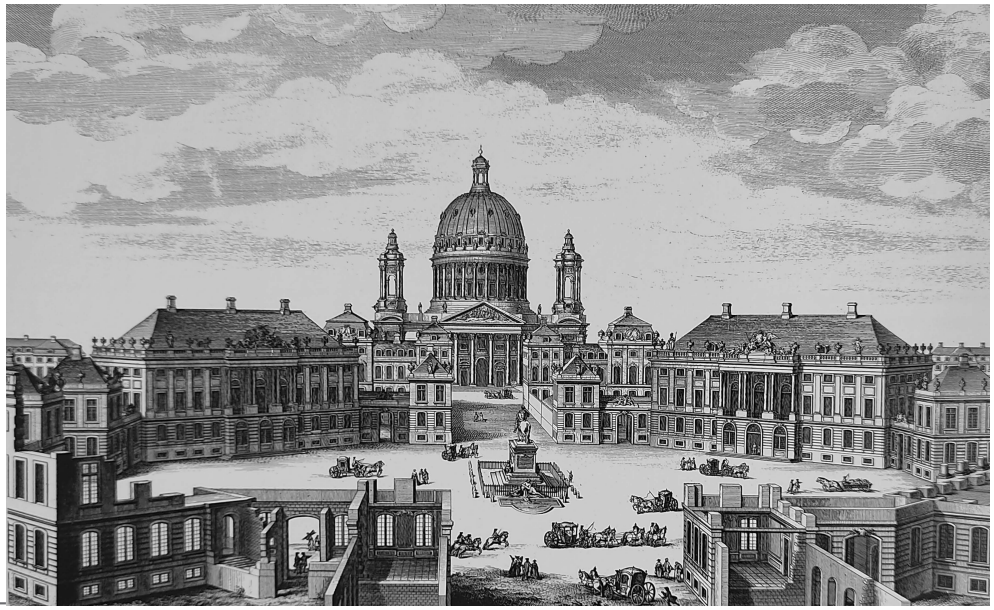
14. Manzo, *La Trasmissione*, cit.

nese. Durante l'ultimo soggiorno, nell'estate del 1670, van Haven lasciata la Città Eterna, si spinse fino a Napoli, probabilmente, sollecitato da un clima più mite e, poiché, era «per quanti provengono dal Nord indiscutibilmente il luogo più incantevole d'Italia in assoluto», come, d'altronde, ancora Ernest Föster scriverà due secoli dopo[15]. Se però nel paesaggio partenopeo, così come nelle campagne e nei colli laziali, l'architetto danese potette immergersi in una dimensione incomparabile, era stata proprio Roma ad offrirgli i maggiori stimoli culturali e a contribuire in modo significativo alla sua formazione. Qui, con la precisione, aveva trascorso i periodi più lunghi dei suoi soggiorni italiani: una volta, dal 1660 al 1661, un'altra, dall'aprile del 1668 a giugno del 1670, cioè, mentre la città si stava completamente rinnovando ed era un fermento di cantieri. Basti solo pensare che stavano riprendendo persino i lavori al collegio di Propaganda Fide; Carlo Rinaldi, coadiuvato dal giovane Fontana, ultimava la facciata di Sant'Andrea della Valle, progettava Santa Maria in Campitelli e avviava lo studio per le chiese gemelle in Piazza del Popolo; Bernini iniziava la Scala Regia; Cortona terminava la cupola della chiesa dei Santi Luca e Martina e si stava completando il colonnato della piazza di San Pietro in Vaticano. Intanto, si affacciava anche il mito di Carlo Fontana, che, nominato accademico di merito nel 1667, si preparava a diventare il protagonista indiscusso dell'insegnamento dell'Accademia di San Luca.

Van Haven, dunque, fu senza dubbio il primo danese a vivere appieno le temperie barocche italiane e ciò ebbe immediate e positive ripercussioni a Copenaghen, riflettendosi in opere da lui completate, come la già ricordata ala di Charlottenborg ovvero, ancor più, nella *Vor Frelsers Kirke* (chiesa nel Nostro Salvatore), iniziata nel 1692. Con lui, inoltre, si era consacrato il viaggio di istruzione in Italia come percorso di formazione ineludibile, incentivato e sostenuto economicamente dalla Corte reale. Tuttavia, si attesero cinquant'anni circa perché altri seguissero le sue orme e soggiornassero nuovamente nella Città Eterna. Tra questi, il primo fu Carl Marcus Tuscher, sebbene grazie ad una borsa di studio ottenuta dall'Accademia delle arti di Norimberga.

Arrivato in Italia nel 1728, vi rimase circa tredici anni, viaggiando, tra l'altro, anche

15. Ernest Föster, *Handbuch für Reisende in Italien*, Verlag der Literarisch-artistischen anstalt, München 1846, p. 56.



1_Johann Martin Preisler, Veduta ideale della Piazza di Amalienborg, 1766 (da Chris Fischer, Hanne Raabyemagle, *L'Ambasciata di Italia a Copenaghen*, s.n., s.l., 2007).

1__

tra Firenze, Livorno, Napoli e Cortona; finché, ritornato in patria nel 1743, tradusse le sue esperienze in un *Abbecedario dell'Architettura civile in cui con Nuova Simmetria e Facoltà si mostrano le giuste e facilissime Regole de' Cinque Ordini coll'aggiunta d'un saggio d'un ordine novello Da vari Frammenti architettonici degli Antichi cavato*[16]. Purtroppo, a causa dei numerosi incendi mancano testimonianze di architetture da lui realizzate, ma dalle sue raffinate opere grafiche, per lo più dipinti e incisioni, è esplicito il debito culturale a Juvarra e, ancor più al Barocco romano e a Bernini. Influenze, queste ultime, che ritroviamo, per esempio, nel disegno di progetto di una fontana e che, poi, hanno avuto concreti e diretti riflessi su Nicolai Eigtved nella definizione della piazza ottagona del palazzo di Amalienborg a Frederiksstaden. Furono gli esempi di Borromini, invece, a guidare il profilo della guglia dell'autodidatta Lauritz de Thura per la *Vor Frelsers Kirke*, iniziata nel 1748, ma completata solo nel 1752. Chiaramente ispirata a quella di Sant'Ivo alla Sa-

16. Carl Marcus Tuscher , *Abbecedario dell'Architettura civile in cui con Nuova Simmetria e Facoltà si mostrano le giuste e facilissime Regole de' Cinque Ordini coll'aggiunta d'un saggio d'un ordine novello Da vari Frammenti architettonici degli Antichi cavato e messo in praticabile sistema, e con molti Esempi dimostrato che si possa metterlo in Opera al Pari degli altri Ordini. Il tutto con grande Diligenza e Somma Esattezza misurato, calcolato e disegnato*, Køpenhavn 1743. Su Tuscher, si cfr. Mogens Bencard, *Tuscher Carl Marcus*, ad vocem, in «Weilbach Dansk Kunstnerleksikon», a cura di Sys Hartmann, Munksgaard-Rosinante, Køpenhavn 1998, vol. VIII, pp. 389-391.

pienza, fu la più esplicita declinazione delle esperienze consumate dall'architetto danese durante il breve soggiorno capitolino[17].

In Danimarca, però, la conferma di quanto aveva insegnato la vicenda di van Haven e di quanto fosse articolato il repertorio artistico offerto da Roma, era già stata portata dall'architetto polacco Christof Marselis nel 1702, quando questi arrivò a Copenaghen, chiamato da Federico IV, su indicazione di Wilhelm Friedrich von Platen, influente alto funzionario di corte, il cui ruolo, in patria, era stato soprattutto quello di coordinare e sovrintendere i cantieri aperti dal re[18]. Dopo un lungo viaggio in Europa, Marselis si era trattenuto a Roma dal 1698 fino al 1701. Qui aveva avuto modo di completare un eterogeneo *corpus* di disegni, ricevuti in dono, collazionati e da lui stesso eseguiti, che, successivamente, erano stati per lui di riferimento artistico. Tra questi, emergono sia interessanti tavole di opere borrominiane, sia quelle numerosissime che realizzò durante il tirocinio svolto presso l'*atelier* di Carlo Fontana, nel corso del quale, secondo il metodo del maestro, misurò, rilevò e riprodusse opere paradigmatiche dell'antichità e, al contempo, del Rinascimento 'maturo' e del Barocco, fino ad allora da lui conosciute soprattutto attraverso la trattatistica. E fu così che, giunto a Copenaghen, l'architetto polacco, coadiuvando von Platen, era riuscito a trasportarvi l'idea di Roma, al punto da lasciarne traccia in diversi elementi lessicali, che tutt'ora permangono in diversi edifici residenziali di Copenaghen. Inoltre, si ritiene che il suo album di disegni sia stato di riferimento soprattutto a de Thurah – autore, tra l'altro del *Den Danske Vitruvius* – soprattutto nel progetto della *Vor Frelsers Kirke*.

Parallelamente, il coetaneo Nikolaj Eigtved, il maggiore artefice dell'esplicita svolta figurativa di Copenaghen, operò ispirandosi proprio ai modelli romani,

---

17. Lauritz De Thurah, *Den Danske Vitruvius Indeholder Grundtegninger*, Ernst Henrich Berling, Køpenhavn 1745-1749, 2 voll. Per un profilo critico Hakon Lund, *de Thurah Lauritz*, ad vocem, in «Weilbach Dansk Kunstnerleksikon», Sys Hartmann, Munksgaard-Rosinante (a cura di), Køpenhavn 1998, vol. VIII, pp. 315-317, con ampi riferimenti bibliografici.

18. Su Marselis cfr. Harald Langberg, *Christof Marselis. En europæisk arkitekts eventyr*, Langbergs Forlag, Køpenhavn 1998-2000, 2 voll.; Manzo, *Christof Marselis*, cit.; per un inquadramento generale Hellmut Hager, *Carlo Fontana: Pupil, partner, preceptor*, in «Studies in the History of Art», XXXVIII, 1994, pp. 123-155.

che approfondì anche lui, direttamente, durante un periodo di formazione nella Città Eterna. Rientrato in Danimarca nel 1735, dopo circa tre anni trascorsi in Italia, infatti, espresse le sue esperienze non solo nel già ricordato progetto per la definizione della piazza di Amalieborg, ma anche in opere come la soluzione da lui suggerita – ma non realizzata – per il concorso della *Frederikskirken*, mutuata dalla chiesa di Sant'Agnese in piazza Navona. Soprattutto, ottenuta la direzione dell'Accademia Reale Danese di Disegno e Pittura (*Kongelige Danske Kunstakademi*) nel 1745, apportò un solido rinnovamento al percorso formativo delle future generazioni di artisti e architetti. Ciò confluì, due anni dopo, nella sua proposta di crearne un'altra ben più salda e meglio strutturata; proposta concretizzatasi, nel 1748. Infine, il 31 marzo 1754, giorno del trentunesimo compleanno di Federico V, confluì nella 'Accademia Reale di ritrattistica, scultura e architettura' (*Kongelige Danske Skildre-, Billedhugger- og Bygnings-Academie*), inaugurata nel palazzo di Charlottemborg.
Presso la nuova e prestigiosa istituzione i modelli del Mondo antico e del Rinascimento italiano fecero parte degli argomenti affrontati nelle classi o nei corsi ufficiali[19]. Fino ad allora, infatti, nonostante l'impulso impresso dai re precedenti – Cristiano V e, soprattutto, Federico IV –

> «Danish visitors were still few in Rome, but in 1754 the Danish Royal Academy of Fine Arts was reorganized, and the Academy awarded prizes enabling young art students to go on study tours to Paris and Rome. From then on many Danish artists and architects came to Rome»[20].

---

19. Fondata come 'Accademia Reale Danese di ritrattistica, scultura e architettura', a seguito di modifiche dei programmi formativi, degli ordinamenti e degli obiettivi dell'istituzione, nel 1771, è rinominata 'Accademia reale danese per la pittura, la scultura e l'architettura' (*Maler-, Billedhugger- og Bygnings-Academiet*); in seguito, nel 1814, 'Reale Accademia di Belle Arti' (*Det Kongelige Academie for de skjønne Kunster*.), finché, dopo ulteriori cambiamenti, nel 2011, nasce 'l'Accademia Reale di Belle Arti, Architettura, Design e Restauro' (*Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering*), dalla fusione tra la 'Scuola di Architettura dell'Accademia di Belle Arti', la 'Scuola Danese di Design e la Scuola di Conservazione dell'Accademia di Belle Arti'.

20. Karen Slej, *The Three Columns in the Forum Romanum: The Temple of Castor and Pollux viewed by Danish and Foreign Artists*, in Marjatta Nielsen (a cura di), *The Classical Heritage in*

Con la precisione, tra i diversi premi e riconoscimenti di studio, istituiti per gli allievi oramai al termine del percorso, c'erano le due medaglie d'argento e d'oro, entrambe suddivise in tipi 'minore' e 'maggiore'. Quella d'oro, per l'appunto, consentiva di poter ottenere un finanziamento per completare la formazione all'estero, segnatamente a Parigi e a Roma[21].

Eigtved, quindi, fu il primo direttore, ma morì alcuni mesi dopo e gli successe lo scultore francese Jacques-François-Joseph Saly, che rafforzò l'obiettivo di aprire l'istruzione danese al viaggio in Italia. D'altronde, egli stesso, allievo di Guillaume Coustou il Vecchio, aveva arricchito i propri studi nella città capitolina tra il 1740 e il 1748, grazie alla borsa di studio del Prix de Rome. A fronte di ciò, è da sottolineare come Saly avesse una concezione artistica di forte impronta classica, esplicitamente incentrata sul mito dell'antica Atene e dell'Ellenismo greco, quello che, nella non lontana Berlino, stava costituendo il modello su cui informare la monumentalità della nuova capitale voluta da Federico II il Grande sin dall'ascesa sul trono prussiano nel 1740.

Sotto la sua direzione, così, Caspar Frederik Harsdorff, uno dei più valenti allievi dell'Accademia danese di disegno e pittura, allievo di Nicolas-Henri Jardin, spalancò le porte dell'architettura di Copenaghen al Neoclassicismo, recuperando, definitivamente, il divario temporale che aveva diviso la sua nazione da gran parte degli altri regni europei[22]. Le esperienze da lui consumate tra Parigi e

---

Nordic Art and Architecture, Atti del Seminario di Studi (Copenaghen 1-3 novembre 1998), Museum Tusculanum Press, Køpenhavn 1990 vol. 2, p. 85, (Danish Studies in Classical Archaeology. Acta Hyperbore).

21. *'800 Danese*, cit.

22. Benché esuli dalla presente trattazione, tuttavia, è da specificare che Jardin giocò un ruolo determinante nell'affermazione del Neoclassicismo a Copenaghen, sia per la sua intensa attività di docente presso l'Accademia, sia come autore di importanti e significative architetture nella capitale. È stato osservato, infatti, come grazie a lui il Neoclassicismo sia arrivato in Danimarca *«very early. His masterpiece, the Frederikskirke (or Marble Church), was never finished to his designs. But elegant buildings such as Bernstorff House in Gentofte and the royal villa Marienlyst at Elsinore, the Yellow Mansion at 18 Amaliegade and interiors such as the dining room at Moltke House at Amalienborg (Christian VII's Palace) and the great hall of the first Christianborg Palace were created before he was forced to return to his native country in 1771. At that point, the Academy of Fine Arts wished to bring to an end an epoch in which*

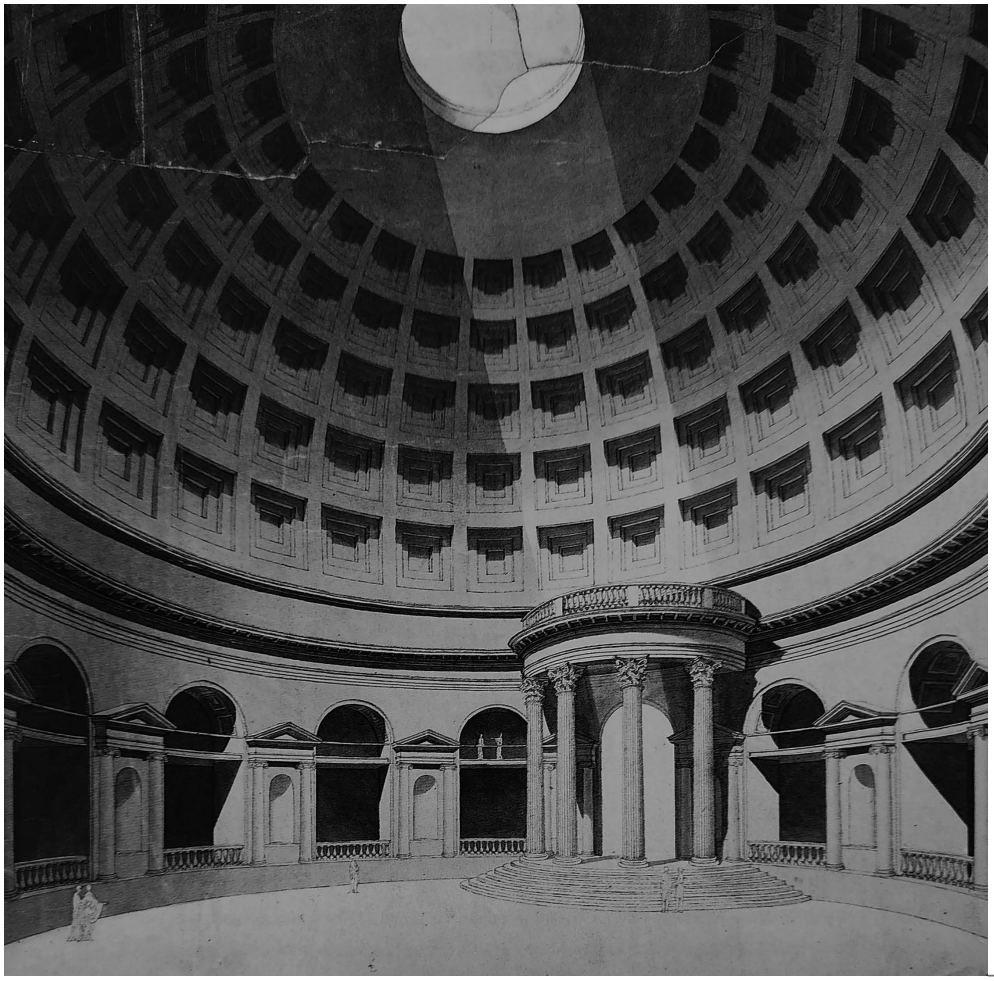
2_Copenaghen, colonnato di passaggio ad Amaliegade, costruito nel 1794 su disegno di Caspar Frederik Harsdorff. Vista sul monumento equestre della piazza Amalienborg (da *Classicism*, cit. p. 38).

Roma, dove trascorse sei anni grazie una *Gold Medal* ottenuta nel 1756 – la prima ad essere stata vinta in architettura dopo la sua istituzione – congiuntamente agli insegnamenti del suo maestro, furono evidenti sin dalle prime opere da lui realizzate nella capitale danese. Ne sono un esempio diverse abitazioni borghesi, i disegni per il colonnato di attraversamento di Amaliegade o, a Kongens Nytorv, la cosiddetta *Harsdorffs Hus* e la residenza di Erich Erichsen (oggi, sede della *Danske Bank*), indubbiamente la più esaustiva espressione. Ma se '*Harsdorff shows the way*' – come cita il capitolo di inizio di uno dei più validi testi della storiografia danese sul Classicismo a Copenaghen –

> «there is no doubt that the giant of Danish neo-Classical architecture, indeed of Danish architecture in general, is Christian Frederik Hansen. In Harsdorff, however, Hansen had a distinguished teacher […] and although Harsdorff did not bequeath the same monumental legacy to the city as his brilliant favourite pupil, he was nevertheless an extremely influential figure»[23].

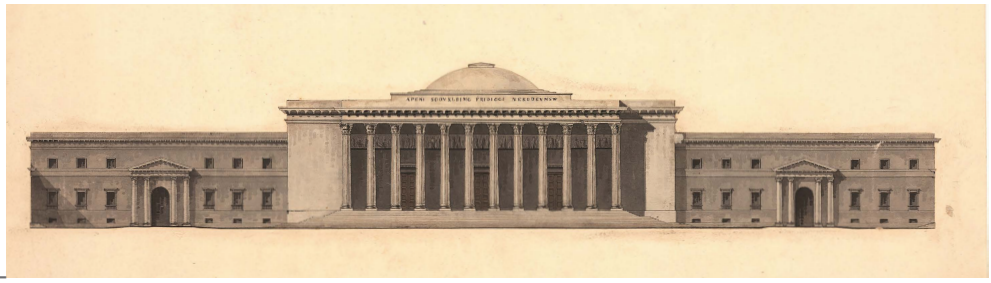
foreigners had dominated the teaching staff». Hanne Raabyemagle, *Harsdorff Shows the Way*, in Hanne Raabyemagle, Claus M. Smidt (a cura di), *Classicism in Copenhagen. Architecture in the Age of C.F. Hansen*, Gyldendal, Køpenhavn 1998, p. 10

23. Ibidem, p. 9.

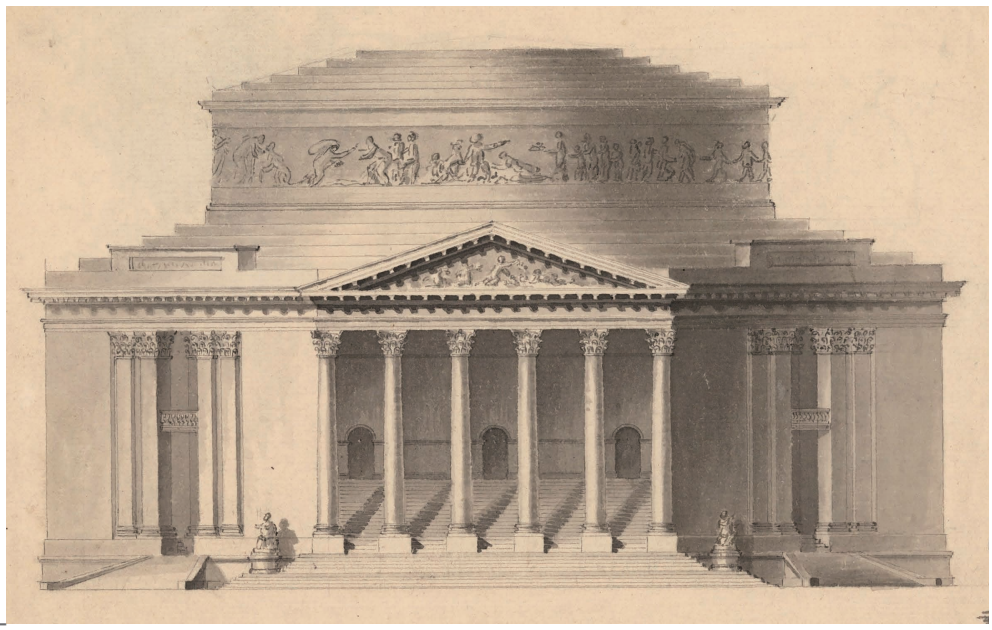


3_Caspar Frederik Harsdorff, progetto per la Frederikskirke, prospettiva interna. 1798 [da Smidt (a cura di), *Classicism*, cit. p. 197].

Accolta la linea classicista sulla quale far procedere quella ricerca della propria identità espressiva, cui si accennava precedentemente, Christian Frederik Hansen, tuttavia, preferì rivolgere il suo sguardo, piuttosto che a quelli greci, soprattutto agli esempi incontrati a Roma durante il suo soggiorno, durato appena un anno. Su queste premesse e sulla prassi del viaggio di istruzione in Italia e nelle regioni d'Oriente, che perdurò oltre l'Ottocento romantico e 'borghese', il rapporto con l'antico si mescolò di differenti accezioni, solo raramente incentrate su quella sensibilità archeologica alimentata dalle campagne di scavo, così come, invece, avveniva per lo più negli altri stati europei. E se, come è stato osservato, tale rapporto appariva ancora troppo vincolante nei suoi equilibri sintattici e lessicali, d'altro canto, era possibile superare i confini imposti dalla *koinè*, non tanto affiancando i modelli del Mondo Antico a quelli offerti dal Rinascimento e dal Barocco, ma rivolgendosi ad essi guardando principalmente alla composizione



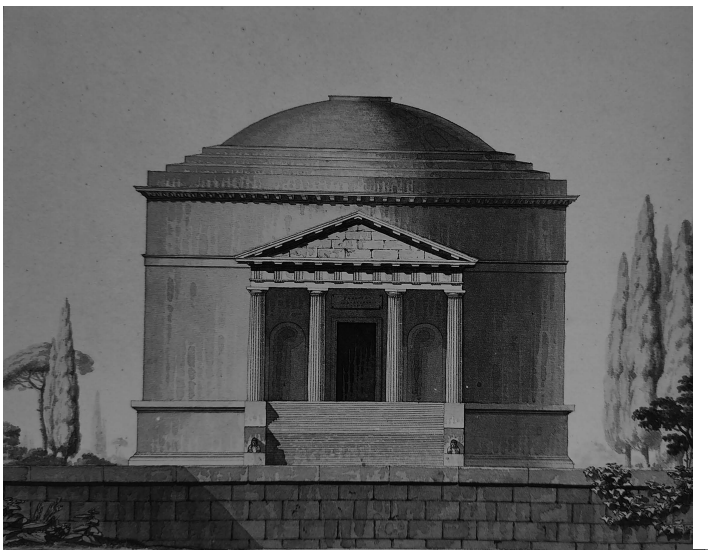
4_Peter Meyn, facciata di edifici monumentali a pilastri. Disegno a piombo, penna, inchiostro e acquerello [Danmarks Kunstbibliotek, inv. 54466].



5_Peter Meyn, facciata di un progetto monumentale, senza scala. Disegno a inchiostro e vernice [Danmarks Kunstbibliotek, Inv. nr. ark_K.S.332].

spaziale e tettonica degli elementi architettonici[24]. Non a caso, dunque, il Pantheon fu tra i più ricorrenti, tant'è che, da C.F. Hansen, a Peter Meyn, a Ivar Bentsen, fino a tempi più recenti, lo ritroviamo nei progetti di gran parte dei principali protagonisti di quella ricerca linguistica e figurativa, la quale, nei primi decenni del XIX secolo, approdò alle rigorose linee di un Funzionalismo sociale a carattere ideologico. Del Mausoleo adrianeo, infatti, si guardarono non solo, l'ortodossia linguistica e il carattere inedito delle soluzioni formali e dell'aggregazione dei volumi, i procedimenti costruttivi e le soluzioni tecniche ovvero il sapiente gioco cromatico delle fonti luminose, ma ancor più il ruolo

24. Lisbet Balslev Jørgensen, *Tradizione e classicismo in Danimarca*, in Paavilainen (a cura di), *Nordisk Klassicism. 1910-1930*, cit., pp. 25-29.



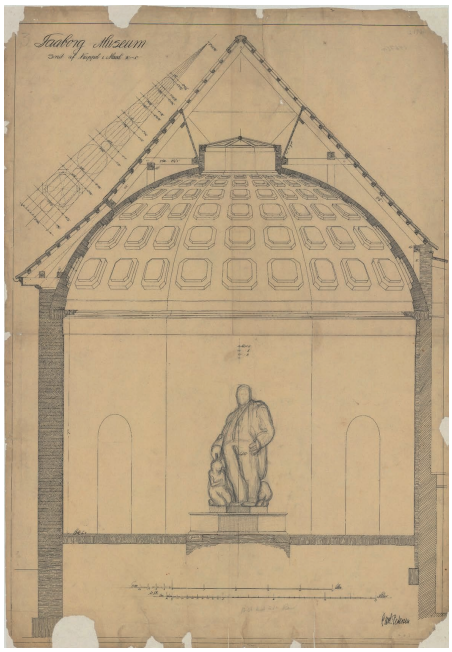
6 | 7

6_Caspar Frederik Hansen, ricostruzione ideale di Tor de' Schiavi a Roma, 1783-84 [da Smidt (a cura di), *Classicism*, cit., p. 198].

7_Caspar Frederik Hansen, cappella reale di Copenaghen, interno della cupola, 1826 (da Ibidem, p. 110).

eccezionale svolto del suo valore iconico nell'ambito dell'immagine della città capitolina. È questo quello che, per esempio, Carl Petersen comunicò nel 1915 con una delle sue opere più famose, il museo di Fåborg e che, poi, insegnò quando diventò professore all'Accademia reale di Belle Arti nel 1918, influenzando culturalmente tanto i suoi contemporanei, quanto le future generazioni di artisti e architetti danesi. Si dovette aspettare ancora, però, per raggiungere la stessa originale carica espressiva cui era pervenuta l'opera di Fåborg.
In Danimarca, il cosiddetto 'Classicismo Nordico', dunque, fu essenzialmente e innanzitutto un ponte o, meglio ancora, un trampolino di lancio teso verso il Funzionalismo sociale, come già possiamo intravedere nella commistione dei paramenti in mattoni in cotto dei Povl Baumann e come testimoniano la casa da lui realizzata per Aage Lunn nel 1916 in Hellerup a Copenaghen, in cui si legge una sintesi con elementi eclettici di tradizione danese e altri – la porta centrale, per esempio – di memoria barocca oppure i suoi ultimi lavori degli anni Trenta, fino ai raffinati appartamenti Storgarden, terminati nel 1935[25]. Non è da dimenticate, inoltre, il contributo di Kaj Gottlob o di Poul Holsøe. Quest'ultimo, che trascorse un anno in Italia nel 1903 e che fu vincitore nel 1920 della importante Medaglia Eckersberg, giocò un ruolo chiave del passaggio verso il Movimento Moderno, non solo come architetto municipale, ma grazie soprattutto alla sua militante attività presso prestigiose istituzioni culturali e pubbliche, dove rivestì sempre po-

25. Paavilainen (a cura di), *Nordisk Klassicism*, cit.; John Stewart, *Nordic Classicism: Scandinavian Architecture 1910-1930*, Bloomsbury Visual Art, London 2018.



8 | 9

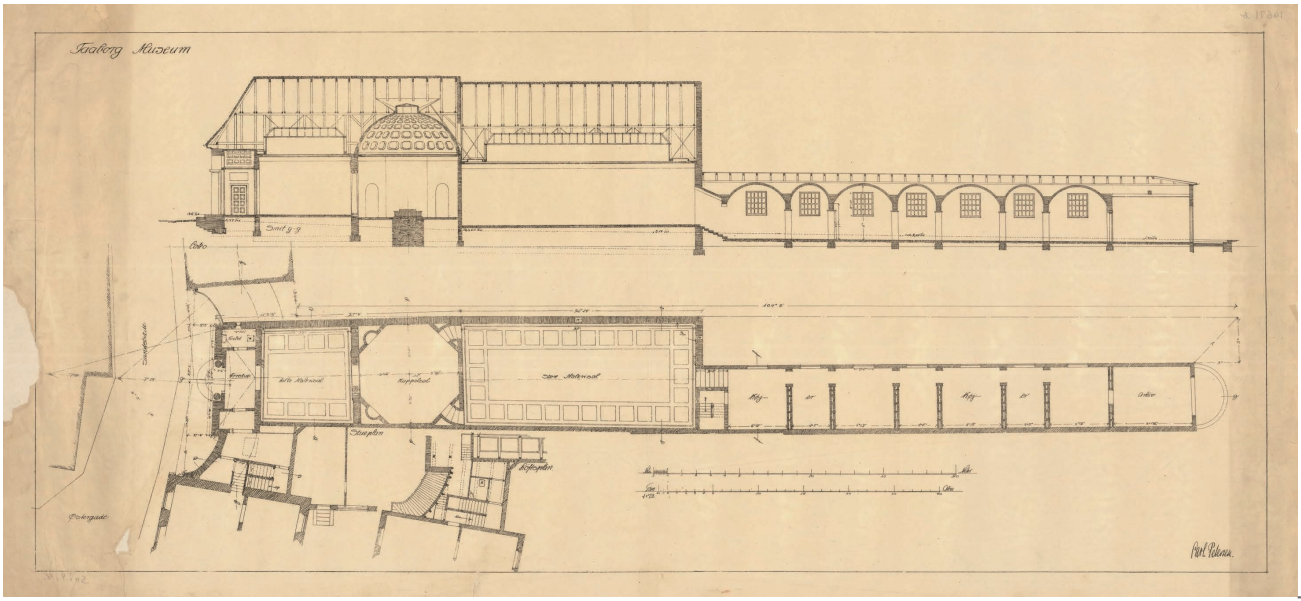
8_Faaborg Museum, Sala della Galleria a cupola e galleria piccola dei quadri (Carl Petersen, 1915)

9_Carl Petersen, Disegno sala della cupola del Faaborg Museum, sezione trasversale con la statua di Mads Rasmussen [Danmarks Kunstbibliotek, inv. nr. 14671].

sizioni di rilievo, tra cui quella di membro del consiglio di amministrazione del Museo Thorvaldsen nel 1920 e, poi, dal 1924 al 1937, del consiglio della 'Associazione per la conservazione degli edifici antichi' (*Foreningen til Gamle Bygningers Bevaring*), nonché, dal 1921 al 1943, del Consiglio dell'Accademia di Belle Arti, giusto per ricordarne alcuni[26]. Al contempo, dal punto di vista strettamente professionale, l'aderenza al Classicismo Nordico – o, più precisamente, alla cosiddetta *Better Building Practice* (*Bedre Byggeskik*) – ha lasciato una significativa lezione in architetture quali le tre case unifamiliari sulla Lundeskovsvej a Studiebyen, nella municipalità di Hellerup (dal 1923, poi, di Gentofte), nella cosiddetta 'grande' Copenaghen, da cui si mosse per poi approdare definitivamente a un più maturo e contemporaneo linguaggio modernista in edifici pubblici, segnatamente scuole, quali la Grundtvigs, terminata tra il 1937 e il 1938.

D'altra parte, dagli inizi del Novecento, quando iniziò ad affermare un Funzionalismo di impronta sociale, furono proprio i temi della chiarezza strutturale, del cromatismo e del binomio forma-funzione a tenere insieme la lezione del Classicismo importato da Roma da C.F. Hansen con posizioni a primo acchito radicalmente opposte, come quelle di Peder Vilhelm Jensen-Klint, di cui basta solo ricordare la chiesa di Cope-

26. Su Poul Holsøe *Meddelelser fra Akademisk Architektforening*, in «Architekten», 1918, vol. 20, p. 89.



__10

10_Carl Petersen, Faaborg Museum, sezione longitudinale [Danmarks Kunstbibliotek, inv. nr. 14671].

naghen dedicata al filoso danese Nicolai Frederik Severin Grundtvig, per chiarirne l'interpretazione in chiave contemporanea della sua tensione verso un maggiore legame agli stili della tradizione, all'uso del mattone a vista, alla rivalutazione della qualità artigianale del dettaglio architettonico e alla semplicità delle linee gotiche[27]. Tali temi, al tempo stesso, erano la chiave per l'assoluto superamento dello Storicismo. A ciò contribuì indirettamente il filosofo tedesco Ernst Cassirer, giacché, dal 1911, il suo saggio *Substanzbegriff Und Funktionsbegriff* avrebbe costituito un supporto speculativo a questo rinnovato interesse verso il Classicismo di Hansen e i modelli romani[28]. D'altronde, concordemente a quanto ha sottolineato Christoffer Harlang, il Classicismo ha continuato a perpetuarsi in declinazioni inedite, giacché, in Danimarca, è approdato come derivante da una impostazione culturale e metodologica più strettamente affiliata a una parte della tradizione delle *Beaux Arts*, fondata su una educazione all'abilità artigianale[29].

Tutto ciò fu definitivamente consacrato su un palcoscenico internazionale al-

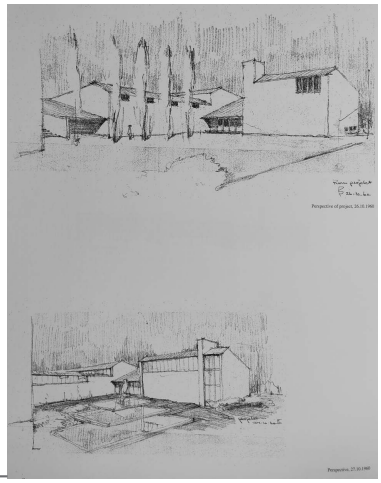
27. Ibidem.

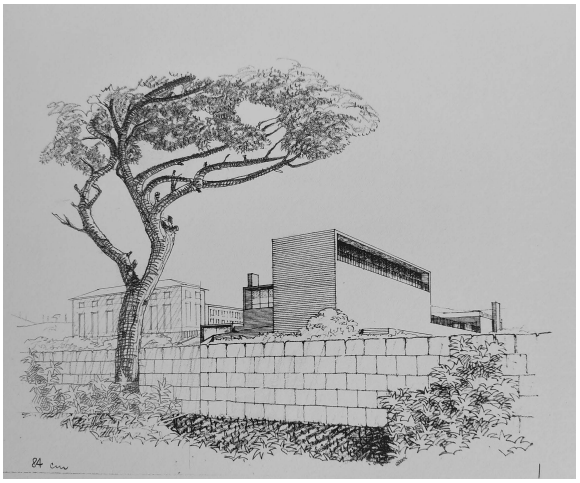
28. Sul testo di Cassirer, cfr. Ernst Cassirer, *Substanzbegriff Und Funktionsbegriff*, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1910, ed. it. *Sostanza e Funzione*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

29. Christoffer Harlang, *Danish Introduction. Negotiating with the Surrounding Society*, in Asgaard Andersen (a cura di) *Nordic Architects Write. A documentary anthology*, Routledge, New York 2008, pp. 9-17.

11_Copenaghen (Hellerup), insediamento Studiebyen di *social housing*, realizzato dagli architetti E. Thomsen, A. Rosen, I. Bentsen, T. Henningsen, K. Fisker, 1920. Edificio di ingresso all'insediamento e facciata su Rygårds Allé (da Olaf Lind, Annemarie Lund, *Copenhagen Architecture Guide*, Arckitektens Forlag, København 2001, p. 51).

11__





12_Kay Fisker, Accademia di Danimarca a Roma. Disegni del primo progetto. Prospettiva del 03.09.1962 (da Ibler, *Kay Fisker*, cit., p. 70).

13_Kay Fisker, Accademia di Danimarca a Roma. Prospettiva del progetto finale, 1963 (da Ibidem, p. 70).

12 | 13__

l'Esposizione Internazionale di Stoccolma del 1930.
Un tale percorso elaborativo ha poi proceduto indisturbato, ma non senza complessità e revisioni critiche, attraversando, esplicitamente o intrinsecamente, gran parte dei più rappresentativi architetti, da Martin Nyrop, a Vilhelm Wanscher, Ivar Bentsen, Charles I. Schou, Povl C. Stegmann, Kay Fisker, C.F. Møller, fino ad Arne Jacobsen, offrendo risposte inaspettatamente poliedriche, ricche di forme e di personali declinazioni in una imperturbabile distinguibile identità nazionale, sempre al passo con la contemporaneità.
A completamento di tutto ciò, agli inizi degli anni Sessanta del Novecento, Kay Fischer, forse il più 'danese' tra gli architetti menzionati, inizia il progetto per la nuova la sede italiana dell'Accademia di Danimarca a Roma, offrendo alla città, che aveva tanto ispirato gli artisti e gli architetti danesi, un edificio, che

14_Roma, Accademia di Danimarca (Kay Fisker, 1967) (da Ibidem, p. 30).

14

«Architecturally, [...] connects Danish and Roman by drawings on traditional forms, models and motifs, yet with attention to contemporary use and construction techniques. In its reduced, yet grand simplicity the complex appears with the same obvious monumentally as Roman ruins, yet significantly without the arches and segmented lintels so characteristic of Roman architecture. It is a composition of boxes, incorporating the balconies and other elements as if not to disturb to clear solids. Rearticulating tradition in its purest form, not dissimilar to the contemporary works of Louis Kahn and Sigurd Lewerents, which Fisker clearly knew and referred to in articles at the time. [...] As the Danish Academy in Rome demonstrates, this could lead to a simultaneously time specific and timeless architecture of primal order and formal clarity which in some regards could be described as being 'anonymous'»[30].

30. Martin Søberg, *Kay Fisker: Works and Ideas in Danish Modern Architecture*, Bloomsbury Publishing, London 2021. Sul progetto dell'Accademia di Danimarca a Roma, cfr. anche Marianne Mibler, *Kay Fisker and the Danish Academy in Rome*, Archipress M, Aarhus 2008.

A LVIGI ALBERTINI
GIORNALISTA VOMO POLITICO
ALTO INCEGNO
RARA IMPERTERRITA FEDE
QVESTO SEGNO D'ONORE DEDICA
ANCONA
MEMORE DE'SVOI FIGLI MIGLIORI
XVIII-XI
MCMLI

TORRE IN PIETRA DI LUIGI E LEONARDO ALBERTINI E DI NICOLÒ ED ELENA CARANDINI: UNA TENUTA «IN FORMA DI CITTÀ» ALLE PORTE DI ROMA TRA PRODUZIONE E ARTE

Torre in Pietra by Luigi and Leonardo Albertini and Nicolò and Elena Carandini: an Estate «In the Shape of a City» at the Gates of Rome between Production and Art

DOI: 10.17401/su.13.cb16

Carla Benocci
Quasar Institute for Advanced Design; Associazione Storia della Città
carla.benocci@libero.it

Parole chiave
Michele Busiri Vici, Pier Luigi Nervi, Eugenio Cisterna, Renato Guttuso

Abstract
La trasformazione dal 1926 di Torre in Pietra e di Leprignana (Roma), ad opera degli Albertini e dei Carandini, rappresenta una sfida rispetto al governo fascista. Essi restaurano il borgo con il castello e configurano il territorio con nuove strade, arricchendolo di insediamenti produttivi e residenziali, di un asilo con una nuova chiesa, di attività commerciali e di un cinema all'aperto e coperto, progettato, insieme a molti edifici, da Michele Busiri Vici, con la collaborazione di Pier Luigi Nervi. La produzione di latte crudo e yogurt è all'avanguardia e ben pubblicizzata. Le pitture antiche del castello sono restaurate dal pittore Eugenio Cisterna, che completa le decorazioni negli anni Trenta, con vedute del paesaggio circostante e con una sorta di romitorio. Nicolò ed Elena Carandini nel 1944-47 diffondono il gusto artistico italiano a Londra, in qualità di Ambasciatori d'Italia; promuovono l'arte novecentesca, in un rapporto particolarmente affettuoso con Renato Guttuso.

The transformation from 1926 of Torre in Pietra and Leprignana (Rome), by the Albertini and

Carandini, represents a challenge with respect to the fascist government. They restore the village with the castle and shape the area with new roads, enriching it with productive and residential settlements, a kindergarten with a new church, commercial activities and an outdoor and indoor cinema, designed, together with many buildings, by Michele Busiri Vici, with the collaboration of Pier Luigi Nervi. The production of raw milk and yogurt is state-of-the-art and well advertised. The ancient paintings of the castle were restored by the painter Eugenio Cisterna, who completed the decorations in the 1930s, with views of the surrounding landscape and a sort of hermitage. Nicolò and Elena Carandini in 1944-47 spread the Italian artistic taste in London, as Ambassadors of Italy; they promote twentieth-century art, in a particularly affectionate relationship with Renato Guttuso.

I protagonisti

> «1927-1957/ Luigi Albertini 1871-1941/ Troncata dalla dittatura la sua grande opera di giornalista/ mentre ancora nel Senato del Regno lottava/ per la estrema difesa delle libertà italiane/ la sua sostanza ed il suo coraggio/ dedicava al riscatto/ di queste terre desolate per secolare abbandono/ Leonardo Albertini e Nicolò Carandini/ avendo adempiuto alla sua volontà/ in trenta anni di concorde lavoro/ pongono questa lapide/ perché quanti trovano e troveranno/ nelle redente terre di Torre in Pietra e Leprignana/ sicurezza e benessere di vita/ ricordino il suo nome e onorino la sua memoria»:

così recita la lapide posta sul castello di Torre in Pietra, alla quale fa eco l'epigrafe che commenta il monumento celebrativo a Luigi Albertini, con il suo busto, posto ad Ancona, la sua città natale, «in Piazza Cavour, una delle più belle e luminose piazze della città, nelle immediate vicinanze della Casa del Popolo»[1].
«A Luigi Albertini/ giornalista uomo politico/ alto ingegno/ rara imperterrita fede/ questo segno d'onore dedica/ Ancona/ memore de' suoi figli migliori/ XVIII-XI MCMLI» [Fig. 1].

Sono due sintesi efficaci dell'importanza del senatore Albertini per la cultura, la libertà e la vita italiana, sottolineando la continuità della sua opera nelle attività a Torre in Pietra del figlio Leonardo, del genero Nicolò Albertini e di sua moglie Elena, sorella di Leonardo.
Luigi Albertini è stato oggetto di approfonditi studi, a partire dalla biografia del fratello Alberto[2], con una cospicua serie di saggi e libri dedicati soprattutto al

---

1. Roma, Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Archivio Luigi Albertini (d'ora in poi ALA), b. 64. Cfr. anche le bb. 12, 61- 65, 75-80. Si veda nello stesso Archivio Centrale l'Archivio Nicolò Carandini (d'ora in poi ANC), bb. 3-7, 12-14, 22.

2. Per l'attività di Albertini legata ai rapporti con la campagna e soprattutto con Torre in Pietra cfr. Gaspare De Caro, *Albertini, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1 (1960), *ad vocem*, con fonti e bibliografia precedente; Alberto Albertini, *Vita di Luigi Albertini*, Mondadori, Roma 1945; Luigi Albertini, *La bonifica del Senatore Albertini 1926-1945 (Storia dei primi anni*

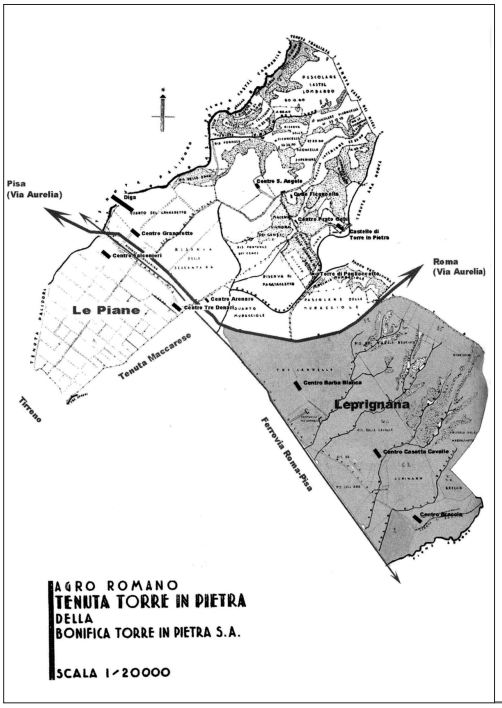
suo antifascismo, con le drammatiche vicende del suo allontanamento dal «Corriere della Sera». Da questo quadro e da altre ricerche condotte negli archivi familiari Albertini e Carandini sono emersi ulteriori elementi, che individuano Torre in Pietra, rinnovata magistralmente nel Novecento, non come una meteora ma come un coraggioso luogo di sperimentazione, coniugante nuovi insediamenti, paesaggio e arte, con una innovativa attività produttiva. Gli Albertini e i Carandini valorizzano un antico borgo, restaurandone e rinnovandone il castello, con nuove decorazioni, la chiesa e i manufatti limitrofi, con l'assetto viario circostante; esso diviene il luogo di direzione dell'intera tenuta, provvista di strade e di centri produttivi, commerciali e residenziali, con una nuova chiesa, di spazi pubblici di varia natura e di una borgata. Tra i professionisti che operano attivamente per le due famiglie sono indicati nelle carte di contabilità familiare l'ingegnere Secreti, il geometra Luigi Paoletti, l'architetto Roberto Pane per i Centri Tre Denari e Falconieri e l'architetto Michele Busiri Vici, attivo già nell'allestimento dell'appartamento di via XXIV Maggio di Roma, incaricato dal 1929 del restauro del castello e delle strutture limitrofe; questo professionista è autore negli anni successivi, fino al 1967, della trasformazione del Centro Aurelia, dell'abitazione del Direttore e della Centrale del Latte al Centro Falconieri, della progettazione di strutture commerciali (una trattoria, un negozio di generi alimentari), di un fienile e di altri manufatti; nel dopoguerra progetta l'Asilo Luigi Albertini con la chiesa annessa, il completamento dell'urbanizzazione e la Borgata di Torre in Pietra, l'Officina del Centro Arenaro in collaborazione con Pier Luigi Nervi, un cinema all'aperto e al coperto (non realizzati), il Centro Orticolo della Leprignana, la villa Albertini in prossimità della torre del Pagliaccetto, il restauro di quest'ultima e due case, non realizzate[3]. Completamente rinnovata è

---

della Bonifica di Torre in Pietra), Comune di Fiumicino, Roma 2001; Luca Guazzati, Walter Orazi (a cura di), *Luigi Albertini nella sua Ancona*, Circolo della Stampa «Luigi Albertini», Ancona 2001; Oddone Longo (a cura di), *Albertini, Carandini. Una pagina della storia d'Italia*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 2005; Marzio Achille Romani (a cura di), *Luigi Einaudi-Luigi Albertini: lettere (1908-1925)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2007; Giancarlo Finizio, *Luigi Albertini, Gabriele D'Annunzio ed il volo su Vienna*, Marvia Edizioni, Voghera 2014.

3. Sull'opera di Michele Busiri Vici per Torre in Pietra cfr. Albertini, *La bonifica*, cit., p. 68; Marina Natoli (a cura di), *Michele Busiri Vici: paesaggio e architettura nel litorale laziale 1941-1973*, Palombi, Roma 2001; Jérome Coignard, *Michele Busiri Vici, architecte latin,* in «Connais-

1_Il monumento celebrativo a Luigi Albertini nella piazza Cavour ad Ancona, 1951.



2_«Agro Romano. Tenuta Torre in Pietra della bonifica Torre in Pietra S. A. Scala 1/20000», 1945 (Albertini, *La bonifica*, cit., fig. 61).

1 | 2

la vasta tenuta, dotata di adeguate strade di collegamento, di una diga sul Rio Palidoro e di ponti, provvista di centri residenziali e produttivi opportunamente collocati secondo le esigenze del territorio bonificato e le caratteristiche del paesaggio [Fig. 2]. Sono particolarmente curati i manufatti destinati ad allevamenti pregiati e modernissimi, con un'eccellente produzione di latte crudo, di yogurt, di vino e di prodotti agricoli di alto pregio, di cui si promuove la vendita, in ambito regionale e in misura minore nazionale, valorizzata da un'efficace pubblicità. Si tratta di un'impresa di alto valore sociale, perché l'uso di macchine e di mezzi all'avanguardia facilita la realizzazione delle opere, dando ad essi un'importanza coerente con gli ideali del senatore Albertini, che molto giovane sostiene l'ipotesi delle otto ore di lavoro come strumento di migliore e più soddisfacente produzione, oltre che di buona qualità della vita personale e sociale. Figura anch'essa di notevole rilievo è Elena, scrittrice e appassionata di arte, come il padre e il marito; insieme a quest'ultimo, Ambasciatore d'Italia a Londra (1944-47), sviluppa i valori messi a punto a Torre in Pietra nella sede londinese.

---

sance des arts», 629, 2005, pp. 82-87; Alessandra Muntoni, Maria Luisa Neri (a cura di), *Michele Busiri Vici: architetto e paesaggista 1894-1981*, Campisano, Roma 2017, pp. 296-303 (Barbara Berta) e schede 8, 23, 26, 65, 79, 80, 99, 108, 139, 151, 178, 205, 220, 227, 295, 299.

Una scelta agricola non improvvisata: il soggiorno negli Stati Uniti del senatore Luigi Albertini nel 1921-22

Stupisce ancora oggi il coraggio di un affermato ed eccellente giornalista che, costretto nel 1925 ad abbandonare per motivi politici il suo gioiello, il «Corriere della Sera», si dedica immediatamente, nel 1926, ad una sfida agricola senza precedenti con l'acquisto di Torre in Pietra dalla Società Bonifiche Agrarie (i soggiorni di villeggiatura nella campagna di Parella nel Canavese erano molto apprezzati ma era cosa ben diversa dalla gestione di una impegnativa grande azienda agricola). Leonardo Albertini così descrive decenni dopo lo stato di Torre in Pietra al momento dell'acquisto:

> «alla prima vista, mi pareva bellissima nel suo abbandono, nella sua nudità, niente strade, due vecchi fabbricati e nessuna stalla. Vasti orizzonti, grandi riserve per il pascolo delle pecore e di scarso bestiame brado; staccionate, quindi, niente macchine, un po' di buoi da lavoro, niente irrigazione, niente medicai»[4].

Non ricorda il castello e la chiesa del piccolo borgo a circa 26 km da Roma, a breve distanza dalla via Aurelia e dal mare, in una posizione strategica di grande importanza storica e di fondazione medioevale, borgo posseduto da importanti famiglie quali gli Alberteschi e gli Anguillara, con rilevanti rinnovamenti nel XVI e XVII secolo dei Massimo e dei Peretti, nel XVIII secolo dei Falconieri e poi dei Carpegna[5], comprendenti altresì importanti cicli pittorici;

---

4. Albertini, *La bonifica del Senatore Albertini*, cit., p. 29.

5. Sulla fase antica del borgo cfr. Giovanni Maria De Rossi, *Torri e castelli medievali della Campagna Romana*, De Luca, Roma 1969, p. 81; Giuseppe Tomassetti, *La campagna romana antica, medioevale e moderna*. Nuova edizione aggiornata a cura di Luisa Chiumenti, Fernando Bilancia, vol. II, *Via Appia, Ardeatina ed Aurelia*, Banco di Roma, Roma 1971, pp. 274-275; Michele Franceschini, Elisabetta Mori, Marco Venditelli, *Torre in Pietra. Vicende, storiche, architettoniche, artistiche di un insediamento della Campagna romana dal Medioevo all'età moderna*, Viella, Roma 1994; Patrizia Tartara, *Torrimpietra (IGM 149 I NO)*, Olschki, Firenze 1999; Belinda Granata, *Mito e natura nella galleria di Torre in Pietra. Gli affreschi di Pietro Paolo Bonzi per il principe Michele Peretti,* in «Storia dell'arte», n. s. 13-14, 113-114, 2006, pp. 173-186; Maria Teresa Cutrì,

i manufatti difensivi e agricoli consistono nella Torre del Pagliaccetto, in rovina, nel casale in località S. Angelo, prima di Palidoro, e in quello a Granaretto; in prossimità del Rio Palidoro è il complesso Tre Denari, formato da tre fabbricati rustici; è vicina la stazione ferroviaria in legno sulla via Roma-Pisa. I territori delle 'riserve' sono coltivati dai due affittuari Petrini e Rufini, dai quali Leonardo e Nicolò vanno ad approfondire la conoscenza della gestione: «se ci avanzerà del tempo lo dedicheremo a utili studi-gite di istruzione presso i nostri vicini». Il quadro può essere davvero sconfortante, ma Luigi Albertini ha già da tempo osservato sia le crescenti necessità di produzione agricola che si andavano manifestando nella società italiana, afflitta da pandemiche carestie e da importazioni a caro prezzo, sia le nuove modalità produttive e l'organizzazione del lavoro avviate e consolidate negli Stati Uniti e ben note nel mondo anglosassone, oggetto d'interesse del senatore fin dal suo soggiorno giovanile a Londra nel 1894 e poi mantenuto nel tempo, come dimostrano gli articoli, i saggi e la documentazione conservata nel suo archivio[6]. Prezioso è quindi il suo viaggio a Washington dal 14 novembre 1921 al 14 febbraio 1922, in qualità di delegato del governo italiano alla conferenza per il disarmo navale, nella quale emerge il suo valore, dando prova delle capacità italiane di mediazione, tanto che Mussolini gli offre l'incarico di ambasciatore, rifiutato da Albertini per non abbandonare l'Italia e per non mettere a tacere una voce politica autonoma. Il soggiorno americano è ampiamente messo a frutto dal senatore, che viaggia in tutto il paese, osservando sia l'organizzazione sociale e del lavoro, sia i numerosi macchinari per l'agricoltura, sia le innovazioni che individua nella produzione, nonché nel gradimento dei prodotti italiani[7]. Quindi, coraggioso ma non incauto è l'investimento delle sue risorse derivate dalla vendita della sua proprietà del «Corriere» nella tenuta di Torre in Pietra, alla quale si

---

Torre in Pietra e Maccarese. Paesaggio progettato e preesistenze storiche, in *Lazio tra le due guerre: miscellanea storica del territorio*, Palombi, Roma 2007, pp. 139-153; Guido Amato (a cura di), *Dieci, minestra di farro e ceci. Ricettario. Farro e ceci nella cucina della campagna romana*, illustrazioni di Duilio Cambellotti, Cantina del castello di Torre in Pietra, dicembre 2008.

6. ACS, ALA, bb. 61/2, 64, 75, 78-80.

7. ACS, ALA, b. 65, fasc. 3A, *Diario di Luigi Albertini conferenza di Washington dal 14 novembre 1921 al 14 febbraio 1922*.

aggiunge nel 1935 la proprietà limitrofa di Leprignana, già facente parte dell'antica tenuta dei Falconieri. Non estranea a questa impresa è la consapevolezza del senatore di individuare un'attività autonoma per i figli e per il genero, presumibilmente lontana dalle pesanti ingerenze fasciste già subite nel settore giornalistico.

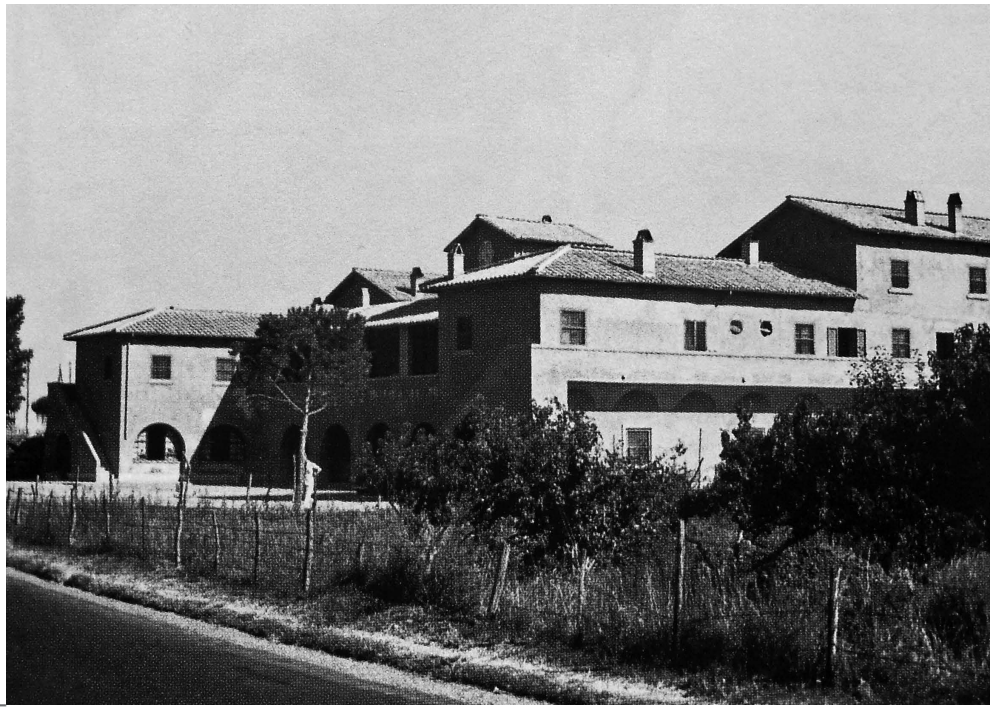
Le strade e i centri agricoli

Il totale rinnovamento di Torre in Pietra è comunque una sfida non da poco, tanto più che i fondi pubblici previsti per la bonifica di un territorio secondo la normativa vigente sono sempre sottoposti al controllo statale e quest'ultimo non è certo favorevole ad Albertini; tuttavia, la raffinata strategia messa in atto, con la costituita Società Anonima Bonifiche di Torre in Pietra, rappresenta un'impresa difficilmente ostacolabile, visto che non solo rientra ma anticipa la politica di bonifica e aumento della produzione agraria e degli allevamenti promossa, con lentezza e difficoltà ma con indiscutibile determinazione, proprio dal governo fascista; è noto che il duce cerca di appropriarsi del successo di Torre in Pietra ma fin troppo evidenti sono le sostanziali differenze nell'organizzazione e nella gestione della tenuta, condotta con l'uso di macchine e razze bovine americane di altissima qualità, con modalità di produzione ineccepibili, insieme al rispetto e alla promozione del lavoro e all'assistenza esemplare dei lavoratori e delle loro famiglie. Albertini si trova quindi a combattere nello stesso campo del regime e dà prova di una modernità e di una visione internazionale davvero difficilmente eguagliabili. Le grandi opere hanno inizio con il tracciato di nuove strade carrabili, necessarie per collegare con la via Aurelia (asfaltata nel 1929) e con le località confinanti il castello (fino a quel momento raggiungibile solo da una strada che si imboccava subito dopo l'abitato di Ara Nova) e i vari luoghi della tenuta, collinari e di pianura, provvisti di insediamenti da integrare e in alcuni casi da creare ex novo. La prima strada collega quindi più agevolmente il castello, dov'è la direzione della tenuta, con la via Aurelia, attraversando solo le terre della tenuta stessa; la seconda strada consente il collegamento tra il castello e il Centro Tre Denari, e le altre sono tracciate in relazione alle costruzioni e ai rinnovamenti dei vari centri, riportati di seguito; non minori difficoltà incontrano l'installazione di una linea telefonica e di quella elettrica.

Le fotografie raccolte e pubblicate da Luigi Albertini, molto efficaci anche se non sempre di ottima qualità, documentano i numerosi operai in atto di condure rilevanti movimenti di terra verso il castello e intorno ai casali preesistenti, con l'uso di strumenti agricoli ed edilizi tradizionali ma anche di trattori e macchine agricole moderne, prevalentemente americane, tedesche e ungheresi (Fordson, Case, Caterpillar, Oliver, Hoffherr); particolare valore assume la Fowler, «una macchina a vapore azionata da carbone e somigliante ad un rullo compressore. Era dotata di una puleggia che avvolgeva un cavo metallico, all'estremità del quale si agganciava un grande aratro monovomere»[8]. Le fotografie mostrano eventi non rari: le macchine, di non semplice gestione, si rovesciano, si rompono (evidenti sono le difficoltà di riparazione e di sostituzione delle parti ammalorate), manca frequentemente il combustibile e ancora peggiori sono le difficoltà con lo scoppio della guerra, che rende molto difficile l'arrivo di pezzi di ricambio e di nuove macchine. Nel Centro Arenaro della tenuta si allestisce l'officina già indicata, dove ben presto si provvede a condurre le riparazioni e a produrre alcuni ricambi; negli anni Cinquanta si rende necessaria la realizzazione di una copertura dell'officina di una luce estesa e libera da pilastri, progettata e realizzata da Pier Luigi Nervi, su richiesta di Michele Busiri Vici[9]. Le opere continuano, con la costruzione della diga del Rio Palidoro fino al Centro Tre Denari e dei ponti necessari, e nel 1928 hanno luogo le prime semine nei campi arati, con esito positivo. Sono rinnovati i casali, dotandoli di stalle e di ambienti di servizio, secondo un modello ripetuto e funzionale; il primo centro trasformato è quello Tre Denari, ad opera dell'impresa Bertoni, i cui lavori sono condotti dal 3 luglio 1927

8. Albertini, *La bonifica,* cit., p. 29.

9. Della vasta bibliografia su Pier Luigi Nervi cfr. per l'inquadramento dell'opera a Torre in Pietra Katia Crognaletti, *Un'architettura poco nota di Michele Busiri Vici con l'intervento di Pier Luigi Nervi. L'Officina Meccanica a Torre in Pietra*, in «Monumentidiroma», 1, 2003 (2004), 2, pp. 133-141; Tullia Iori, *Pier Luigi Nervi*, Motta Architettura, Milano 2009; Francesca Romana Castelli, Anna Irene Del Monaco (a cura di), *Pier Luigi Nervi e l'architettura strutturale*, Edilstampa, Roma 2011; Pasqualino Sodomita, *Pier Luigi Nervi vaulted architecture toward new structures*, Bononia University Press, Bologna 2015; Carla Zhara Buda (a cura di), *L'archivio Pier Luigi Nervi nelle collezioni del MAXXI Architettura L'inventario*, MAXXI, Roma 2016; Anna Irene Del Monaco, *La formazione dell'architetto negli Stati Uniti, un rapido excursus storico*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», 154, 2018, pp. 61-66.

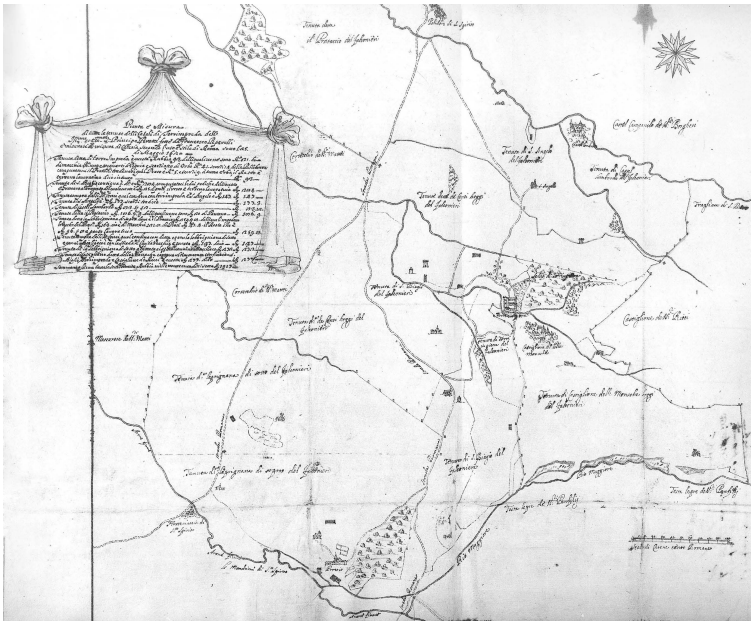


3_Michele Busiri Vici, *Il Centro Aurelia a Torre in Pietra, affacciato sulla via Aurelia*, 1943 (Albertini, *La bonifica*, cit., fig. 58).

3

al 27 luglio 1928, con interventi rilevanti anche sui soprassuoli; comprendono la stalla, il casale, la cascina, il casaletto restaurato, il fontanile, l'aia e il 31 marzo 1931 sono completati il prolungamento della stalla, la sopraelevazione della stalla 'allevimi' e la porcilaia. Il 16 luglio 1928 iniziano i lavori per la strada di collegamento con il secondo centro, Falconieri; opera sempre la ditta Bertoni, secondo modalità analoghe per i fabbricati agricoli; l'impresa di Michele Vuerich costruisce nel 1939 la stalla per le 'Campionesse', comprendenti box per cavalli e bovini pregiati, e nello stesso anno realizza l'abitazione del dott. Antonio Bianchi, l'esperto di fiducia degli Albertini. Quasi contemporanea, dal 1928 al 1931 è la realizzazione del Centro S. Angelo, affidato sempre all'impresa Bertoni, con stalla, cascina, tettoia, concimaia, fontanile e nuovo casale, oltre al restauro di quello preesistente. Dal 26 marzo 1933 l'impresa Castelli avvia le opere per il Centro Granaretto (casale con stalla sottostante per 'manze', cascina, concimaie, fontanili), completate per i fabbricati minori dall'impresa di Michele Vuerich nel 1940. Per il Centro Arenaro, progettato dall'impresa Castelli come Centro Muracciole nel 1932 per la presenza di un silos per i foraggi dell'area che dovevano alimentare le vacche da sistemare nella stalla prevista, intervengono varianti: nel casale, con gli alloggi degli 'scapoli', è collocata nel 1936 la direzione dell'Ufficio Aziendale di Campagna, già nel castello. L'ultimo insediamento di Torre in Pietra, il Centro Aurelia [Fig. 3], è progettato e iniziato nel 1940 da Michele Busiri Vici, realizzato dall'impresa Vuerich ma completato nel 1943, perché la vicinanza

della via Aurelia richiede una particolare autorizzazione del Governatorato; è destinato ai dipendenti dell'azienda e alle persone ospitate temporaneamente. Si tratta di un grande e articolato complesso ad H, con estesi porticati e logge al primo piano del corpo centrale.
Seguono i lavori nei centri della Leprignana, tutti con casali preesistenti rinnovati, stalle, silos per i foraggi, magazzini e servizi vari: Centro Breccia (1936-42, impresa Vuerich), con l'apertura della strada di collegamento con la via Muratella; Centro Casetta Cavalle (1937-42), con la strada verso quella della bonifica; Centro Barba Bianca (1940-42, imprese Castelli e Vuerich), con la nuova 'strada del Senatore', di collegamento tra il Centro e la via Aurelia; Centro Quarticciolo o Capanna Murata (1942, impresa Vuerich), con l'ovile, la capanna in muratura per i pastori e la lavorazione del formaggio; Centro Casal Bruciato (1940-42), posto di fianco alla via Aurelia e di fronte alla strada di accesso per l'Ara Nova, con casale rinnovato e stalla.
La diga relativa al Rio Palidoro, costruita nel 1928-29 dall'ingegnere Giuseppe Alberti di Milano, consente di mettere a coltura il fertile terreno dell'area delle Piane, al di là della ferrovia, bonificata, dotata di fossi di adduzione e scolo e irrigata adeguatamente: la produzione di mais è abbondante. Non manca altresì l'attenzione al benessere delle famiglie dei lavoratori, soprattutto dei bambini; non solo si utilizzano ambienti del castello per le attività scolastiche e si realizza un asilo ma anche una colonia estiva, secondo modalità ben diverse rispetto a quelle richieste nel 1931 dalla Federazione Fascista degli Agricoltori di Roma. Nel 1937, bonificato il vasto territorio delle Piane, è preso in affitto ventennale dal Pio Istituto S. Spirito un territorio compreso tra il confine della tenuta e il mare, dove è realizzato un 'capanno' per la colonia estiva, con refettorio e spogliatoi per bambini e bambine, sotto il controllo medico e l'assistenza del personale della tenuta.
L'assetto di quest'ultima Torre in Pietra è brillantemente illustrato nella pittura di Eugenio Cisterna [Fig. 4] nella galleria con decorazioni secentesche del castello di Torre in Pietra, opere molto restaurate dallo stesso artista. Si tratta di una pianta a volo d'uccello, fiancheggiata da due erme, che riprende un modello antico di raffigurazione delle proprietà, frequente nelle dimore nobiliari secentesche e settecentesche, secondo un gusto *revival* che caratterizza la produzione dell'artista, abilissimo nell'interpretare il linguaggio pittorico dei contesti artistici che deve completare o restaurare. La pianta illustra l'insieme delle nuove strade, alcune fiancheggiate da cipressi, il Rio Palidoro, i centri e il borgo di Torre in Pietra, resi



4 | 5__

con un suggestivo effetto paesistico e di memoria storica dei luoghi. Il pittore rende in tal modo evidente la funzionalità moderna della tenuta ma nel rispetto assoluto dei valori ambientali dei luoghi. Interessante è il confronto con la pianta dei luoghi redatta da Francesco Peparelli nel 1620 su commissione del principe Michele Peretti, la cui proprietà è circondata dai beni Falconieri [Fig. 5]: il borgo di Torre in Pietra, di impianto quadrangolare fortificato risalente all'età medioevale su preesistenze romane, è posto su un'altura e fiancheggiato da una 'selva', in una posizione strategica rispetto alla viabilità e alla vicinanza dei corsi d'acqua.

4_Eugenio Cisterna, *Pianta della tenuta di Torre in Pietra*, 1930-33, Castello di Torre in Pietra.

5_«Pianta e misura di tutte le tenute delli casali di Torrimpietra dell'ill.mo et ecc.mo s. principe Peretti fatte da Francesco Peparelli e misurati a misura di catena secondo l'uso e stile di Roma sotto lì 25 di maggio 1620», Roma, Archivio Storico Capitolino.

Il restauro del castello e delle pitture e le decorazioni di nuova invenzione di Eugenio Cisterna

Michele Busiri Vici provvede al restauro del castello antico, con lavori condotti dal 1929 alla primavera del 1934. In realtà, non si tratta solo di adeguare funzionalmente l'edificio storico, per ricavare appartamenti destinati alle famiglie Albertini e Carandini e agli ospiti, dotandoli di servizi moderni, ma di riorganizzare il borgo, provvedendo a completare il tracciato longitudinale sul quale si affaccia il castello con gli annessi agricoli, ortogonale a quello secentesco orientato sulla direttrice della fontana, con vasca mistilinea a terra e balaustro centrale, punto di arrivo dell'asse che conduce all'ingresso principale del castello [Figg. 6-7]. Sono rinnovati anche i manufatti agricoli, organizzando l'insediamento intorno ai tre cortili, quello 'nobile' più antico, quello secentesco 'Peretti' e quello delle

6_L'asse secentesco del borgo di Torre in Pietra, sottolineato dalla fontana mistilinea in asse con l'accesso al castello e con il cortile interno.

_6

7_Il borgo nella nuova configurazione, con il castello, la chiesa e i manufatti agricoli di Torre in Pietra.

_7

'cavalle'. Il castello è addossato ad una parete rocciosa, dove sono scavati alcuni ambienti, sia nel settore di rappresentanza al primo piano che nei sotterranei, adibiti a cantine, ora rinnovate con un interessante punto ristoro. Sono restaurate anche la torre antica e la torre 'minore', i giardini superiori e la torre del Pagliaccetto, più lontana.

L'effetto complessivo del borgo rinnovato è davvero sorprendente: alle porte di Roma si ritrova uno scorcio della campagna romana d'altri tempi, senza insediamenti contemporanei intensivi, in un paesaggio straordinario, formato da boschi e da ricche coltivazioni, con casali e strutture agricole posti sulle colline e in luoghi di particolare suggestione. Queste raffinate soluzioni paesistiche devono aver costituito un'importante fonte d'ispirazione per Michele Busiri Vici, che vi opera a lungo e in sintonia con i tre protagonisti di questa impresa, sviluppando la sua sensibilità paesistica nelle opere successive. Chi dalla capitale giunge a Torre in Pietra, affascinato dalle erbe, dai campi e dai boschi, vede emergere un complesso fortificato disposto lungo il crinale, con possenti mura di cinta a scarpa, torrioni angolari e la torre merlata che svetta sopra al castello. Si accede da un ingresso con arco bugnato e si osserva la lunga direttrice che si inoltra nel paesaggio, alla fine dell'insediamento: dopo la chiesa a pianta ottagonale settecentesca, si arriva a destra all'ingresso antico, che dà accesso al cortile 'nobile' del castello, con reperti antichi, e si sale al primo piano, dove, dopo una galleria con pitture settecentesche di Pier Leone Ghezzi e Francesco Borgognone, si entra nel sontuoso salone, con cappella limitrofa; magnifiche sono le decorazioni, con scene celebrative delle glorie e della religiosità di casa Falconieri, che proseguono nelle due sale successive, con ambientazioni di paesaggio ispirate alle vedute effettivamente percepibili dal castello e animate dai ritratti della famiglia Falconieri, del papa Benedetto XIII in visita, di S. Francesco e dei cappuccini; in una sala la volta è dipinta con uccelli dei luoghi e con altri più rari, senza intelaiature architettoniche, come nei paesaggi dipinti dallo stesso Ghezzi nel Palazzo Pontificio di Castel Gandolfo. Un'altra ala del castello reca invece pitture secentesche di soggetto mitologico, in cornici con erme, attribuite a Pietro Paolo Bonzi e risalenti alla commissione di Michele Peretti.

Queste ultime pitture, così come quelle sulle pareti e sulle porte raffiguranti scene di battaglie e vedute marine, mostrano segni di restauri piuttosto estesi di Eugenio Cisterna, degli anni Trenta, che li integra con la pianta della nuova tenuta, già citata, e con un pappagallo. La scelta di questo pittore non è casuale: egli opera nel primo decennio del Novecento in chiese compiute da Carlo Busiri

Vici (padre dell'architetto Michele) con pitture che riprendono temi e stili tratti dal periodo paleocristiano, secondo un orientamento diffuso nel primo cinquantennio di Roma capitale, pur utilizzando la fotografia e tecniche di restauro avanzate[10]. Dipinge inoltre dopo il 1924 alcuni ambienti al terzo piano del palazzo Mengarini-Albertini-Carandini, acquistato dal senatore nel 1915 e restaurato nel 1924[11]. A Torre in Pietra le sue pitture più significative riguardano le tre sale successive, che mostrano una unitarietà nella raffigurazione moderna dei paesaggi, con il borgo restaurato ma riecheggiante modelli medioevali, secondo un gusto sincretistico che media l'ispirazione dai vicini paesaggi di Ghezzi con le esperienze pittoriche di Cisterna, molto attivo nei restauri di pitture di soggetto sacro di vari periodi, integrate con un'idea di continuità che rende non facile individuare i suoi interventi. In questo caso le intelaiature architettoniche dei paesaggi sono molto più semplici rispetto a quelle settecentesche e l'interesse è più volto all'individuazione degli insediamenti piuttosto che alla ricostruzione dei contesti paesistici [Fig. 8]. La volta riprende il modello del cielo aperto senza architetture, come nelle pitture di Ghezzi, ma gli uccelli raffigurati non sono raffinate citazioni di uccelli esotici o comunque rari ma si tratta di volatili da cortile o presenti a Torre in Pietra: insomma, si celebra con un linguaggio antico la proprietà Albertini-Carandini. La sala successiva reca sulla volta l'immagine di un angelo con un putto. Il terzo ambiente è il più seducente [Fig. 9]: si tratta di un vano scavato nella roccia, con una piccola finestra; è indubbiamente un ambiente chiuso e inquietante, che Cisterna cerca di aprire dipingendovi tutto intorno, sulle pareti, la veduta di Torre in Pietra e della campagna circostante: l'effetto è

10. Sul pittore Cisterna cfr. Francesca Valentini, *Eugenio Cisterna (1862-1933)*, in Giuseppe Basile, Alice Lonati (a cura di), *Restauratori e restauri in archivio*, tomo 4, Nardini, Firenze 2003, pp. 61-73; Mariella Nuzzo, *Eugenio Cisterna 1862-1933: un artista eclettico fra tradizione e modernità*, Gangemi, Roma 2011; Marco Gallo, *Arte sacra cristiana del Novecento: problematiche, teoretica ed esempi nelle cattedrali del Lazio*, in Fabrizio Capanni, Giampiero Lilli (a cura di), *Le cattedrali del Lazio*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 83-89; Mariella Nuzzo, *Roma 1913: artisti e architetti per il centenario costantiniano: Biagio Rossetti, Eugenio Cisterna, Giovanni Battista Conti, Aristide Sartorio e Guglielmo Palombi*, in Tessa Canella (a cura di), *L'impero costantiniano e i luoghi sacri*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 637-670.

11. Angela Negro, *Guide Rionali di Roma, Rione Trevi*, parte II, fascicolo II, Palombi, Roma 1985, pp. 10-12.

8_Eugenio Cisterna, *Sala con paesaggi e uccelli sulla volta*, 1930-33, Castello di Torre in Pietra.

9_Eugenio Cisterna, *Grotta con paesaggi di Torre in Pietra*, 1930-33, Castello di Torre in Pietra.

però opprimente, ricordando la grotta-romitorio di una Tebaide, resa in modo molto meno arioso di altri esempi moderni, quale ad esempio quella settecentesca dipinta nella villa Chigi sulla via Salaria da Francesco Nubula[12]. Questo effetto è stato fin troppo percepito dai giovani di casa Albertini e Carandini, secondo i racconti familiari; l'ambiente, pericoloso come nella favola di Hans e Gretel, è stato dotato tutt'intorno, sulle pareti in basso, di una balaustrata lignea dipinta, simulando una protezione.

Le attività: agricoltura, allevamenti, vendita di latte crudo, di yogurt e di prodotti agricoli, con la pubblicità della vacca Prisca e i precedenti sul «Corriere della Sera» del 1924-25

Il reddito e le innovazioni di questa grande azienda sono adeguati all'ambizioso progetto del senatore. La forza animale è all'inizio determinante e sono acquistate nel 1926 15 manze gravide di razza maremmana e un toro e si costruiscono tre stalle nei Centri Tre Denari, Falconieri e S. Angelo per 240 vacche da latte; nel 1927 arrivano da Brescia, insieme al toro, 62 manze gravide di razza Svizzera o Bruno Alpina, e non si esclude anche la produzione di carne bovina di animali di razza Normanna e Charolais. Assume un rilievo preoccupante il diffondersi di varie malattie, tra cui la piroplasmosi, derivante dalle pecore, e l'afta. Leonardo Albertini e Nicolò Carandini viaggiano dapprima in diverse località europee, soprattutto in Francia e in Svizzera, per osservare e acquistare animali di razza adeguata, soprattutto Bruno Alpini e vacche olandesi, finché nel 1929 Leonardo si reca negli Stati Uniti per approfondire la conoscenza della razza Holstein-Frieisian Nord americana e della Carnation Producer, concordando l'acquisto e la spedizione a Torre in Pietra di sette esemplari, quattro vacche (di cui ne muore una nel viaggio in Italia) e tre tori Carnation Producer. Il toro più giovane dà origine ad una razza pregiatissima e la sua testa imbalsamata figura in una sala al primo piano del castello. Gli allevamenti si estendono alle pecore, anche per la produ-

12. Carla Benocci, *Da Ercole ad Antinoo: la villa Chigi fuori Porta Salaria, gioiello del cardinale Flavio II Chigi*, in Carla Benocci (a cura di), *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento,* Protagon, Siena 2005, pp. 356-361.

zione casearia e di carni ovine, e non manca il grano tenero, prodotto in notevoli quantità, il vino (Malvasia e Merlot), l'olio, frutti (sono impiantati peschi, susini e albicocchi), ortaggi, tra i quali soprattutto carciofi. La produzione più famosa e innovativa è quella del latte crudo, una vera eccellenza, insieme allo yogurt. Eccezionale per qualità e quantità è il latte prodotto dalla Carnation Prisca, «nata e allevata a Torre in Pietra Campionessa d'Europa», la prima di una lunga serie di vacche che rendono celebre la tenuta e fanno comparire sulle tavole dei romani latte crudo, yogurt e vari prodotti caseari non certo reperibili altrove, di limitata diffusione per le difficoltà nel trasporto e nella conservazione legate al mantenimento di un'adeguata catena del freddo. L'immagine della vacca Prisca, gonfia di latte e poggiante sull'Europa, con le annotazioni circa la sua produzione, si diffonde nell'opuscolo pubblicitario quanto mai efficace ed esplicito, soprattutto nel riferimento al suo ruolo di primo piano in Europa [Fig. 10]. In realtà, il «Corriere della Sera», soprattutto nel 1924-25, ospita una serie cospicua di pubblicità di prodotti italiani, come quelli della Cirio, della Buitoni, di Ovomaltina, di Mellin, ai quali si sommano quelle delle macchine agricole straniere e delle automobili, dei prodotti di bellezza e di quelli medicinali[13]. Tuttavia, come la tigre che assalta il contenitore del «Vero estratto di carne Arrigoni», si tratta di una pubblicità ben più aggressiva oppure celebrativa dei luoghi di produzione, certamente molto ameni, come il golfo di Napoli per la Cirio, o allusivi ad attività moderne, come l'Ovomaltina destinata alle 'donne al volante'. La vacca Prisca è in questo senso più oggettiva e accattivante, quasi familiare.

Tra i luoghi dove si concentra una larga fornitura di latte crudo è la Città del Vaticano, che ottiene dal 1942 al 1943 l'arrivo di questo prezioso alimento, destinato ai poveri, agli sfollati e a tutti gli ospiti a vario titolo del Vaticano, con un accordo di protezione – ottenuto con grande sforzo – stipulato con l'Ambasciata Germanica in Italia, essendo Torre in Pietra una delle aziende di fornitura esclusiva della Santa Sede. La produzione si rivolge anche al resto della popolazione ma la tenuta è oggetto di frequenti saccheggi.

Nelle drammatiche vicende belliche rifulge a Torre in Pietra, sede della caserma dei Carabinieri collocata in un appartamento all'ultimo piano del castello, l'eroe Salvo d'Acquisto, il carabiniere che il 23 settembre 1943 si dichiara colpevole dell'ucci-

13. ACS, ALA, bb. 77-78.

10

10_«Bonifica di Torre in Pietra S. A. Dieci anni di selezione della razza frisona in Agro Romano. Carnation Prisca n. 700 nata e allevata a Torre in Pietra Campionessa d'Europa», 1935 (Albertini, *La bonifica*, cit., fig. 50).

sione di un soldato tedesco, in realtà non a lui ascrivibile, ed è fucilato, salvando in tal modo gli italiani presi prigionieri, che sarebbero stati uccisi per rappresaglia.
La visione internazionale del senatore Albertini trova uno sviluppo nel ruolo svolto da Nicolò Carandini, nel settore 'prodotti agricoli', dal 1950, come membro italiano dell'Italo-American Council for Marketing, l'organismo italo-americano di cui fanno parte i più affermati imprenditori italiani, finalizzato a promuovere i prodotti italiani negli Stati Uniti[14].
Anche in patria i problemi non mancano: nel 1971 è necessaria la determinazione dello stesso Carandini per contrastare il tentativo dell'Italstat di occupare un territorio tra la tenuta di Torre in Pietra e il mare al fine di «creare una pista di Km 3 per collaudo autoveicoli»[15]: il guadagno che ne sarebbe derivato avrebbe creato un danno considerevole alle caratteristiche ambientali del luogo.

14. ACS, ANC, b. 5.
15. ACS, ANC, b. 7.

La collezione artistica di Luigi Albertini e lo sviluppo a Londra dei valori di Torre in Pietra ad opera di Nicolò Carandini, Ambasciatore nel 1944-47, e di Elena Carandini Albertini

Le scelte artistiche operate degli Albertini e dai Carandini a Torre in Pietra fino agli anni Cinquanta del Novecento trovano riscontri significativi anche in altre operazioni già condotte da Luigi Albertini, come egli afferma nell'introduzione (datata 9 dicembre 1941, pochi mesi prima della sua morte) al volume del 1942, dedicato alla sua collezione di 39 quadri e di una scultura cinquecentesca altoatesina in legno dorato, pubblicato a cura di Ettore Modigliani:

> «non amore di vanità o speranza di lucro mi ha indotto a raccogliere negli anni 1913-'24 le opere d'arte illustrate in queste pagine; sì bene il desiderio che i miei figli, cresciuti al culto delle cose belle, fossero circondati fra le loro stesse pareti domestiche da qualche manifestazione della nostra civiltà artistica, da alcuni segni della nobiltà del nostro paese; tanto più volentieri accolti nella mia casa quando mi fu possibile farli rientrare dall'estero nei confini della Nazione»[16].

La scelta è condotta su consiglio «di amici carissimi», quali Corrado Ricci, Luigi Cavenaghi ed Ettore Modigliani. Effettivamente, sono riportate le date e i luoghi degli acquisti, in generale nel mercato milanese e in quelli bergamasco, inglese, fiorentino e romano, con una larga parte comprata all'asta di Parigi nel 1914 di provenienza dalla Galleria Crespi (i Crespi sono comproprietari del «Corriere della Sera»), ma anche individuate in Istria e in collezioni private, oltre alla scultura acquistata a Vienna nel 1920; spesso sono opere esposte in mostre importanti di arte italiana, come quella di Milano del 1910, di Parigi del 1919, di Firenze del 1922, di Venezia del 1929, di Londra del 1930, di Brescia del 1939. Le opere, di arte lombarda, veneziana, romana, emiliana, toscana, dei secoli XVI-XVIII, offrono un quadro interessante dello sviluppo della cultura pittorica italiana.
Nicolò ed Elena Carandini restaurano a loro spese nel 1945 la sede londinese del-

16. *La collezione di Luigi Albertini: trentasei tavole in eliotipia*, note di Ettore Modigliani, s. ed., Roma 1942.

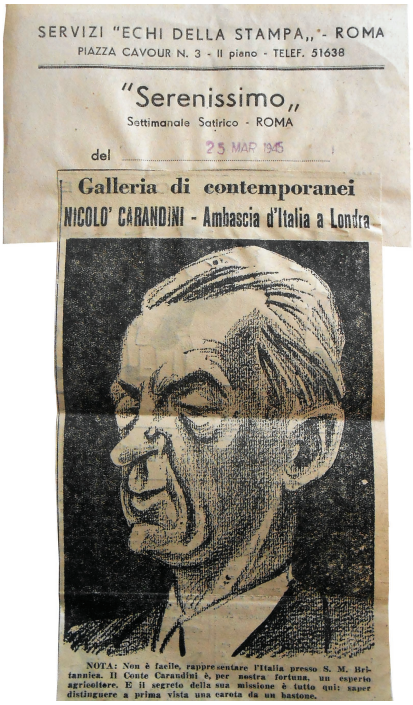
l'Ambasciata italiana, la villa a Grosvenor Square 4[17], arricchendola con una raffinata selezione di opere italiane ed europee, sottolineando sia la cultura dello Stato di cui sono ambasciatori sia quella dell'Europa di cui lo stesso Stato fa parte. Al preesistente stato disastroso del luogo e ai criteri adottati per il restauro e per la nuova configurazione con arredi attentamente selezionati, operazioni condotte sotto la direzione di Elena Carandini Albertini [Fig. 11][18], è dedicato lo splendido volume del 1974 di Martin Davies, *The Italian Embassy in London and its works of art*[19]: è innegabile che la scelta di restaurare la dimora e di arredarla con pregevoli opere artistiche sviluppa nella sede inglese gli intendimenti progettati e attuati a Torre in Pietra, soprattutto nel restauro del castello, dal senatore Albertini, pur in un ben diverso contesto di rappresentanza. In realtà, le attività a Torre in Pietra sono riconosciute come preziose per l'Ambasciatore Nicolò Carandini anche in un ritratto satirico comparso il 25 marzo 1945 sul settimanale «Serenissimo», in cui così si afferma l'eccellente capacità dell'ambasciatore in accordi, mediazioni e alleanze internazionali di cui ha dato ampie prove: «Non è facile rappresentare l'Italia presso S. M. Britannica. Il Conte Carandini è, per nostra fortuna, un esperto agricoltore. E il segreto della sua missione è tutto qui: saper distinguere a prima vista una carota da un bastone» [Fig. 12][20]: un commento ironico e ammirato.
I Carandini, e in particolare donna Elena, promuovono anche altre azioni a favore dell'Italia: la contessa sottoscrive e sostiene l'appello dell'Associazione Nazionale per il restauro dei monumenti d'Italia danneggiati dalla guerra, al quale aderiscono molti intellettuali italiani, con cui si richiede agli Stati europei e agli Stati Uniti il finanziamento del restauro del patrimonio italiano da loro stessi danneggiato con i bombardamenti, operazione giunta in parte a buon fine. La contessa richiede e ottiene nel 1946 molti volumi di letteratura e cultura italiana per donarli all'Università

17. ACS, ANC, bb. 4, 7. Cfr. Giustino Filippo Thaulero (a cura di), *Diario 1944-45 di Nicolò Carandini*, in «Nuova Antologia», 2144, ottobre-dicembre 1982; n. 2145, gennaio-marzo e n. 2146, aprile-giugno 1945.

18. ACS, ANC, b. 4.

19. Stampato in Roma dall'Istituto Grafico Tiberino per conto dell'Istituto Italiano di Londra nel mese di gennaio 1974.

20. ACS, ANC, b. 7: in questa busta sono conservati anche i due documenti citati di seguito nel testo.



11 | 12_

11_*Countess Elena Carandini*, in «The Tatler and Bystander», 31 dicembre, 1947.

12_*Nicolò Carandini Ambascia d'Italia a Londra*, in «Serenissimo settimanale satirico», 25 marzo, 1945.

di Oxford, divulgando in tal modo la conoscenza della cultura italiana ai massimi livelli. Non dimentica altresì la produzione artistica italiana novecentesca, alla quale l'Istituto Nazionale per le Relazioni culturali con l'Estero, di Roma, insieme al Ministero per la Pubblica Istruzione e d'intesa con l'Ambasciata Italiana a Londra, dedica un'importante mostra nel mese di giugno 1946 nella Redfern Gallery di Londra, con il catalogo curato da Leonello Venturi, *Exhibition of Contemporary Italian Painting*, nella quale si espongono opere di Arturo Tosi, Pio Semeghini, Gino Rossi, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Gino Severini, Roberto Melli, Felice Casorati, Daphne Casorati Maugham, Massimo Campigli, Ottone Rosai, Filippo De Pisis, Luigi Bartolini, Francesco Menzio, Enrico Paulucci, Carlo Levi, Mario Mafai, Giuseppe Capogrossi, Domenico Cantatore, Renato Birolli, Scipione, Renato Guttuso, Bepi Santomaso.
L'arte moderna è infatti apprezzata dai Carandini e dagli Albertini e in particolare da Nicolò e da Elena, nella visione internazionale che sviluppa l'orientamento largamente attuato dal senatore Albertini: commoventi sono in questo senso le due lettere rivolte ai conti Albertini da Renato Guttuso nel 1967 e 1968:

> «Velate. Varese. 14.11.1967. Niccolò carissimo. Anche a noi è dispiaciuto molto non avervi avuti a Velate. Ma ci rifaremo tra Roma e Torre in Pietra. Tu ed Elena siete due persone così care, così straordinariamente rare, che si ha sempre il rimpianto di vedervi poco, e che ci fanno sempre meditare sulle assurdità della vita corrente, la quale ci obbliga a tanti incontri inutili,

faticosi, sterili, e poi ci amministra col contagocce gli incontri confortanti, di valida comunicazione umana. Anch'io ho avuta una estate laboriosa: ho fatto una scena per una commedia di Eduardo de Filippo, e perciò gita a Napoli, a Roma, a Venezia (per la prima alla Fenice). Io spero che ormai i tuoi piccoli guai siano passati. E neppure voglio parlartene. So la tua capacità di recupero, la giovinezza che hai dentro e poi Torre in Pietra ti è amica. Io ti rispondo con ritardo perché torno ora da Parigi e da Cannes, dove ho visto il grande Picasso, 86 anni, forte e attivo come un giovane; ha dipinto più di cento quadri e non so quanti disegni (da farmi morire di vergogna i miei 55). Poi a Parigi dove ho visto una bellissima mostra di Ingres, per il centenario della morte. Una mostra assai ben fatta che mette nella giusta linea questo grande pittore umanista e umano (oggi controcorrente, si capisce). Noi rientriamo a Roma nei primi di dicembre. Debbo finire (?) un grande pannello a cui ho lavorato, a strappo, tutta l'estate. Comunque cercherò di portarlo più avanti possibile. Si tratta di un quadro di figure (9 donne che, più o meno, si spogliano o si vestono) con ambiente, finestre, oggetti ecc. Molto complicato (vorrei fosse solo complesso), ma anche abbastanza limpido e vitale. Caro Nicolò, ti ringrazio della tua amicizia, della tua grazia umana, del tuo affetto, che sai io ricambio con tutto il cuore. Ricordami alla carissima donna Elena e arrivederci presto tutti forti, in buona salute, in alto spirito, a Roma. Un caro abbraccio da me e tanti affettuosi saluti a voi due da Mimise. Renato»; «Piazza del Grillo, 5. Roma [senza data, indicata 1968 nell'inventario dell'archivio Carandini]. Caro Nicolò, sono contento che ti sia piaciuta l'Odissea (saggio). E grazie del Tommaso Moro. Il quadro è stato pulito e verniciato, ma non si è schiarito molto. Un Vesuvio scuro non è forse tipico, te ne farò un altro col sole, quando verrò da te a Torre. Ora vado a Milano per la mia mostra (8 aprile Galleria del Milione), torno il 10 a Roma. Vederti è per me sempre una vera gioia. Ti abbraccio. Ricordami a donna Elena grazie. Renato»[21].

Il testo donato dall'ambasciatore Nicolò è probabilmente *Utopia* di Thomas More: un vero manifesto di buon governo, di speranza politica e di predilezione per la vita a contatto con la natura.

21. ACS, ANC, b. 12.

RICERCHE

IL 'PROGETTO' PANTANI: STRATEGIE URBANE PER IL RECUPERO ALLA CITTÀ DEI FORI IMPERIALI E ROMANO. DA PIO IV A SISTO V

The Pantani 'Project': Urban Strategies for the City's Recovery of the Imperial and Roman Forums. From Pio IV to Sisto V

DOI: 10.17401/su.13.is17

Isabella Salvagni
Libero ricercatore, Roma
isabella.salvagni@libero.it

Parole chiave
Roma barocca, Quartiere dei Pantani, Accademia di San Luca, Michele Bonelli
Baroque Rome, Pantani District, Accademia di San Luca, Michele Bonelli

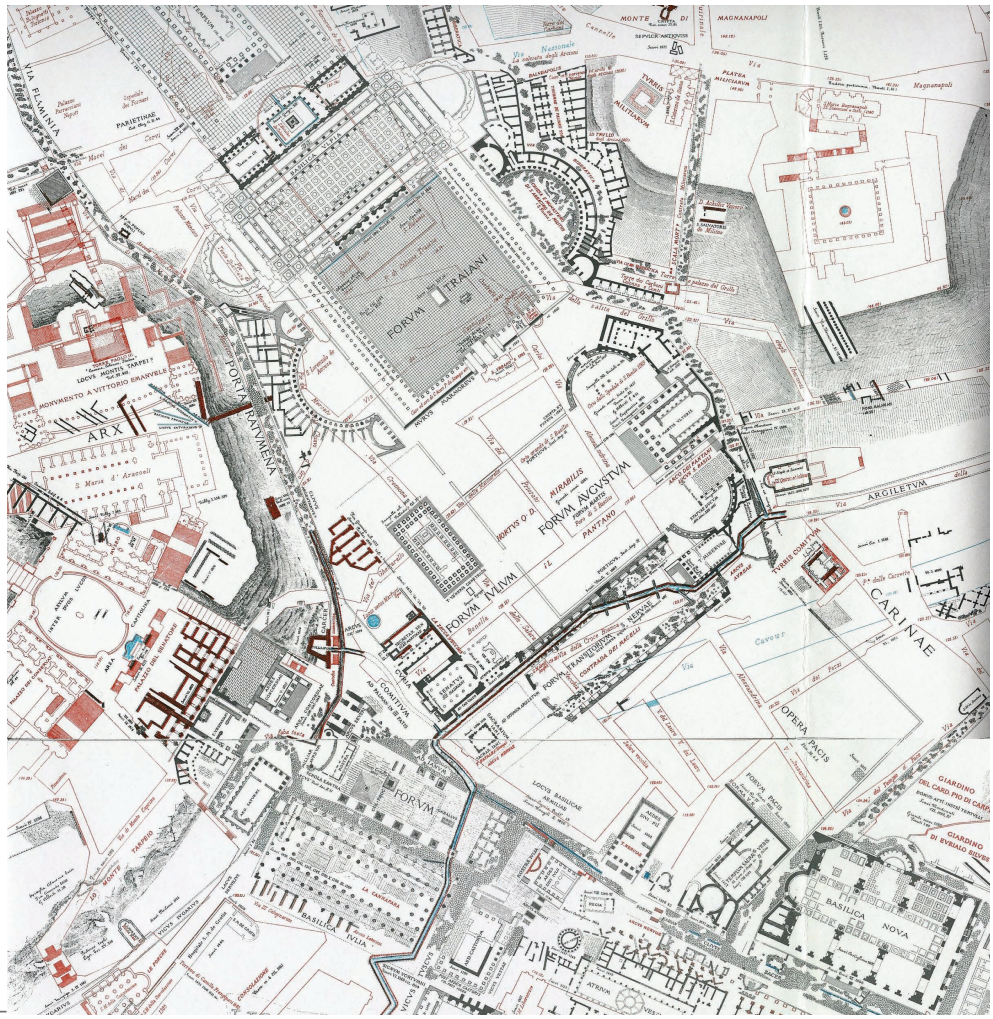
Abstract
È noto che la disgregazione del Mondo Antico segnò la graduale perdita di centralità del cuore monumentale dell'*Urbe*, disteso fra il Campidoglio e i fori. Rimasta per secoli ai margini dell'*abitato*, l'area fu recuperata alla Roma dei papi solo in seguito alla realizzazione del vasto *Quartiere dei Pantani*. Se la letteratura specialistica ha finora concordemente considerato tale operazione come isolata ed estranea ai programmi dei pontefici nella seconda metà del '500, una più attenta analisi fa emergere una costellazione di indizi che concorrono a riconsiderare le radici dell'intervento. Questo sembra affondare i propri presupposti in un ben più lungimirante progetto urbano i cui primi segnali datano al pontificato di Pio V, che, perseguito 'per parti' e sulla lunga distanza dai suoi successori, avrebbe saldato l'area dei fori alla città sistina alla fine del '500, per restituire al mondo, un secolo e mezzo dopo, una rinnovata e ora sacralizzata immagine del centro simbolico della Roma antica.

The disintegration of the Ancient World marked the gradual loss of centrality of the monumental heart of the city, lying between the Capitol and the forums. Remained for centuries on the edge

of the town, the area was recovered from the Rome of the Popes only after the construction of the Quartiere dei Pantani*. The specialised literature has so far unanimously considered this operation as isolated and extraneous to the programs of the Popes in the second half of the 1500s, but a more careful analysis reveals a constellation of clues that concur to reconsider the roots of the intervent. This seems to be rooted in a much more far-sighted urban project whose first signs date back to the pontificate of Pius V, who, pursued 'in parts' and over a long distance by his successors, would have welded the area of the forums to the Sistine city to the end of the 16th century, to give back to the world, a century and a half later, a renewed and now sacred image of the symbolic center of ancient Rome.*

È noto che la disgregazione del Mondo Antico segnò la graduale perdita di centralità politica del cuore monumentale dell'*Urbe*, disteso fra il Campidoglio e i fori Imperiali e Romano. Mentre le magnificenti strutture sede del potere imperiale insistenti sul bacino dei fori venivano meno, divenendo nei secoli successivi cava di materiali, e rimanendo annegate tra orti e pantani, il crocevia di strade ai piedi del colle Capitolino non perse mai del tutto nei secoli la sua originaria funzione. In esso continuarono a confluire i percorsi sovrapposti agli antichi tracciati dell'*Argiletum* e della via Sacra, e a quelli che, costeggiando l'*Arx*, si raccordavano con la superstite intelaiatura stradale di età romana convogliata sull'ansa del Tevere e verso le porte tagliate nelle Mura Aureliane [Fig. 1][1].
Sostanziato in epoca romana dalla presenza dei due luoghi legati per eccellenza al mito della fondazione di Roma – il *Lapis Niger* e l'*Umbiliculus Urbis* –, del *Comitium* e delle sedi del Senato e dei suoi Tribunali, tale nodo mantenne nei secoli il suo *topos* originario, continuando nel Medioevo ad essere attraversato dai percorsi processionali provenienti dalle superstiti porte urbiche, nonostante l'impaludamento dell'intera zona [Fig. 2]. Gli studi seguiti alle più recenti campagne di scavo condotte sui fori hanno fatto il punto sulla stratificazione storica dell'area, indagandola dal livello antico a quello medievale, e restituendocene l'immagine attraverso descrizioni e ricostruzioni. Quanto al periodo successivo, secondo la storiografia corrente l'intera zona rimase ai margini dell'*abitato* fino all'avanzata età moderna, venendo esclusa dai grandi programmi urbani dei pontefici messi in essere dopo il loro ritorno da Avignone, a partire dal progetto di strutturazione della capitale della *res-christiana* ideato da Nicolò V e perseguito poi dai suoi suc-

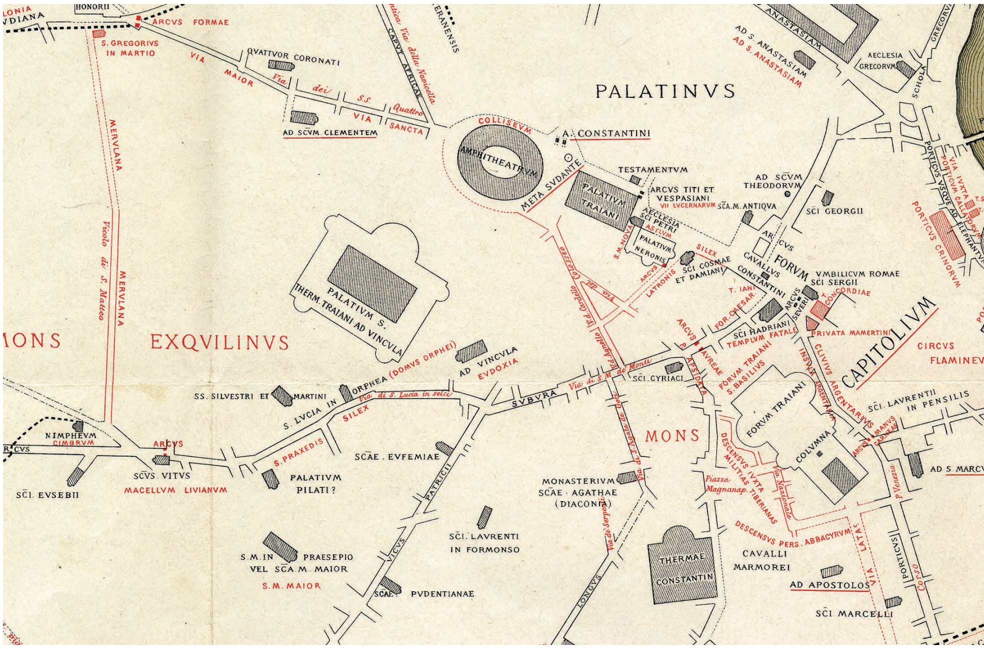
1. Il presente saggio – il cui tema è stato inizialmente affrontato da chi scrive nell'intervento *L'insediamento dell'Accademia di San Luca nel "Quartiere dei Pantani": Una lettura delle strategie urbane condotte nel tardo Cinquecento per il recupero alla città dell'area dei fori Imperiali*, in *Spazi urbani e immagini del potere*, Giornata di studi (Roma, Istituto Svizzero, 4 giugno 2007) – costituisce un focus sugli aspetti più propriamente di storia urbana di quanto trattato in Isabella Salvagni, *Da* Universitas *ad* Academia, II. *La fondazione dell'*Accademia de i Pittori e Scultori di Roma *nella chiesa dei santi Luca e Martina (1588-1705)*, Società romana di Storia patria, Roma 2021. Per la limitatezza dello spazio a disposizione, si rimanda al volume indicato per l'analisi storico-topografica dell'area in esame, per la trattazione e l'indicazione puntuale di argomenti, fonti e riferimenti bibliografici non sviscerati o espressi in questa sede, nella quale sono ridotte al minimo le note a corredo del testo.

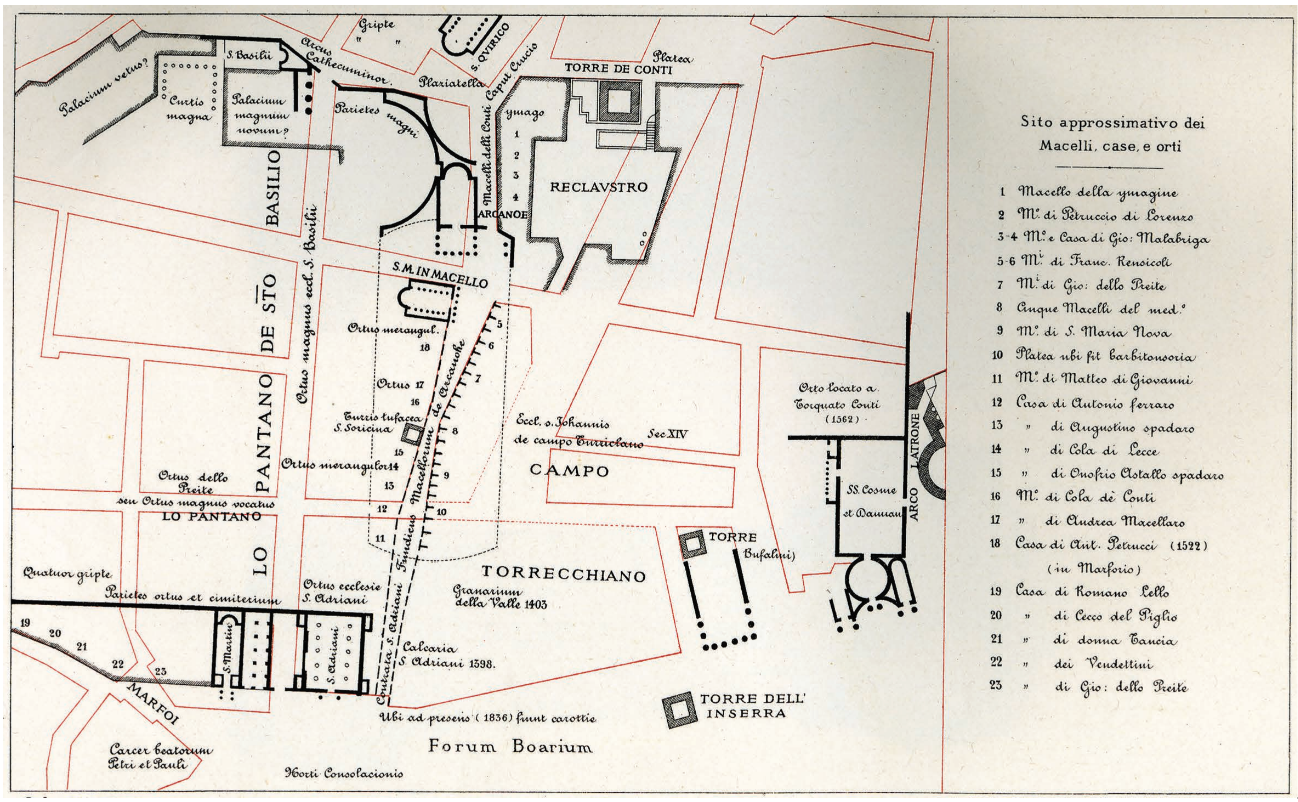


1_Rodolfo Amedeo Lanciani, L'area dei fori nella Forma Urbis Romæ, dettaglio (apud Ulricum Hoepli, Mediolani [1893-1901]).

cessori. I *Pantani* – insistenti in particolare sui fori di Augusto, Cesare e Nerva – sarebbero stati recuperati alla Roma dei papi, dunque, solo in seguito alla realizzazione del vasto *Quartiere* omonimo, considerato il più vistoso e rilevante episodio speculativo di crescita della città moderna, messo in atto dalla penultima decade del Cinquecento grazie all'iniziativa congiunta del cardinale "alessandrino" Michele Bonelli, della Magistratura delle Strade e dell'aristocrazia capitoline [Fig. 3][2]. Se la letteratura specialistica ha finora concordemente considerato l'inter-

2. Rimane ancora di riferimento Augusto Roca De Amicis, *I Pantani e la Suburra: forme della crescita edilizia a Roma tra xvi e xvii secolo*, in Mario Coppa (a cura di), *Inediti di Storia dell'Urbanistica*, Gangemi, Roma 1993, pp. 103-145.





2_Rodolfo Amedeo Lanciani, L'area dei fori nel Medioevo secondo il sistema dei percorsi dell'*Itinerario di Einsiedeln* e dell'*Ordo* di Benedetto Canonico, dettaglio (*L'itinerario di Einsiedeln e l'Ordine di Benedetto Canonico*, Tip. della R. Accademia dei Lincei, Roma 1891).

3_Rodolfo Amedeo Lanciani, L'area dei fori nel tardo Medioevo, con indicazione del sovrastante quartiere dei Pantani (*Le escavazioni del Foro*, in «Bullettino della Commissione archeologica Comunale di Roma», XXIX, fasc. 1, 1901, pp. 20-51).

vento come isolato ed estraneo ai programmi dei pontefici, una più attenta analisi fa emergere invece una costellazione di indizi che concorrono a riconsiderare le radici dell'intervento bonelliano. L'aggressione ai fori e la cancellazione delle residue tracce del mondo pagano sembrano affondare i propri presupposti in un ben più lungimirante progetto urbano i cui primi segnali datano al pontificato di Pio V, e che, perseguito 'per parti' e sulla lunga distanza dai suoi successori, alla fine del Cinquecento avrebbe saldato l'area dei fori alla città sistina, per restituire al mondo, un secolo e mezzo dopo, una rinnovata e ora sacralizzata immagine del cuore monumentale della Roma antica.

Ma dobbiamo partire da più lontano.

Il primo, lungimirante intervento di recupero attuato sulle aree collinari, avviato da Pio IV nel 1560, aveva restituito all'*Urbe* la via *Alta Semita*, rettificata, livellata, allargata, regolarizzata, e infine dotata di una nuova porta grazie all'intervento di Michelangelo[3]. La rinnovata aristocratica strada, rinominata via Pia, diveniva l'asse di penetrazione verso il cuore di Roma da nord-est, attestandosi sulla piazza di Montecavallo, sulla quale di lì a poco si sarebbe stanziata la residenza estiva dei papi sul Quirinale. Non senza però essere passati attraverso la ri-significazione della monumentale reliquia pagana costituita dalla gran mole delle Terme di Diocleziano, considerate nei *Mirabilia* una delle sette meraviglie del mondo, che ancora accoglieva il visitatore proveniente dalla via Nomentana. Per volere del pontefice, dal 1561 il complesso divenne sede della Certosa di Santa Maria degli Angeli e fu affidata all'anziano Michelangelo la realizzazione della chiesa insediata in una delle rotonde termali[4]. L'operazione avrebbe costituito il primo grande intervento di sacralizzazione di un edificio pagano, concludendo

3. Sulla porta e la strada, Giulio Carlo Argan, Bruno Contardi, *Michelangelo architetto*, Electa, Milano 1990, pp. 350-357; Federico Bellini, *Michelangelo, la strada e la Porta Pia*, in «Studi romani», LIX, 1-4, 2011, pp. 74-109; Idem, *Le porte romane di Pio iv (1559-1565)*, in «Roma moderna e contemporanea», XXII, 1, 2014, pp. 37-61. Sull'area in età barocca, Isabella Salvagni, *Il recupero dell'antico tra sacralizzazione e pubblica utilità. Le Terme di Diocleziano e la via Pia: il nuovo accesso nord-orientale alla città (VII)*, in Augusto Roca De Amicis (a cura di), *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, Artemide, Roma 2018, pp. 177-186.

4. Alessandro Brodini, *Santa Maria degli Angeli*, in Mauro Mussolin (a cura di), *Michelangelo architetto a Roma*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 240-245.

in maniera sinergica già entro il 1564 – con il ridisegno della porta e della via Pia – la sistemazione dell'ingresso alla città da nord-est.

Pio V successe a papa Pio IV Medici nel 1566, venendo eletto il 7 gennaio e incoronato il 17 successivo[5]. Nato nel 1504 a Bosco Marengo, vicino ad Alessandria – da cui il soprannome di "Alessandrino" –, Antonio Ghislieri era entrato adolescente nel convento di Voghera, con il nome di frate Michele, legando da questo momento in poi la sua vita all'Ordine Domenicano. Ghislieri insegnò Teologia presso diversi conventi domenicani, fu più volte governatore e priore in varie sedi dell'ordine e Superiore provinciale per la Lombardia, prima di essere designato Inquisitore in virtù della sua intransigenza e della sua condotta esemplare. Come tale dal 1542 operò prima a Pavia, nel 1550 a Como, poi a Bergamo e a Roma, divenendo Commissario generale dell'Inquisizione romana nel 1551. All'ultimo incarico fu chiamato su suggerimento del cardinal Gian Pietro Carafa, con il quale avrebbe stabilito un forte legame e un rapporto privilegiato durato per il secondo fino alla fine della sua vita. Fu lui, divenuto papa nel maggio 1555 con il nome di Paolo IV, a chiamarlo in settembre a presiedere la Commissione per la redazione dell'*Indice dei libri proibiti*, a nominarlo Vescovo di Nepi e Sutri nel 1556, poi membro *ad vitam* del Sant'Uffizio, e a concedergli il cappello purpureo il 14 marzo 1557, assegnandogli la domenicana chiesa di Santa Maria sopra Minerva, appositamente elevata – dieci giorni dopo – a titolo cardinalizio. Austerità, severità e rigore morale contraddistinsero il pontificato Ghislieri, concentrato in particolare sulla riforma del clero, sull'applicazione dei dettami dell'appena concluso Concilio tridentino, sulla lotta all'eresia. Tra le molte iniziative comprese in quest'ultimo ambito, oltre all'avoca a sé della direzione dell'Inquisizione, deve essere ricordata l'istituzione della Congregazione dell'Indice, nel 1571, ancora affidata al Sant'Uffizio, e, nel 1572, il ripristino delle disposizioni emanate da Paolo IV, poi mitigate dal Concilio tridentino. Tra il 1566 e il 1569,

---

5. Ludovicus Schmitz-Kallenberg (a cura di), *Hierarchia Catholica Medii et Recentioriis Aevi, III. Sæculum XVI ab anno 1503 complectens*, ex typis librariæ Regensbergianæ, Monasterii 1923, p. 42. Un'aggiornata biografia del pontefice – alla quale si fa riferimento per le notizie qui riportate – è in Simona Feci, *Pio V, santo*, in Manlio Simonetti (a cura di), *I papi. Da Pietro a Francesco*, III, Treccani, Roma 2014, pp. 160-180; vedi anche il fondamentale Ludwig von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo, VIII. Pio V (1566-1572)*, Desclée & C., Roma 1951.

sempre sulla scia di papa Carafa – che nel 1555 aveva disposto la segregazione all'interno del Ghetto di tutti gli ebrei romani –, Pio V annullò le revoche disposte dal predecessore Pio IV, azzerando ogni residuo privilegio degli ebrei. Questi venivano così spogliati di tutti i beni (a loro requisiti in favore della Casa dei Catecumeni e del Monte di Pietà) ed espulsi dallo Stato della Chiesa qualora non avessero accettato di risiedere nei Ghetti di Ancona, Avignone o Roma, il quale ultimo veniva infine ampliato[6].

Nonostante la posizione intransigente assunta nei confronti del nepotismo, il 6 marzo 1566, a due mesi dalla sua elezione, Pio V conferì la porpora al pronipote Antonio Bonelli[7], affidandogli subito il governo dello Stato e cariche e incarichi sempre più rilevanti, esercitando inizialmente su di lui un totale controllo e un'influenza schiacciante, ma facendone il più stretto e importante proprio referente per l'intera durata del mandato pontificale.

Il nipote prediletto del pontefice ne aveva seguito fin da giovanissimo le orme, entrando sedicenne nel convento domenicano della Minerva, nel 1557, assumendo il nome di frate Michele, come il prozio, subentrandogli nel 1566 nel possesso della titolarità cardinalizia. Entrambi sarebbero stati fortemente devoti all'Ordine Domenicano e alla chiesa madre di Roma, tanto da indirizzarvi ripetutamente i propri interessi e disporvi la propria sepoltura, trovandovi però infine ricetto solo il secondo, nel 1598.

Già all'indomani della sua elezione Pio V metteva in atto una serie di provvedimenti, che, letti nel loro insieme, fanno ipotizzare l'esistenza di un ben definito programma relativo all'aggressione dei fori, avviato con il favorire, in pochi anni, a monte e a margine degli stessi, la formazione di una vera e propria cittadella

---

6. Viviana Campajola, *Il Ghetto di Roma*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», XII, 67-70, 1965, pp. 67-84; Maurizio Ricci, *L'ampliamento del Ghetto di Roma al tempo di Pio V*, in «Rivista storica del Lazio», III, 3, 1995, pp. 117-127.

7. Bonelli fu il primo cardinale creato dal papa (Schmitz-Kallenberg, *Hierarchia*, cit., p. 43); una biografia, ormai datata, è in Adriano Prosperi, *Bonelli, Michele*, in *D.B.I.*, II, Treccani, Roma 1969, pp. 766-774; un ampio aggiornamento (bibliografico e archivistico) è in Maria Celeste Cola, *Palazzo Valentini a Roma*, Gangemi, Roma 2012, in particolare (per le notizie di seguito indicate), vedi le pp. 52-53. Sui rapporti tra pontefice e nipote, vedi von Pastor, *Storia dei papi VIII*, cit., passim.

4_Localizzazione di: a) Santi Domenico e Sisto, b) Santa Caterina da Siena, c) Santissima Annunziata, d) Madonna dei Monti, nella pianta di Leonardo Bufalini del 1551 (*La pianta di Roma di Leonardo Bufalini*, Cromolitografia Bruno e Salomone, Roma 1879).

domenicana[8], ottenuta disponendo sullo slargo di Magnanapoli e nei suoi immediati dintorni una corona di conventi [Fig. 4]. Le suore del Terz'Ordine di Santa Caterina da Siena, ospitate nella casa madre presso la Minerva e in altri siti sparsi in città, erano presenti almeno dal secolo XV anche sull'altura[9]. Nei decenni successivi agli anni '20 le stesse avrebbero acquisito – per compravendita o per donazione – ulteriori possedimenti nella contrada, nelle immediate adiacenze della Torre delle Milizie, di proprietà dei Conti, arrivando ad ospitare il maggior numero di Domenicane presenti in città. La necessità di risolvere la 'questione' delle religiose, allocate in dimore poco adatte alle loro esigenze di clausura, dovette essere da sempre nei pensieri del futuro pontefice e massimo referente dell'Or-

8. Sulla storia dei monasteri di Domenicane a Roma, vedi Alberto Zucchi, *Roma Domenicana, Note storiche,* I, Memorie domenicane, Firenze 1938, pp. 1-49.

9. Oltre a Zucchi, *Roma Domenicana*, cit., pp. 40-49; 224-344, vedi Mario Bevilacqua, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli*, Gangemi, Roma 2009, pp. 17-19, e le seicentesche *memorie* del convento in Archivio Generale dell'Ordine dei Predicatori (AGOP), XII, 9200/1, custodite ora in Santa Sabina a Roma.

dine, se, con *bolla* emanata il 1° febbraio 1566, pochi giorni dopo la sua incoronazione, egli ordinava la trasformazione delle case di terziarie in monasteri di clausura, accelerando il processo di conversione del convento domenicano 'diffuso' a Magnanapoli nei due dei Santi Domenico e Sisto e di Santa Caterina da Siena. Per volere del papa il primo[10] avrebbe occupato il sito della chiesa di Santa Maria ad Nives (già appartenente al convento di Santa Caterina da Siena), disposta sulle pendici dell'Esquilino, accanto al tracciato che sarebbe stato poi ricalcato dalla futura via Panisperna. Chiesa – ricostruita con nuove e più grandiose forme, con un contributo personale di Pio V, consistente in ben 10.000 scudi – e convento sarebbero stati affidati alle suore già stanziate in San Sisto vecchio, sulla via Appia, di fronte alle Terme Antoniniane, il cui trasferimento era stato disposto, sempre dal pontefice, nel 1568. Il secondo complesso sarebbe stato invece riorganizzato e ricostruito sui terreni già appartenenti ai Conti, inglobando la Torre delle Milizie e i Mercati di Traiano, a partire dal 1574, grazie all'iniziativa di Porzia Massimo – suora con il nome di Maria Vittoria – appoggiata e finanziata dal successore di Pio V, Gregorio XIII Boncompagni.
Facendo perno sullo slargo di Magnanapoli, sul quale si attestava la da poco rinnovata via Pia, i due conventi avrebbero così costituito i due propilei di accesso alla salita del Grillo, che immetteva direttamente sul tracciato che costeggiava a nord l'area ancora in gran parte abbandonata dei fori, a ridosso della chiesa e del monastero di San Basilio [Figg. 5-8]. Anche su questi ultimi si era contemporaneamente concentrata l'attenzione del pontefice. Almeno dal secolo XV il Gran Priorato dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme, di Rodi e di Malta si era insediato nel complesso, insistente sui resti del foro di Augusto, divenendo nel tempo proprietario di un cospicuo numero di immobili e terreni situati nella zona. Con *bolla* emanata il 26 novembre 1566 Pio V aveva soppresso la sede del Priorato al foro di Augusto, destinandola – almeno nelle intenzioni – a divenire

10. Joachim J. Berthier, *Croniques du Monastere de San Sisto et de San Domenico e Sisto*, I-II, Imprimerie e l'Immaculée, Levanto 1919-1920; Virginia Bernardini, Guia Verdesi, *La chiesa dei Santi Domenico e Sisto a Roma*, in «Bollettino d'arte», serie VI, LXXIII, 50-51 (1988), pp. 123-160; vedi anche AGOP, XII, 9200/1; su entrambi i monasteri, Maurizio Ricci, *Progetti, "restauri e trasferimenti di conventi domenicani nell'area romana di Magnanapoli*, in «Annali di architettura», 7, 1995, pp. 39-62.

5_Étienne du Pérac, Veduta di Roma, dettaglio; in evidenza: A. Santi Domenico e Sisto; B. Santa Caterina da Siena; C. Santissima Annunziata; D. Madonna dei Monti; E. Santa Maria Maddalena, incisione, 1577. London, The British Library.

6_Giovan Battista Falda, Veduta di largo Magnanapoli con le chiese e i monasteri dei Santi Domenico e Sisto e di Santa Caterina da Siena, incisione, 1665 (*Vedute delle fabbriche, piazze, et strade fatte fare nuovamente in Roma dalla Santita di Nostro Signore Alessandro VII*, I, Gio. Iacomo Rossi alla Pace, In Roma 1665).

7 | 8_

un centro per la conversione dell'eresia. Il progetto era stato poi ricondotto in tono minore e chiesa e convento furono assegnati nel 1566 alle Domenicane convertite della Santissima Annunziata e ristrutturati a spese del pontefice[11]. Gli alti muri innalzati a recingere i conventi nascondevano così agli occhi del visitatore le vistose reliquie pagane, evitando che queste – secondo il pensiero del pontefice, del quale è nota l'avversità per le antichità[12] – lo distogliessero dalla contemplazione delle immagini cristiane, introducendo alla successiva intensiva operazione di distruzione dei resti pagani.

Nel 1568 il cardinale Bonelli – che nel frattempo aveva assunto anche il soprannome di "Alessandrino", come il prozio – venne nominato Priore dell'Ordine gerosolimitano, divenendo in tal modo il primo curiale estraneo al priorato a detenere il più alto incarico, e potendo ora gestirne direttamente i molti beni

7_Giovan Battista Falda, Veduta della chiesa e monastero di Santa Caterina da Siena a Magnanapoli, incisione, 1665 (Falda, *Vedute delle fabbriche*, cit.).

8_Giovanni Antonio Dosio, Veduta di Roma, dettaglio dell'area compresa fra la Suburra e il foro Romano, penna e acquerello, 1562. London, Royal Institute of British Architects, Library of Photographs Collection.

11. Giuseppe Zippel, *Ricordi romani dei Cavalieri di Rodi*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXXIX, 44 (1921), pp. 169-205; Carlo Pietrangeli, Arrigo Pecchioli, *La Casa di Rodi e i Cavalieri di Malta a Roma*, Editalia, Roma 1981; Guido Fiorini, *La Casa dei Cavalieri di Rodi al Foro di Augusto*, Libreria dello Stato, Roma 1951; Letizia Abbondanza e Lucrezia Ungaro (a cura di*), La Casa dei Cavalieri di Rodi*, Atti delle giornate di studio (Roma, 28 febbraio-1 marzo 2013), in «Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», CXVI (2015), pp. 106-345. Sulla funzione di proselitismo svolta dai Domenicani nei confronti degli ebrei, vedi anche Zucchi, *Roma Domenicana*, cit., pp. 81-127.

12. Carlo Pietrangeli, *La Roma di San Pio V*, in *San Pio V e la problematica del suo tempo*, Cassa di risparmio di Alessandria, Alessandria 1972, pp. 95-110. Si veda a tal proposito la lettera scritta il 26 marzo 1569 da Niccolò Cusano all'imperatore Massimiliano II, nella quale lo informava dell'avversità del pontefice nei confronti delle antiche vestigia, che a Roma catturavano l'attenzione dei pellegrini più delle sacre reliquie (in von Pastor, *Storia dei papi VIII*, cit., p. 611).

esistenti nella zona dei fori. Da tale sito, secondo una regia evidentemente concertata con il pontefice, il cardinale Alessandrino avrebbe diretto le prime operazioni volte all'esproprio sia simbolico che effettivo dei fori, che tuttavia si sarebbero tradotte in un puntuale programma di riconversione urbana solo oltre un decennio dopo, portando a compimento un progetto evidentemente perseguito sulla lunga distanza. È verosimile che la vasta e nota operazione condotta nell'area, rialzata e integralmente ridisegnata secondo il noto reticolo stradale ortogonale impostato sulla croce di strade delle vie Alessandrina e Bonella – che entrambe mutuavano la denominazione dal cardinale – e poi moltiplicato nella viabilità minore [Figg. 3-9], fosse prevista al momento della nomina di Bonelli a Priore, e che fosse stata subito interrotta dalla cogenza dei suoi sopravvenuti impegni governativi, politici e diplomatici. Già nel 1570 Bonelli fu infatti chiamato a dirigere le trattative con i principi della Lega per fronteggiare la terribile minaccia turca, nel 1571 a comandare due galere da unire alla flotta navale disposta contro gli ottomani, nello stesso anno a condurre la legazione in Spagna e Portogallo, quindi in Francia. Dopo la morte di Pio V, nel maggio 1572, il cardinal Bonelli fu a lungo impegnato, oltre che a fronteggiare la perdita di incarichi e privilegi conseguente al cambio del gruppo di potere al vertice delle gerarchie ecclesiastiche, anche nel rafforzamento dell'Ordine Domenicano, che continuò ad essere al centro dei propri interessi.

Pur non intervenendo direttamente sui *Pantani*, Gregorio XIII, salito al soglio di Pietro nel 1572, convalidò le scelte del predecessore, favorendo dal 1574, come già sopra ricordato, lo stanziamento delle Domenicane di Santa Caterina da Siena a Magnanapoli – alle quali donava 6.000 scudi per permettere l'ampliamento del convento fino a comprendere l'intero sito dei Mercati di Traiano – e contemporaneamente dando il via alla realizzazione della chiesa della Madonna dei Monti con annesso Collegio dei Catecumeni[13], disposti sul percorso che da secoli costituiva l'unico asse di penetrazione all'area dei fori da est: il

13. Federico Corrubolo, *L'Historia della Madonna de' Monti in Roma*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», XVII, 2004, pp. 129-213. Sui Catecumeni e Neofiti, Domenico Rocciolo, *Documenti sui catecumeni e neofiti a Roma nel Seicento e Settecento*, in *Dall'infamia all'errore al grembo di Santa Chiesa*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1998, «Ricerche per la storia religiosa di Roma. Studi, documenti, inventari», 10, pp. 391-452.

clivus Suburanus-via dell'*Argiletum*, ora denominato via della Suburra. Qualche anno dopo papa Boncompagni favoriva l'insediamento di un ulteriore convento Domenicano nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Montecavallo, tra le rovine delle Terme di Costantino.

La storiografia contemporanea ha escluso totalmente l'area dei fori dal piano sistino[14]. Dei grandi assi ideati durante il pontificato Peretti, ossatura portante della futura città barocca, la strada Felice, che attraversava le aree montane congiungendo la basilica di Santa Maria Maggiore con Trinità dei Monti, intercettava la via Pia all'incrocio delle Quattro Fontane, relazionandosi così con lo snodo di Magnanapoli. Tale collegamento veniva duplicato grazie alla via di San Vitale – che correva parallela alla via Pia e partiva ora dalla via Felice – e triplicato grazie al taglio prevalentemente recto della via Panisperna, che Sisto V volle come asse di connessione tra la nuova piazza di Santa Maria Maggiore e Magnanapoli, nel punto in cui si fronteggiavano i due sopra citati conventi domenicani, immettendo da qui sia sulla salita del Grillo, che nella nuova via Traiana, di accesso diretto al foro omonimo.

Con *bolla* del 24 maggio 1588, rinnovando le disposizioni del predecessore, Sisto V concedeva ai Pittori e agli Scultori di Roma l'erezione di un'*Accademia del Disegno*, dopo aver sottratto ai primi la chiesa di San Luca presso Santa Maria Maggiore (sede dell'Università delle Arti della Pittura da oltre mezzo secolo), concedendo loro 'in cambio' l'antico e diruto titolo di Santa Martina al foro Romano[15]. La piccola chiesa sull'Esquilino dedicata all'apostolo pittore era stata sacrificata alle esigenze di rinnovamento della piazza della basilica liberiana e alla costruzione della villa di famiglia del pontefice, ma – sebbene come tale sia stata tramandata dalla storiografia corrente – la scelta del nuovo insediamento non fu certo 'casuale'. Dal 1589 l'Università dei Pittori avrebbe avviato la ricostruzione della chiesa di San Luca su quella di Santa Martina, azzerando velocemente le tracce consistenti del-

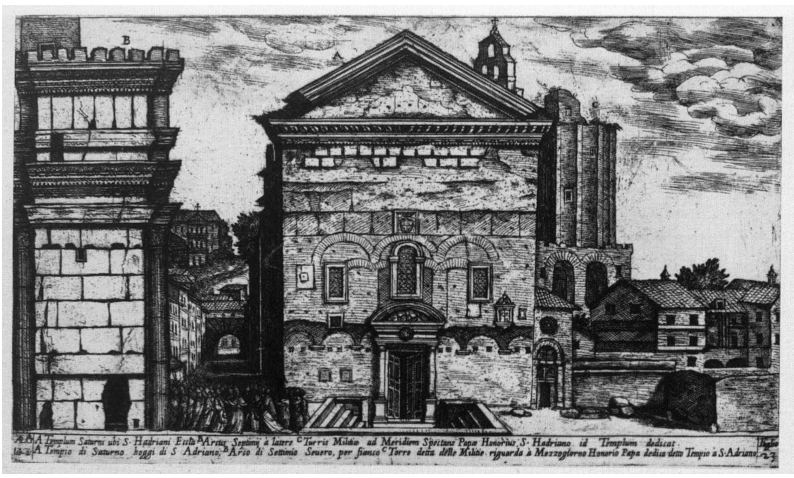
14. Impossibile indicare in questa sede la vasta bibliografia sull'argomento; per tutti ci piace ricordare, Luigi Spezzaferro, *La Roma di Sisto V*, Storia dell'arte italiana, XII, Einaudi, Torino 1983, pp. 365-405.

15. L'argomento è oggetto delle due monografie Isabella Salvagni, *Da* Universitas *ad* Academia. *La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, Campisano, Roma 2012, e Eadem, *Da* Universitas, II, cit., alle quali si rimanda.

l'edificio pagano sul quale questa era stata costruita: il *Secretarium Senatus*. L'Accademia dei Pittori e Scultori, poi degli Architetti di Roma, derivata dalla corporazione dopo un lungo assestamento giuridico conclusosi all'inizio del Seicento, avrebbe realizzato accanto alla chiesa dei Santi Luca e Martina la propria rappresentativa sede, fino alla sua demolizione seguita negli anni '30 del Novecento. La prima *accademia* dello Stato della Chiesa, posta ora, anche grazie alla concessione sistina, sotto il diretto controllo delle gerarchie ecclesiastiche, sarebbe divenuta il più autorevole referente artistico in ambito europeo almeno per tutto il secolo XVIII, abilitando alla professione grazie alla privativa sulla didattica, e facendosi allo stesso tempo portavoce e garante della tutela e dell'insegnamento delle *belle arti*. La trasformazione dell'istituzione da corporazione ad accademia celebrava il riconoscimento di un nuovo *status* intellettuale e sociale per l'artista, riconducendone allo stesso tempo la produzione – e l'enorme potere mediatico che da questa derivava – sotto l'egida pontificia. Al momento del trasferimento il *Secretarium*, identificato per lo più dall'antiquaria con un tempio dedicato a Marte, insisteva da oltre un millennio sul fondamentale nodo stradale collocato ai piedi del Campidoglio. Quasi contemporaneamente, due dei più significativi edifici antichi disposti sullo stesso crocevia divenivano emblema dell'Arciconfraternita dei Falegnami e dei Padri della Mercede di Spagna. I primi – ebanisti, intagliatori e architetti – avviavano nel 1585 la costruzione dell'oratorio dedicato al proprio patrono, San Giuseppe dei Falegnami, sulla chiesa di San Pietro in Carcere, già *Tullianum-Carcere Mamertino*, mentre nel 1589 i secondi si insediavano in quella di Sant'Adriano, realizzata nella *Curia Iulia*. In un solo colpo il luogo simbolo della Roma Regia, Repubblicana ed Imperiale, divenuto poi nel Medioevo emblema del libero Municipio romano stanziato nel contiguo colle capitolino, veniva risignificato dalla presenza dei tre importanti titoli religiosi.

Poco prima, nel 1582, il cardinale Alessandrino aveva avviato la 'bonifica' dei *Pantani*, spezzando in due tramite la via Bonella – che costituiva il cardo della scacchiera urbana del Quartiere dei Pantani – l'aggregato degli edifici cresciuti sull'*unicum* costituito dal complesso giudiziale tardo antico del *Secretarium Senatus-Curia Iulia* [Figg. 3, 9-10]. La seconda delle maggiori arterie del nuovo quartiere, poggiata sulla colmata di terra con la quale erano state seppellite la maggior parte delle residue persistenze pagane, collegava così direttamente il crocevia ai piedi del Campidoglio con l'Arco dei Pantani, tagliato nel muro perimetrale del foro di Augusto e ora rinominato Arco dei Catecumeni. Di qui la via *recta* si raccordava con la via Baccina – realizzata solo qualche decennio dopo,

9 | 10_



attraversando le pendici collinari – e con il percorso che lambiva perimetralmente il recinto dei fori, per immettere sulla successiva della salita del Grillo-Magnanapoli-via Pia, sulla quale infine si attestava il palazzo del Quirinale, sede estiva dei pontefici, ampliato dallo stesso Sisto V. Il sistema stradale così ottenuto, e sostanzialmente compiuto entro il pontificato di Clemente VIII, raccordato per segmenti e raccordi viari continui, assicurava dunque il collegamento diretto tra il quartiere alessandrino e le aree montane dell'Esquilino, del Viminale e del Quirinale, oggetto della riqualificazione sistina, mentre l'asse via Bonella-Baccina si sostituiva al tracciato dell'*Argiletum*-via della Suburra, che per secoli aveva accompagnato i flussi diretti nel foro fin sulla via Sacra. Quest'ultimo veniva ora definitivamente annullato nel suo significato originario, andando a morire sull'alto muro del convento di Sant'Adriano nuovamente realizzato, mentre la grande fabbrica della Madonna dei Monti, sede dei Catecumeni, svolgeva la sua funzione di volano per la riqualificazione dell'area circostante. Entro il primo Seicento[16] l'intelaiatura viaria del Quartiere dei Pantani sarebbe stata prolungata secondo l'orientamento del decumano – la via Alessandrina – verso sud-est, fino a raggiungere le adiacenze del Colosseo, sul quale si attestava l'asse della via di San Giovanni, rinnovata da Sisto V, e permettere così un secondo diretto collegamento – tramite la via Gregoriana-Merulana, ora prolungata – con la basilica di Santa Maria Maggiore.

All'interno di questo 'sistema' il quartiere alessandrino tornava dunque ad assolvere la funzione topografica centrale già assunta dai fori in epoca romana,

9_L'area dei fori Imperiali e delle adiacenze nel Catasto Pio Gregoriano, penna e acquerello su carta, 1819-1824. Archivio di Stato di Roma, Presidenza Generale del Censo, Rione I - Monti, f. 9.

10_Alò Giovannoli, La Curia-sant'Adriano e l'arco di Settimio Severo nel foro Romano, con la via Bonella e, in fondo, l'arco dei Catecumeni-Pantani, incisione, 1619 (*Roma antica di Alo Giouannoli da Civita Castellana libro primo*, s.e., s.l. 1619, f. 23).

16. Augusto Roca De Amicis, *Campo Vaccino e il Campidoglio: i nuovi margini della città*, in Roca De Amicis (a cura di), *Roma nel primo Seicento*, cit., pp. 263-274.

saldandosi con altri pezzi di città ancora incompiuti e suggerendo altri intenti intrinseci all'operazione, come pure altri promotori. Se l'azione concertata tra il cardinal Bonelli, i *Magistri Viarum* e gli esponenti dell'aristocrazia della zona, proprietari di orti e terreni, accelerata dal meccanismo di cessione in enfiteusi dei lotti individuati dalla scacchiera e dalla conseguente immediata costruzione dei fronti stradali (soprattutto ad opera delle maestranze lombarde insediatesi nella zona), fu sicuramente guidata da criteri di speculazione fondiaria e di natura sociale – motivazioni funzionali, economiche e pratiche riconosciute come prevalenti dalla storiografia contemporanea – l'intento simbolico e monumentale a quest'ultima sfuggito è sufficientemente reso evidente da questa ricostruzione.

La continuità politica tra l'operato dei pontefici finora citati è piuttosto nota, come pure sono evidenti i profondi legami esistenti tra ciascuno di loro e il cardinale Alessandrino. Al francescano Felice Peretti fu proprio Pio V a conferire la porpora il 9 giugno 1570[17], quando già il cardinal Bonelli – la cui personalità dovette essere ben diversa da quella debole e dominata dallo zio, tracciata dagli storici – aveva già conquistato i suoi pieni poteri. Allo stesso periodo data la nascita del rapporto privilegiato tra l'Alessandrino e Ippolito Aldobrandini, futuro Clemente VIII – consolidato in occasione della legazione in Spagna, Portogallo e Spagna condotta insieme a partire dal 1570 – anch'egli, come il fratello cardinal Giovanni, fortemente legato a papa Ghislieri[18]. Non è pensabile che l'operazione su vasta scala condotta da Bonelli non fosse condivisa con pontefici del calibro di Pio V, Sisto V, e Clemente VIII, ma va piuttosto letta come parte di progetto unitario condotto sulla lunga distanza e per stadi successivi. L'esito della trasformazione del crocevia al di sotto del colle capitolino incentivata da Sisto V è impresso nella veduta di Giovan Battista Falda, nella quale emerge la chiesa dei Santi Luca e Martina, ricostruita da Pietro da Cortona dal 1634, a tradurre monumentalmente alla scala della città il portato dell'istituzione che ospita [Fig. 11]. Sul citato crocevia ai piedi del Campidoglio i tre edi-

17. Schmitz-Kallenberg, *Hierarchia*, cit., p. 44.

18. Sui rapporti tra Paolo IV, Pio V, Sisto V, Bonelli, Giovanni e Ippolito Aldobrandini, vedi Isabella Salvagni, *Il destino manifesto. Gli Aldobrandini di Clemente VIII e la Minerva*, Campisano, Roma 2017.

fici religiosi dell'Accademia, di Sant'Adriano e di San Giuseppe dei Falegnami si connotano qui come i propilei monumentali di accesso dal foro Romano alla via Bonella e al percorso che, costeggiando il colle, conduce sulla via *Papalis* e dunque in Vaticano, contemporaneamente all'avvio della ricostruzione di tutti i primitivi titoli cristiani realizzati all'interno degli antichi edifici affacciati sulla via Sacra.

L'operazione di aggressione alle residue tracce del mondo antico, avviata da Pio V a margine dei fori, perseguita con la *tabula rasa* compiuta dal nipote con la realizzazione del Quartiere dei Pantani si sarebbe conclusa con la sistemazione della via Sacra nel viale alberato voluto da Alessandro VII quale nuovo magnifico teatro di ingresso meridionale alla capitale cattolica, tradotto nella 'fotografia' scattata da Lievin Cruyl nel 1667 [Fig. 12].

Immagine unitaria epurata da ogni presenza antica, esito finale di un progetto 'ideale' perseguito ormai da un secolo dai pontefici romani, che sarebbe stata via via sacrificata centocinquanta anni dopo all'impellenza delle nuove istanze archeologiche.

11_Giovan Battista Falda, Veduta della chiesa dei Santi Luca e Martina con l'oratorio dei Falegnami e la chiesa di sant'Adriano, incisione, 1667-1669 (*Il terzo libro del' nouo teatro delle chiese di Roma*, Gio. Iacomo Rossi alla Pace, In Roma 1667-1669).

12_Lievin Cruyl, Veduta del foro Romano dal Campidoglio, matita e inchiostro su pergamena, 1664-1665. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

_11

_12

SIXTVS V

DALLA CASA AL PALAZZO. EVOLUZIONE E TRASFORMAZIONE DELLE PROPRIETÀ DI GIACINTO DEL BUFALO LUNGO VIA DEL CORSO DURANTE IL XVII SECOLO NELL'AMBITO DELLA POLITICA URBANISTICA DI PAPA ALESSANDRO VII (1655-1667)

From house to Palazzo. Evolution and transformation of Giacinto del Bufalo's properties on via del Corso during the Seventeenth Century in the context of Pope Alexander VII (1655-1667) urban planning for Rome

DOI: 10.17401/su.13.gl18

Giada Lepri
Sapienza, Università di Roma
giadalepri@hotmail.com

Parole chiave
Storia della città, Giovanni Antonio dè Rossi, Roma
History of urban planning, Giovanni Antonio dè Rossi, Rome

Abstract
Proprietaria di numerosi edifici posti tra i rioni Colonna e Trevi, i del Bufalo nel XVII secolo intraprendono una serie di lavori di ampliamento e accorpamento all'interno dell'isolato sito tra via del Corso e piazza Colonna, dove sin dalla fine del XV secolo esistevano delle case di loro proprietà. In particolare, durante il pontificato di Alessandro VII vengono eseguiti, a seguito di un chirografo del 1661, numerosi interventi strettamente legati alla nuova visione urbanistica di papa Chigi, e all'interesse di quest'ultimo per quel tratto di via del Corso nei pressi di piazza Colonna, dove la famiglia del papa possedeva la propria residenza. Attraverso

numerosi documenti di archivio, in parte inediti, si è cercato di ricostruire le vicende architettoniche dell'isolato, nel quale interviene Giovanni Antonio dè Rossi, e della sistemazione urbanistica di via del Corso, piazza di Sciarra e piazza Colonna.

Owner of numerous buildings located between the rioni Colonna and Trevi, the del Bufalo family in the seventeenth century undertook a certain number of expansion and merging works in the block between via del Corso and Piazza Colonna, where they have lived since the fifteenth century. Particularly, during the pontificate of Alexander VII, following a Chirograph of 1661, numerous interventions were carried out strictly connected to the new urban vision of Pope Chigi, and to his interest in this part of Via del Corso near Piazza Colonna, where the pope's family lived. Through numerous archival documents, partly unpublished, this essay try to resumes the architectural transformation of some buildings owned by Giacinto del Bufalo, in which Giovanni Antonio dé Rossi participates as architect, and of the urban arrangement of via del Corso, piazza di Sciarra and piazza Colonna.

Da sempre considerata una delle strade più importanti di Roma, a partire dal XV secolo, la via Lata, che prenderà successivamente il nome di via del Corso[1], torna ad acquisire una posizione di rilievo in ambito cittadino, che andrà via via crescendo grazie anche a numerosi e mirati interventi papali, fino a divenire l'asse portante del programma urbanistico di papa Alessandro VII Chigi (1655-1667)[2].

Tra i principali interventi legati alla volontà papale di dare maggiore decoro e risalto a via del Corso vi è sicuramente la sistemazione di piazza Colonna, avviata a partire dal 1659, come si evince da una serie di *Motu propri,* anche se nel 1657 era stato fatto un rilievo dell'area, dove in qualche modo era stata già prevista la demolizione dell'isolato esistente tra il palazzo Aldobrandini, posto lungo il lato nord e la colonna di Marco Aurelio[3], che viene indicato nel disegno con la dicitura «isola che va gettata»[4] [Fig. 1]. Tale volontà è ribadita ufficialmente in un Chirografo del 5 febbraio 1659[5], dove vengono indicati gli edifici da demolire, tra cui, oltre all'isolato già segnato nella pianta del 1657, una parte del fronte del complesso dei Padri Barnabiti, posto sul lato occidentale della piazza. L'interesse di Alessandro VII nei confronti di piazza Colonna, è legato non solo alla rettificazione e alla volontà di dare maggiore magnificenza alla strada del Corso, ma anche ad una ragione più personale. Nel 1658, Agostino Chigi, che insieme al resto della famiglia era giunto a Roma dopo l'elezione dello zio, si era sposato

---

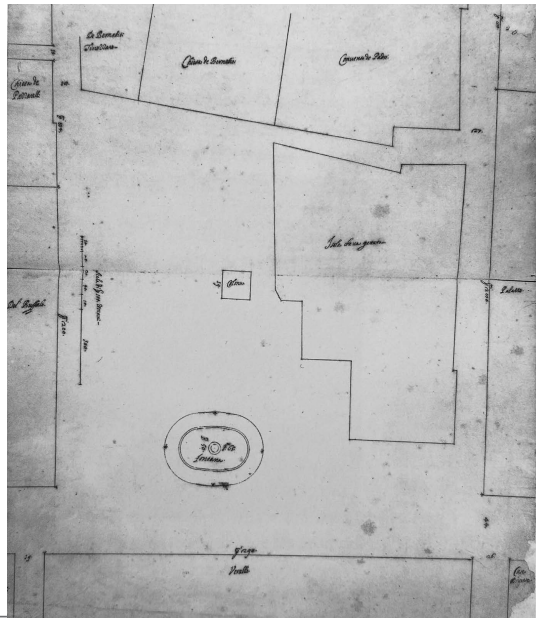
1. Su via del Corso, cfr. *Via del Corso*, Cassa di Risparmio di Roma, Roma 1961; Cesare D'Onofrio (a cura di) *Via del Corso: una strada lunga 2000 anni*, De Luca Editore, Roma 1999.

2. Per gli interventi di Alessandro VII, cfr. Enrico Guidoni, Angela Marino, *Storia dell'urbanistica. Il Seicento*, Laterza, Roma-Bari 1979; Richard Krautheimer, *Roma di Alessandro VII. 1655-1667*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1987; Dorothy Metzger Habel, *"When all of Rome was under construction". The building process in Baroque Rome*, The Pennsylvania State University Press, 2013.

3. Richard Krautheimer, *Alexander VII and Piazza Colonna*, in «Romisches Jahrbuch für Kunstgesichte», 20, 1983, pp. 193-208, p. 200; Metzger Habel, *When all Rome*, cit., pp. 24-25.

4. Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), *Vat.lat.* 11257 pt. A, cc. 153v-154r., disegno attribuito a Virgilio Spada.

5. Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Collezione Disegni e mappe*, coll. I, cart. 80, f. 252.



1_Disegno attribuito a Virgilio Spada, con indicata l'"isola che va gettata" davanti a palazzo Aldobrandini, 1657, BAV, Vat.lat. 11257 pt. A, cc. 153v-154r.

con Virginia Borghese, figlia di Olimpia Aldobrandini principessa di Rossano, sposata in seconde nozze con Camillo Pamphilj, nipote di papa Innocenzo X, che per lei aveva abbandonato le vesti cardinalizie. Sino ad allora i famigliari del papa abitavano presso il palazzo già Ludovisi in piazza Santi Apostoli, preso in affitto dai Colonna, ma si trattava di una situazione temporanea, dal momento che da subito, non disponendo di una residenza cittadina, era loro intenzione acquistare un palazzo. In occasione del matrimonio, le scelte di Agostino sembrano ricadere su piazza Colonna, così come si ha notizia in un avviso del 1658, dove viene detto che i Chigi volevano comperare palazzo del Bufalo[6], posto lungo il lato meridionale della piazza, anche se alla fine viene scelto il palazzo appartenente agli Aldobrandini, trattativa che viene conclusa nel settembre del 1659. Posto ad angolo tra via del Corso e piazza Colonna, il palazzo aveva quindi due facciate principali, con due entrate, da cui l'interesse per la piazza, che doveva assumere un carattere più aulico e meno disordinato. L'idea del papa, ovvero «requadrare» la piazza e isolare la colonna, corrisponde quindi anche alla volontà di dare maggiore prestigio al palazzo di famiglia.

La sistemazione di via del Corso appare quindi come un tema fondamentale, così come dimostrato da tutti gli interventi attuati durante il pontificato di Alessandro

6. Metzger Habel, *When all Rome*, cit., p. 45.

VII. Oltre alla sistemazione di piazza Colonna, egli ha particolarmente a cuore la ristrutturazione di piazza del Popolo, uno dei principali accessi alla città. Subito dopo la sua elezione, in occasione della solenne entrata di Cristina di Svezia, viene sistemata Porta del Popolo e si interviene sulla facciata di Santa Maria del Popolo, chiesa particolarmente cara ai Chigi. La soluzione delle due testate del Tridente con la costruzione delle due chiese gemelle, completa poi definitivamente l'immagine di quest'ultimo, per il quale era stata prevista, almeno al momento della sua realizzazione, negli anni Venti del XVI secolo, una soluzione più legata al concetto di *romanitas*, forse riprendendo l'idea della ricostruzione dei due sepolcri, di cui rimaneva la memoria nelle cosiddette rovine del Trullo[7]. Ugualmente nella parte finale del Corso, si interviene sul punto di congiunzione tra piazza San Marco e la città antica, mentre numerosi saranno gli «sbarazzamenti»[8] voluti dal papa per rettificare la strada, anche per ragioni legate all'uso sempre maggiore di carrozze, tra cui il più famoso è senza dubbio la demolizione dell'Arco di Portogallo[9].

In questo vasto programma di sistemazione e rettificazione di via del Corso, va inserito il *Motu Proprio* del 23 dicembre 1661[10] nel quale sono indicati una serie di interventi nei pressi di piazza Colonna, a diversi edifici, tra cui quelli che hanno per oggetto alcuni edifici di proprietà della famiglia del Bufalo.

Secondo le fonti[11] i del Bufalo discendono dalla famiglia dè Cancellieri che alla

---

7. Giada Lepri, *Progettare il moderno, evocare l'Antico: Leone X, Raffaello e la nascita del Tridente romano*, , in Bruno Bonomo, Charles Davoine, Cécile Troadec (a cura di), Atti del convegno *Reconstruire/Restaurer Rome*, Roma 30-31 ottobre 2019, in corso di stampa.

8. Angela Marino, *Roma alessandrina: il metodo di intervento sulla città e l'asse del Corso*, in *Alessandro VII Chigi (1655-1667). Il Papa senese di Roma moderna*, Maschietto e Musolino, Siena 2000, pp. 297-304, p. 298.

9. Per la demolizione dell'Arco di Portogallo, cfr. Giuseppe Bonaccorso, *Alessandro VII Chigi e Carlo Fontana: la demolizione dell'Arco di Portogallo a Roma*, in «Roma moderna e contemporanea», XXII, 1, gennaio-giugno 2014, pp. 63-94.

10. ASR, *Notai del Tribunale delle Acque e delle Strade* (d'ora in poi *NTAS*), 1-89/1. Una copia del Chirografo ma senza immagini si trova anche in ASR, *Santacroce*, b. 818.

11. *Storia dell'antichissima e nobilissima famiglia dé signori Cancellieri del Bufalo, ora marchesi distintissimi*, in Gianni Venditti (a cura di), *Archivio della Valle-del Bufalo. Inventario*,

fine del XIV secolo si trasferisce a Roma da Pistoia, assumendo il cognome del Bufalo dè Cancellieri, ma che sarà conosciuta, a partire dal XVI secolo, solo come del Bufalo. Le loro residenze, tra la fine del XIV secolo e l'inizio del secolo successivo, erano localizzate in quella che veniva chiamata piazza dè Cancellieri nel luogo dell'attuale piazza Colonna[12], ed erano costituite da case di diverso aspetto e dimensione, tra cui una «casa grande»[13] e una torre[14]. Le loro proprietà si estendevano quindi da piazza Colonna fino a piazza di Sciarra, ovvero all'incrocio con la stretta strada o vicolo che da via del Corso portava a piazza di Pietra, formando quello che verrà in seguito definito il «giro del bufalo»[15]. Intorno al 1540, durante il pontificato di Paolo III, le case dei del Bufalo erano tre, cosi come risulta dall'elenco del gettito per la sistemazione di via Lata[16], ed appartenevano a diversi rami della famiglia[17]. L'edificio di maggiori dimensioni era quello che prospettava su piazza Colonna, cosi come si vede in un affresco del tempo di Sisto V esistente nel Salone Sistino della Biblioteca Vaticana rappresentante la piazza [Fig. 2], ed era caratterizzato da un impianto tardo quattrocentesco[18] e dalle fonti sappiamo che nel 1538 apparteneva a Marcantonio del Bufalo[19]. Adiacente ad esso, vi era un piccolo edificio che faceva angolo su via del Corso, seguito, andando verso

---

«Collectanea Archivi Vaticani», 65, Città del Vaticano 2009, *Appendice II*, pp. LXXXVII-CL.

12. Pasquale Adinolfi, *Roma nell'età di mezzo*, Fratelli Bocca, Roma 1882, II, p. 362.

13. Elisabetta Mori, *Brevi note sull'Archivio del Bufalo conservato presso l'Archivio Storico Capitolino*, p. 2, www.archiviocapitolino.it

14. *Via del Corso*, cit., p. 206.

15. Patricia Waddy, *Giacinto del Bufalo, Maestro delle Strade and Homeowner*, in Cecil L. Striker, (a cura di), *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1996, pp. 175-179, p. 176.

16. Rodolfo Lanciani, *La via del Corso drizzata e abbellita nel 1538 da Paolo III*, in «Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma», 30, 1902, pp. 229-255, p. 242.

17. Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, ed. a cura di Leonello Malvezzi Campeggi, Edizioni Qasar, Roma 1989, I, pp. 131-132.

18. Gianfranco Spagnesi, *Palazzo del Bufalo-Ferraioli e i suoi architetti*, in «Palladio», 13, 1963, pp. 134-158, p. 135.

19. Lanciani, *La via del Corso*, cit., p. 240.

2_Piazza Colonna intorno al 1590, con il palazzo di Marcantonio del Bufalo nel Salone Sistino della Biblioteca Apostolica Vaticana.

piazza Sciarra, dalla casa degli eredi di Francesco del Bufalo, da quella di Bernardino del Bufalo, sino ad arrivare all'angolo con piazza Sciarra dove era situato il macello di proprietà degli eredi di Metello Palone[20]. Oltre alle case dei del Bufalo, nel lato occidentale dell'isolato, verso piazza di Pietra e Montecitorio, vi era l'ospedale dei Pazzerelli con la chiesa di Santa Maria della Pietà[21], la cui facciata era verso piazza Colonna, cosi come si vede nell'affresco sistino.

Nella seconda metà del Cinquecento l'edificio quattrocentesco viene trasformato, almeno per quanto riguarda la facciata lungo la piazza, su progetto di Giacomo della Porta[22]. Questo intervento va messo in relazione con alcuni tentativi di sistemazione della piazza, tra cui la demolizione dell'isolato posto davanti al palazzo che gli Aldobrandini avevano acquistato durante il pontificato di Clemente VIII[23], e che spingono i del Bufalo a dare un aspetto più grandioso alla loro resi-

20. Ibidem, p. 242.

21. Per la chiesa di Santa Maria della Pietà e l'Ospedale dei Pazzerelli, cfr. *Via del Corso*, cit., pp. 199-206.

22. Giorgio Simoncini, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Cinquecento*, Leo Olschki Editore, Firenze 2008, 2 voll., I, p. 290.

23. Metzger Habel, *When all Rome*, cit., p. 45.

denza. Per quanto riguarda invece le altre proprietà dei del Bufalo, poste lungo via del Corso e nel vicolo verso piazza di Pietra, queste continuavano ad avere un aspetto disomogeneo e decisamente poco aulico, anche a causa della presenza di numerose botteghe al piano terreno, che arrivavano sino all'angolo di piazza Colonna. Oltre alle case nell'area di piazza Colonna, i del Bufalo possedevano anche diverse proprietà nel rione Trevi, tra cui il cosiddetto 'casamento con giardino' che nel 1600 viene unito al Casino che Ottavio del Bufalo aveva acquistato dagli eredi di Angelo Colocci, e celebre per la raccolta di antichità contenuta al suo interno. A questo proposito va detto che i del Bufalo, come altre famiglie romane, cercano di giustificare una presunta origine antica del loro casato attraverso il collezionismo di statue, esposte sia nelle case del rione Trevi sia in quelle del rione Colonna[24].

Malgrado fosse già bene inserita nell'aristocrazia capitolina, grazie a numerose cariche pubbliche, tra cui quella di Conservatore o *Magister Viarum*, o matrimoni mirati con esponenti dell'antica nobiltà romana, l'ascesa della famiglia del Bufalo diventa decisamente significativa alla fine del Cinquecento. Tramite i loro legami con il Granduca di Toscana, i due fratelli Angelo e Ottavio, nel 1610 vengono investiti del marchesato di Figline, nei pressi di Chiusi[25]. Questo nuovo *status* determina sicuramente la necessità di ampliare e rimodernare le loro residenze romane[26], di modo da renderle più grandiose e riflettere quindi la loro nuova posizione sociale ed economica. Oltre alle cariche pubbliche, membri della famiglia del Bufalo abbracciano la carriera ecclesiastica, come il cardinale Innocenzo, senza dimenticare i legami con il cardinale Giovanni Battista Pamphilj, futuro Innocenzo X e figlio di Flaminia del Bufalo. Non è forse un caso che il primo vero programma reale e con una solida programmazione economica e finanziaria per

24. Lanciani, *Scavi*, cit., I, p. 131.

25. Venditti, *Archivio della Valle-del Bufalo*, cit., p. CXVIII. In questa fase i del Bufalo accrescono anche il loro patrimonio attraverso un attività di prestiti sotto forma di censi e luoghi di monte, cfr. Mori, *Brevi note sull'Archivio del Bufalo*, cit., p. 3.

26. I del Bufalo erano anche proprietari di terre e casali nella campagna romana, come ad esempio il Casale di Ciampiglia.

la sistemazione di piazza Colonna si ha durante il suo pontificato[27]. Nel 1626 inizia l'ampliamento e ristrutturazione del palazzo di Angelo del Bufalo in piazza Colonna, attraverso l'acquisto di case adiacenti come il palazzetto con botteghe che faceva cantone su via del Corso o alcune case poste tra il palazzo e la chiesa di Santa Maria della Pietà, su progetto di Francesco Peparelli[28], autore anche della trasformazione delle case dei del Bufalo nel rione Trevi[29]. Ottavio, che appare come fondatore o meglio rifondatore della chiesa di S. Andrea delle Fratte[30], non avendo figli, istituisce un fedecommesso e la primogenitura del Bufalo a favore del nipote Paolo, figlio di Angelo, con la condizione che in caso di mancanza di eredi maschi da parte di quest'ultimo, la primogenitura doveva passare al ramo dei cugini discendenti da Tomaso del Bufalo, con la clausula di aggiungere il nome Ottavio al proprio. Dato che Paolo sarà padre di sole due figlie femmine, la primogenitura e il fedecommesso passano quindi al cugino Muzio del Bufalo, dando inizio a delle complicate vicende ereditarie e patrimoniali che verranno di fatto risolte solo nel 1724[31], a causa di una mancanza sistematica e ripetuta di eredi maschi in linea diretta nella famiglia del Bufalo. Lo stesso Muzio, sposato con Drusilla Mattei, privo di discendenza, istituisce come erede il nipote Ottavio Giacinto, figlio del fratello Quinzio, nato nel 1604. Oltre ai beni legati alla primogenitura, tra cui i palazzi a piazza Colonna, quello alla Chiavica del Bufalo e il Casino già Colocci, Muzio del Bufalo possedeva alcune case e un palazzo tra via del Corso e il vicolo che andava verso piazza di Sciarra, cosi come detto nel suo testamento del 1625[32], e che saranno oggetto di radicali interventi architettonici

27. Metzger Habel, *When all Rome*, cit., pp. 8-28, dove l'autrice collega questa prima fase alla figura di Orazio Spada proprietario del Palazzo già Giustini posto sul lato orientale verso via del Corso.

28. Gianfranco Spagnesi, *Palazzo del Bufalo-Ferraioli e il suo architetto*, in «Palladio», 13, 1963, pp. 134-158.

29. Mori, *Brevi note sull'Archivio del Bufalo*, cit., p. 4.

30. Venditti, *Archivio della Valle-del Bufalo*, cit., p. CXIX.

31. ASR, *Santacroce*, b. 818.

32. ASR, *Santacroce*, b. 816.

da parte del fratello Quinzio, quasi in contemporanea con i lavori effettuati nel palazzo a piazza Colonna[33]. Si trattava di due palazzi, di cui uno detto 'Palazzo vecchio' abitato dallo stesso Quinzio, di un altro palazzo e di alcune case poste lungo il vicolo di Pietra. Già nel secolo precedente la casa lungo quest'ultimo doveva essere stata ampliata, dal momento che nel 1596, Muzio del Bufalo ed i suoi fratelli acquistano una casa posta nel vicolo, grazie alle norme contenute nella Bolla *Iure Congrui* del 1572, cosa che permette loro di ingrandire la dimora[34]. Gli interventi più importanti, anche in termini economici, sono concentrati in quello che viene definito solo 'palazzo', probabilmente anche perché nel 1628, Quinzio e Muzio del Bufalo acquistano una casa, adiacente ad esso, da Giovanni Pasini[35], ma in realtà in origine proprietà di Orazio del Bufalo, appartenente al ramo discendente da Francesco del Bufalo, e citato nel gettito di via del Corso dell'anno 1538[36]. Uno dei vantaggi principali di questa proprietà era il fatto che aveva un prospetto su via del Corso, cosi come si evince dai suoi confini[37]. Oltre ad unificare le due unità immobiliari, ovvero il 'palazzo vecchio' e la casa di Giovanni Pasini, viene aggiunto un piano, create *ex novo* delle scale, una loggia con soffitto a

33. ASR, *Santacroce*, b. 818: «Misura e stima de lavori di muro fatti à tutta robba da M.º Batta Senese, e Compagni muratori in restaurare il Palazzo dell'Ill.mo Sig.re Quintio del Bufalo posto in Piazza di Sciarra e nel Palazzo vecchio e Case accanto misurati e stimati da Noi sottoscritti cioè Domenico Castelli per parte del d.º Sig.r Quintio et Giorgio Verga per parte di d.º Mas.º Batta». Il documento è datato al 30 maggio 1629.

34. ASR, *30 Notai Capitolini*, uff. 21, cc. 131r-135 v, 24 aprile 1596. Vincenza, vedova di Andrea Fidini, vende per 440 scudi ai fratelli del Bufalo una «domum terrineam solaratam, et tectatam cum Cantina, Apotheca, stantijs (…) positam Rome in Reg.neColumna in via tendens à Platea Sciarre ad plateam nuncupatam Pietra iux a duobus lateribus sibi a latere et retro bona Ill. D.D. Mutij et Fratrum de Bubalis ab alio latere bona heredum q. Franc.ci Cini ante dictam viam publicam».

35. ASR, Notai dell'*Auditor Camerae* (d'ora in poi *Notai A.C.*,) b. 4524, cc. 73r-v, 91r-v. La casa viene acquistata il 6 ottobre 1628 per 5450 scudi, di cui 2000 pagati da Quinzio del Bufalo e i restanti 3450 da Giacinto.

36. Lanciani, *La via del Corso*, cit., p. 242.

37. I confini della casa erano il 'palazzo vecchio' di Quinzio e Giacinto del Bufalo, il palazzo di Angelo del Bufalo su piazza Colonna, l'ospedale dei Pazzerelli e la proprietà Jacovacci, e davanti la «viam publicam appellatam *del Corso*», il che fa intendere che fosse un unità immobiliare di forma stretta e lunga.

volta, una cucina al piano terreno e delle stalle. Anche l'aspetto esterno dell'edificio viene modificato con l'inserimento di un nuovo portone sormontato da una ringhiera e fiancheggiato da due colonne di granito, così come si interviene anche nelle case e botteghe date in affitto e poste anche esse lungo il vicolo. Questi interventi sembrano rispondere all'esigenza di avere una dimora più prestigiosa e sicuramente più adatta al rango di questo ramo della famiglia, dove appaiono degli ambienti di rappresentanza come una Galleria o 'Galleriola' e dei saloni. Da un successivo conto del falegname, datato al 1630, per il «palazzo di Quinzio del Bufalo in Piazza di Sciarra»[38], stimato come il documento precedente dall'architetto Domenico Castelli, si desume che i due edifici fossero stati uniti in una sola unità, con una forma irregolare ad L dovuta al fatto che tra essa e l'angolo dell'isolato verso piazza di Sciarra, vi erano una casa di proprietà di Camillo del Bufalo, e quella appartenente alle monache di Santa Caterina[39]. Una volta rimasto vedovo, Quinzio abbraccia la carriera ecclesiastica[40] e la gestione del patrimonio familiare viene presa in carico dal figlio Giacinto che nel 1647 si era sposato in seconde nozze con Porzia, figlia di Valerio Santacroce[41]. In quell'anno, si ha notizia di alcuni lavori eseguiti nel palazzo e in una vigna fuori Porta del Popolo, dove appaiono alcuni pagamenti all'architetto Giovanni Antonio dè Rossi[42], già allievo del Peparelli[43] ma soprattutto architetto dei Santacroce per i quali ricostruisce la chiesa di Santa Maria in Publicolis nel 1643[44]. In realtà, subito dopo il matrimonio, si assiste a una graduale e progressiva ascesa sociale di Giacinto del Bufalo, che nel 1649, seguendo la tradizione familiare viene eletto Conservatore del Campidoglio e nel 1651 diventa Maestro delle Strade. Proprio in

38. ASR, *Santacroce*, b. 818.
39. Waddy, *Giacinto del Bufalo*, cit., p. 176.
40. Pio Pagliucchi, *I castellani di Castel S. Angelo di Roma*, Polizzi e Valentini, Roma, 1906, p. 73.
41. Venditti, *Archivio della Valle-del Bufalo*, cit., p. CXXXIII.
42. Waddy, *Giacinto del Bufalo*, cit., p. 177.
43. Gianfranco Spagnesi, *Giovanni Antonio dè Rossi*, Officina Edizioni, Città di Castello 1964, p. 15.
44. Ibidem, pp. 27-32.

quell'anno iniziano una serie di lavori nella «Casa dove habito nel Corso e nel Vicolo che da Piazza di Sciarra va a Piazza di Pietra», che sono stati ricostruiti da Patricia Waddy sulla scorta di un *Libro dei Mandati* relativo a questi interventi, e il cui committente è Giacinto del Bufalo[45]. L'intenzione di quest'ultimo è quella di rendere il palazzo più adatto alla sua posizione, sia attraverso la trasformazione di alcuni ambienti, sia attraverso una campagna di decorazione che in qualche modo doveva rendere il palazzo più aggiornato al gusto e alla moda del tempo. Nei primi due anni i pagamenti sono soprattutto concentrati verso opere di muratura con pagamenti al capomastro muratore Giovanni Battista Sannesio, e ad opere di falegnameria, in particolare la ricostruzione di alcuni soffitti, il tutto stimato da Giovanni Antonio dè Rossi. Da questi conti si capisce come vengono aggiunti o trasformati alcuni ambienti, tra cui un anticamera, un 'camerone', e una nuova loggia[46]. A partire dal 1653 si hanno una serie di pagamenti ad opere di pittura e decorazione ad artisti quali Giovanni Francesco Grimaldi, Giovanni Maria Mariani o Giuseppe Serra, anche loro in parte già attivi per casa Santacroce[47], secondo dei modelli tipicamente secenteschi quali soffitti a cassettoni decorati con fregi sottostanti. Intorno al 1656 i lavori sembrano essere terminati, e la dimora di Giacinto del Bufalo doveva aver assunto un aspetto più nobile e sicuramente più maestoso, grazie anche alla presenza di vasti ambienti decorati. L'entrata lungo il vicolo doveva però apparire come una sorta di ostacolo per ottenere questo nuovo *status*, più simile al palazzo e meno alla casa, tanto che nel 1657, Giacinto del Bufalo ottiene la licenza per «poter far fare, et mettere sedili dalli doi lati del Portone del suo Palazzo dove habita nella strada del Corso che da piazza Colonna va in piazza Sciarra»[48]. Ciò fa presupporre che forse l'orientamento del palazzo era stato in parte mutato con questo nuovo accesso lungo via

45. ASR, *Giustiniani*, b. 139, *Libro de Mandati*, 1648-1663, cfr. Waddy, *Giacinto del Bufalo*, passim.

46. Waddy, *Giacinto del Bufalo*, cit., p. 177.

47. Ibidem.

48. ASR, *Presidenza delle Strade*, Lettere Patenti, Registro 45, f. 132r.

del Corso[49], sicuramente più prestigioso, dato che nel 1656, con la morte di Drusilla Mattei, vedova di Quinzio del Bufalo, il patrimonio di Giacinto e il suo tenore di vita, si erano accresciuti, cosi come il suo prestigio personale, tanto che nel 1659 viene nominato per la seconda volta Maestro delle Strade, carica che assume fino al 1661. Rispetto al suo primo mandato, la situazione relativamente alle sue proprietà, era però completamente mutata, dal momento che nel 1655 con l'elezione di papa Alessandro VII, via del Corso diventa uno dei temi centrali della politica urbanistica pontificia, specialmente nel tratto nei pressi di piazza Colonna. Il 23 dicembre 1661 viene emanato un *Motu Proprio*[50] il cui fine è quello di rettificare la «Strada del Corso la più nobile et honorevole delle n.ra città", e questo attraverso la demolizione di alcune facciate il cui "resalto" impediva "il magg.re commodo al Publico, et ornam.to alla Città». Tra queste case, vi erano due proprietà di Giacinto del Bufalo e una casa di proprietà delle monache di Santa Caterina, posta all'angolo dell'isolato verso piazza Sciarra, che secondo la Bolla di Gregorio XIII *Constitutio de Aedificiis & Iure congrui* del 1572, poteva essere acquistata da Giacinto del Bufalo ed inglobata nelle sue proprietà. Si tratta di un documento di grande interesse, sia dal punto di vista urbanistico, sia in qualche modo economico, perché giustificherebbe il fatto che neanche dopo 10 anni, viene avviata un ulteriore fase di interventi architettonici, non solo al palazzo di Giacinto del Bufalo, ma anche alla casa contigua, alla quale viene accorpata la casa di Santa Caterina. Questa casa, che apparteneva a Muzio del Bufalo, posta tra la dimora di Giacinto del Bufalo, e la casa delle monache, faceva parte dei beni legati al fedecommesso, e per questa ragione nel 1657, alla morte di Quinzio, erede di Muzio, era divenuta di proprietà di Giacinto del Bufalo. Dalla pianta allegata al *Motu Proprio*, con l'indicazione delle porzioni di case da demolire per riportare il fronte verso il Corso a filo con la facciata del palazzo di Paolo del Bufalo, si vede come la casa di Santa Caterina, con un fronte su via del Corso di circa

49. Waddy, *Giacinto del Bufalo*, cit., p. 178.

50. ASR, *NTAS*, 1-89/1.

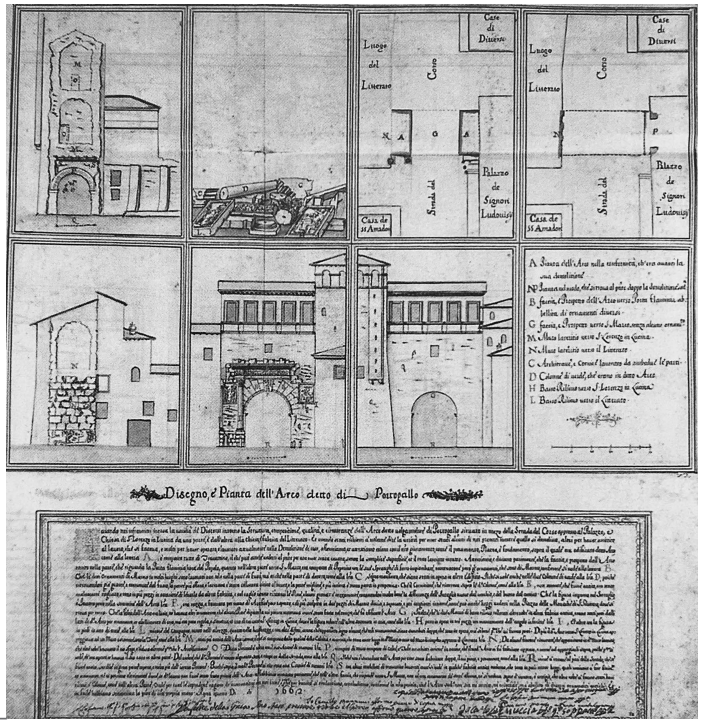
14 palmi[51], si trovasse nella situazione peggiore, dal momento che veniva ridotta in maniera considerevole, anche nel lato verso il vicolo, e quindi la vendita a Giacinto del Bufalo rappresentava non solo la soluzione più ragionevole, ma anche la più vantaggiosa per quest'ultimo dato che gli avrebbe finalmente permesso di avere una casa con angolo su piazza di Sciarra. Poco meno di quattro mesi dopo dalla data del *Motu Proprio*, nell'aprile del 1662, iniziano i lavori sia nella casa abitata da Giacinto del Bufalo e la sua famiglia, sia in quella *fideicomissaria* cosi come si vede in un dettagliatissimo documento[52] dove vengono non solo registrati tutti pagamenti a muratori, falegnami, fabbri e artisti diversi, ma anche specificato il complesso iter finanziario con le indicazioni precise dei vari modi con i quali Giacinto del Bufalo aveva finanziato questi lavori. Sicuramente l'esperienza maturata durante i mandati come Maestro delle Strade lo aveva reso estremamente pratico dei meccanismi di risarcimento per i gettiti per pubblica utilità, tanto che con i denari ottenuti dal risarcimento, riesce ad acquistare non solo la casa delle monache di Santa Caterina, ma anche a finanziare una parte sostanziale dei lavori di ristrutturazione alle due case alle quali si erano dovute ricostruire non solo le facciate lungo il Corso, ma anche ridefinire la distribuzione interna, in parte a causa dello spostamento della scala principale della casa abitata da Giacinto del Bufalo, intervento che viene stimato ben 1500 scudi, per un totale, compreso i gettiti delle due case di 4728 scudi stimati da Felice della Greca e Giovanni Antonio de Rossi[53]. Il costo del «sito della cantonata», ovvero la casa di santa Caterina demolita, era stato stimato di 379 scudi, al quale andavano aggiunti la «compra dei cimenti» delle sue case, ovvero i materiali che risultavano dalla demolizione e che venivano acquistati per essere riutilizzati in altre costruzioni, per un totale di 597 scudi. La somma di questi due importi era quello che andava corrisposto a Giacinto del Bufalo, e che viene erogato regolarmente dal banco Martelli e Ubertini secondo le indicazioni dei Maestri delle Strade Barto-

51. Waddy, *Giacinto del Bufalo*, cit., p. 179.
52. ASR, *Santacroce*, b. 818, volume rilegato "Della Fabrica".
53. Ibidem, p. 2.

lomeo Capranica e Lodovico Casale, a partire dalla fine del marzo 1662, con rate di 200 e 500 scudi. In un mandato del 14 aprile 1662, viene poi espressamente detto che questi denari servivano per «impiegarli nella fabrica che il medesimo Sig.re Giacinto dovrà far fare p. rifare e restaurare d.a sua casa, col farsi pagare alli muratori, falegnami, ferrari e mercanti di cimenti di d.a fabrica». Contemporaneamente iniziano anche i pagamenti al capomastro muratore Girolamo Maggi e allo scalpellino Carlo Troiani, specificando sempre se si tratta della casa di Giacinto o quella accanto, indicata come «fideicommissaria» o «casa che si affitta». Nel settembre dello stesso anno il banco Martelli e Ubertini corrisponde al Tribunale delle Strade, per conto di Giacinto del Bufalo, 55 scudi «p. il prezzo di dieci fenestre di travertino vecchie, rotte con le soglie, e 20 pilastrelli comprate dal gettito dell'Arco di Portogallo» che vengono reimpiegate nel cantiere di via del Corso. Secondo Dorothy Metzger Habel, queste finestre erano quelle poste nella facciata dell'Arco di Portogallo [Fig. 3], e forse ancora visibili nella facciata del primo piano del palazzo oggi esistente posto all'angolo tra via del Corso e via di Pietra[54] [Fig. 4]. Per avere un idea dei lavori intrapresi da Giacinto del Bufalo, è di grande utilità una pianta del lato della porzione dell'isolato nell'angolo tra via del Corso e il vicolo verso piazza di Pietra, dove vi è un rilievo del primo piano delle due proprietà[55] [Fig. 5], compresa la casa di Santa Caterina, con la situazione *ante* le demolizioni e con le indicazioni del nuovo filo e dei lavori da eseguire, tra cui lo spostamento della scala principale della casa abitata da Giacinto. Le due case sono indicate con colori diversi, il rosso per la casa abitata dalla famiglia e il grigio chiaro per la casa che veniva data in affitto, e che era di dimensioni decisamente minori anche se aveva un fronte su via del Corso maggiore. Nella parte oggetto delle demolizioni sono indicate le varie quote con il filo a cui dovevano essere portati i due edifici per allinearsi con il palazzo di Paolo del Bufalo, e con l'indicazione della destinazione d'uso di alcuni ambienti della casa di Giacinto del Bufalo e del luogo dove andava costruita la nuova scala. Da

54. Metzger Habel, *When all Rome*, cit., p. 101. L'attuale facciata è il risultato di una ristrutturazione del XVIII secolo quando le due proprietà vennero unificate.

55. ASR, *Santacroce*, b. 818.



3 | 4_

5_

3_L'Arco di Portogallo, BAV, *Chigi P. VII,* 13, c. 32.

4_Facciata del Palazzo Guelfi Camajani già del Bufalo lungo via del Corso.

5_Pianta del primo piano delle due case di Giacinto del Bufalo: in rosso è indicata la casa abitata dal Giacinto del Bufalo, in grigio chiaro la casa fidecommissaria con la porzione da demolire per allinearsi con il filo dell'adiacente palazzo di Paolo del Bufalo (ASR, *Santacroce*, b. 818).

questa pianta è anche possibile comprendere la conformazione delle proprietà di Giacinto del Bufalo negli anni 1661-1662. La casa da lui abitata, con la caratteristica forma ad L, aveva due cortili, di cui uno, posto a confine con l'ospedale dei Pazzerelli, con una fontana, mentre un terzo cortile era condiviso con la casa fidecommissaria. Gli ambienti indicati sono sei camere, di cui tre con affaccio sul Corso, e due anticamere, poste accanto al luogo dove era prevista la nuova scala, e apparentemente servivano le due parti di cui era composta la casa, ovvero quella che si affacciava verso il Corso e confinante con il palazzo di Paolo del Bufalo, e quella con affaccio sul vicolo verso piazza di Pietra. La casa fidecommissaria aveva invece una conformazione più regolare e affacciava quasi per la sua totalità lungo il Corso. Oltre a queste due unità, vi erano delle altre piccole abitazioni, date in affitto, con affaccio sul vicolo, e il cui piano terreno era occupato da botteghe. L'intervento di Giovanni Antonio dè Rossi, che appare come architetto anche in questa fase, e che era considerato un 'esperto' nella riqualificazione e accorpamento di cellule edilizie diverse[56], tende quindi a dare un aspetto più omogeneo alle diverse proprietà di Giacinto del Bufalo. Per quanto riguarda la cronologia degli interventi, si vede come i lavori avessero interessato dapprima la casa verso piazza di Sciarra, che andava unificata con quella un tempo appartenente alle monache di Santa Caterina, e si concentrano negli anni 1662-1664: oltre ai necessari lavori di muratura, viene aggiunto uno piano superiore, vengono inserite due ringhiere, rifatte tutte le finestre e gli ambienti interni vengono decorati nel 1664 da Giovanni Maria Mariani, già presente nel cantiere precedente. Infine, Giacinto del Bufalo fa inserire una bottega al piano terreno, nell'angolo con il vicolo[57]. Rispetto ai lavori eseguiti nella casa adiacente, questi furono quindi molto più radicali, tanto che nel registro degli *Stati delle Anime* per la parrocchia di Santa Maria in Via, negli anni 1662-1663, la casa risulta inabitata[58] e secondo l'attendibile testimonianza di Giovanni Antonio dè Rossi, in

56. Spagnesi, *Giovanni Antonio de Rossi*, cit., pp. 115-117.

57. ASR, *Santacroce*, b. 789.

58. Waddy, *Giacinto del Bufalo*, cit., p. 179, nota 41.

occasione della causa per l'eredità di Giacinto del Bufalo, l'architetto afferma che questa era stata «rifabricata quasi tutta»[59]. Ciò è anche confermato dalla spesa occorsa per le due case: il costo dei lavori per la casa fidecommissaria ammonterà a 9871 scudi, dei quali 5549 solo per lavori di muratura, mentre per la casa di Giacinto del Bufalo verranno spesi in tutto 5659 scudi, di cui 3867 scudi per lavori di muratura, in buona parte spesi per lo spostamento della scala. Inoltre, a seguito del taglio della facciata, gli ambienti lungo via del Corso vengono completamenti trasformati, con l'inserimento di due sale di rappresentanza, di cui una nel luogo della vecchia scala, e decorate da Nicolò Pinsoni e Rutilio Dandini nel 1667. Nel 1688, in occasione della causa per il fidecommesso del Bufalo, viene però detto che questa casa era stata trasformata da Giacinto del Bufalo in palazzo, con una «notabilissima expensa» di 18.000 scudi[60], forse tenendo presente anche i lavori eseguiti prima del 1661. Queste operazioni di demolizione e rettificazione lungo via del Corso, che avevano anche interessato le proprietà contigue, in particolare quelle esistenti nell'isolato posto sull'altro lato del vicolo verso piazza di Pietra e lungo il Corso, e dove esistevano alcune case di proprietà della famiglia Capizucchi, sono seguite con grande attenzione da Alessandro VII, che come è noto, andava di persona nel luogo dei diversi cantieri per accertarsi della loro corretta esecuzione, tanto che il 7 agosto 1662, si reca «di poi pel Corso a piedi al canto del Bufalo, alla pescaria nova, a piazza di Pietra, alla Rotonda»[61]. L'aspetto dell'isolato dopo gli interventi di Giaconto del Bufalo, è rappresentato, anche se in maniera molto schematica, in una pianta di piazza Colonna intorno alla metà degli anni Sessanta del XVII secolo, con il filo perfettamente allineato lungo via del Corso[62] [Fig. 6].

Nel 1680 Giacinto del Bufalo muore senza discendenza, lasciando come unica erede diretta la moglie Porzia, che solo dopo tre anni, nel 1683, passa anche essa

59. ASR, *Santacroce*, b. 789.

60. ASR, *Santacroce* b. 818.

61. Richard Krautheimer, Roger B.S. Jones, *The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgesichte», 15, 1975, pp. 199-225, c. 472v.

62. BAV, *Chigi P. VII 10* fol. 1r.

6_L'area intorno a piazza Colonna intorno alla metà degli anni 60' del XVII secolo, BAV, *Chigi P. VII*, c. 1r.

6

a miglior vita. Ancora una volta il fedecommesso del Bufalo deve transitare verso un altro ramo della famiglia, ma visto il cospicuo patrimonio del defunto Giacinto, che comprendeva non solo i beni legati alla primogenitura ma anche quelli che gli derivavano dallo zio Muzio, e costituito da palazzi, case, casali, vigne, luoghi di monte e censi, nasce una controversia, che si concluderà solo nel 1724, tra i diversi eredi, tra cui le due figlie femmine di Paolo del Bufalo, Contessa e Vittoria, sposate rispettivamente Niccolini e Falconieri, e che rivendicano i beni legati alla primogenitura, mentre interessati alla spartizione degli altri beni di Giacinto del Bufalo, in particolare i due palazzi su via del Corso con le botteghe sottostanti, sono Antonio Santacroce, nipote di Porzia, e Bartolomeo Montauti e Benedetto Guelfi, nipoti di Dianora del Bufalo, sorella di Muzio[63]. Dopo la morte del marito, Porzia Santacroce si ritira ad abitare in uno dei due appartamenti che componevano la casa libera, dando in affitto l'altro al genovese marchese Centurione. Dopo il 1683, le due case o palazzi restaurati da Giacinto verranno sempre dati in affitto e non

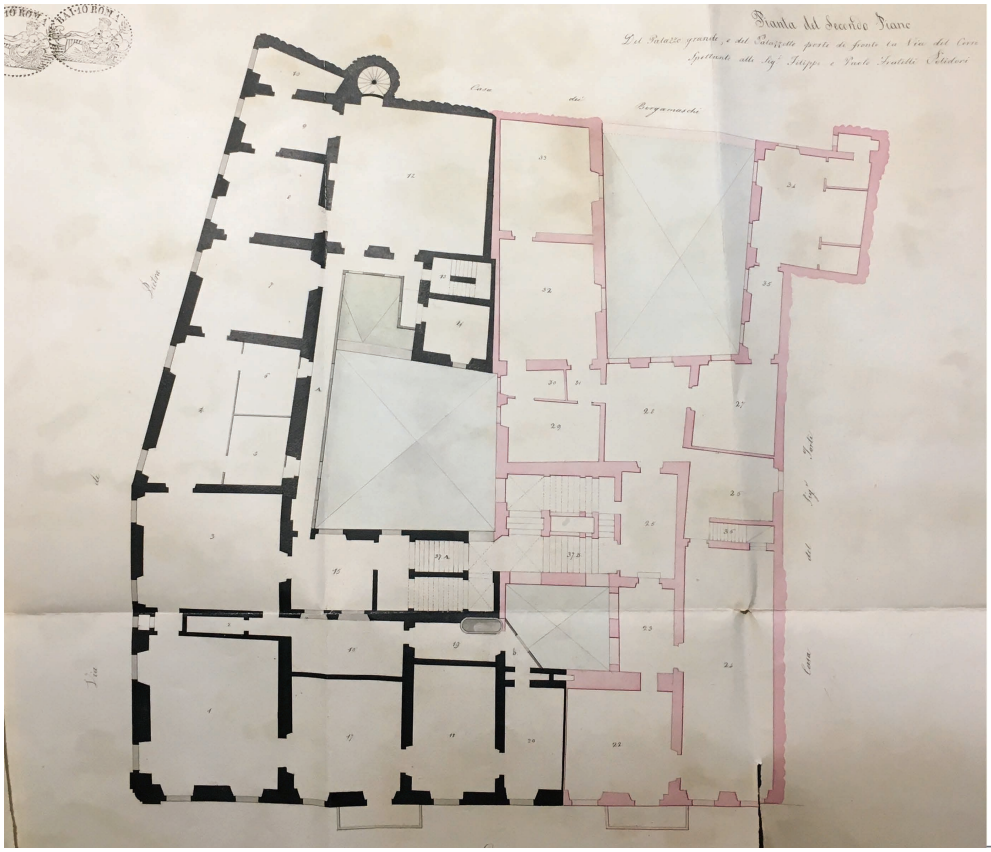
63. *Inventario dell'Archivio Barbolani da Montauto*, a cura di Giulia Goi, Elisabetta Insabato, Rita Romanelli, 1999-2000, pp. 8-9, www.soprintendenzaarchivisticatoscana.beniculturali.it.

saranno mai più abitati dai suoi eredi, ma bensì da prelati, quali i cardinali Imperiali e Acciaioli, o da ricchi ed influenti stranieri come il banchiere portoghese Antonio da Gama de Padua[64], che spesso affittano le due case assieme, dato che erano state messe in collegamento da alcune porte, così come si ha notizia dall'*Inventario* redatto nel 1690 in occasione della locazione al cardinale Acciaioli[65]. Un altro dato interessante desunto da questo documento è che il palazzo un tempo abitato da Giacinto del Bufalo, constava di due piani nobili, al primo e secondo piano, secondo una tipologia che andava affermandosi nella seconda metà del Seicento, dove si cercava di mettere a reddito il massimo dello spazio disponibile, trasformando i secondi piani in ambienti anche loro destinati ad ospitare personaggi di rango.
La ristrutturazione delle case, a pochi anni dai lavori intrapresi nei primi anni 50 del Seicento, fu sicuramente dovuta all'ingiunzione di papa Alessandro VII contenuta nel Chirografo del 23 dicembre 1661 per la rettificazione del Corso, e su questo punto insistono tutti i documenti, in particolare le testimonianze prodotte in occasione della causa per l'eredità del Bufalo. Dal *Libro dei mandati*, si vede come egli spese molto di più rispetto a quello che aveva ricevuto dal Tribunale delle Strade, e i lavori vennero pagati attraverso la vendita di luoghi di monte, specialmente a partire dal 1663, tanto che Antonio Santacroce, in un documento relativo alla causa, scrive:

> «invece di rifare due Case nobili, come erano e come portava la sua condizione, avrebbe fatte due miserabili Casette con le stanze bislunghe e fuor di verso, mentre quel taglio che fù fatto necessitò a dar una forma diversa à tutto il corpo delle Case, p.chè gli tolse affatto la sua architettura e tutto quello che il S.r Giacinto ci spese fu precisamente necessario, e né riconobbe

64. Per Antonio da Gama de Padua e la sua residenza romana nelle case del Bufalo, cfr. Giada Lepri, *Investimenti immobiliari e proprietà portoghesi a Roma tra il XVII e il XVIII secolo. Antonio da Gama de Padua: la residenza in via del Corso, la vigna sulla via Salaria*, in *Tracce della presenza iberica a Roma in età moderna. Percorsi, luoghi e vite*, a cura di James W. Nelson Novoa, "Giornale di Storia", 36/2021, pp. 1-28, www.giornaledistoria.net.

65. ASR, *Notai A.C.*, b. 4281, contratto del 5 ottobre 1690 con il quale il marchese Antonio Santacroce loca i due palazzi sul Corso al cardinale Acciaioli.



7_Pianta del secondo piano nobile del palazzo Guelfi Camajani già del Bufalo nel 1840 al momento della vendita ai Polidori (ASR, 30 *Notai Capitolini*, Uff. 01, 8 febbraio 1840).

7

il principio e la causa dell'ordine pontificio»[66].

Nel 1724, a seguito della concordia tra le varie parti, le proprietà di Giacinto del Bufalo furono ereditate dalle famiglie Montauti e Guelfi Camajani, residenti a Firenze, e per i quali agiva, almeno all'inizio del XVIII secolo, il marchese Cosimo del Grillo, cognato di Bartolomeo Montauti[67]. Passati definitivamente ai Guelfi Camajani, nel 1840 i due palazzi vennero venduti da Raniero Guelfi Camajani alla famiglia Polidori[68] [Fig. 7].

66. ASR, *Santacroce*, b. 818.

67. Ad esempio Cosimo del Grillo affitta al Residente del Re del Portogallo da parte di Bartolomeo Montauti, uno dei due palazzi lungo via del Corso, cfr. ASR, *Notai A.C.*, b. 3222, cc. 292 r-v, 2 luglio 1697.

68. ASR, *30 Notai Capitolini*, Uff. 01, 8 febbraio 1840.

UN'ARTERIA URBANA CHE «DIFFICILMENTE SI PUÒ DESCRIVERE». LA GENESI DEL PIANO DI RISANAMENTO DI BRESCIA (1887) ATTRAVERSO IL CASO DELLA CONTRADA DI SAN FAUSTINO*

An urban street «hard to describe». Evolution of Brescia restoration plan (1887): the case of San Faustino area

DOI: 10.17401/su.13.es19

Elisa Sala
Università degli Studi di Brescia – DICATAM
elisa.sala@unibs.it

Parole chiave
Centro storico, paesaggio urbano, architettura, Antonio Taeri
Historic Urban Center, Urban Landscape, Architecture, Antonio Taeri

Abstract
Nel 1887 a Brescia entra in vigore il piano di risanamento del centro storico come estensione di quello applicato per la città di Napoli. Gli obiettivi di intervento, oltre a migliorare la situazione di acque e fognature, danno seguito a una serie di proposte dibattute e documentate da tempo nelle carte dell'amministrazione cittadina, tra cui si distinguono la rettificazione di strade e il ridisegno di fronti. L'attenzione posta ai rilievi dell'esistente e alle soluzioni di adattamento dei prospetti, oltre alla capacità dimostrata dai tecnici locali nel confrontarsi con le caratteristiche specifiche del costruito storico tradizionale, viene ben evidenziata dalle documentazioni inedite relative all'area di via Ruetta, oggi sovrapponibile alla porzione più meridionale di via San Faustino, in prossimità di piazza Loggia, già piazza Vecchia. Il nodo urbano, risolto ben oltre i limiti temporali del piano e solo parzialmente, crea opportunità di

confronti con i coevi casi di pianificazione nazionale ed europea e conduce a riflettere sulle cause della mancata piena attuazione delle direttive in programma.

Brescia old town restoration plan took effect in 1887, as regulatory extension of Naples plan. The intervention objectives aimed at improving water and sewage systems, and considered widely debated proposals, including straight stretch creations and urban front views rectifications. Local technicians payed great attention to in situ reliefs; they also took care to design new building elevations considering both historical buildings characteristics and traditional construction techniques. Via Ruetta *case study, widely discussed in unpublished documents, is a significant example of this general restoration plan; nowadays the street corresponds to the southernmost part of* via San Faustino*, near piazza Loggia (formerly* piazza Vecchia*). Moreover, this urban hub, only partially solved and without respecting timing schedule, creates opportunities to compare Brescia example with contemporary national and European cases, leading to reflect on the causes of partial program failure too.*

---

[*] Il lavoro, da considerarsi parte di un più ampio progetto di ricerca indirizzato a cogliere le trasformazioni dell'assetto urbano e architettonico del centro storico di Brescia nella seconda metà del XIX secolo, è stato avviato nell'ambito del corso di Storia delle tecniche architettoniche (prof.ssa Irene Giustina, Università degli Studi di Brescia – DICATAM) proseguendo poi con il coordinamento scientifico della docenza e il contributo della prof.ssa Michela Tiboni. L'autrice desidera ringraziare: Roberta D'Adda, Antonio De Gennaro, Alberto Gadola, Leo Leonardo, Daniele Montanari, Piera Tabaglio, Bruno Trabucco e Andrea Zampieri. Le rielaborazioni grafiche delle figure 9 e 10 sono da attribuirsi a Marika Puggioni, Kavita Raj e Andrea Zampieri.

Sino al pieno XIX secolo la contrada di San Faustino a Brescia – che ancora oggi dà il nome al popolare quartiere esteso nell'area nord-occidentale della città – si snodava dalla barriera di Porta Montana verso meridione per un tratto pari a circa un terzo del suo attuale sviluppo; poi confluiva in Rua Confettora e quindi, per la presenza di una spina di edifici, si biforcava nei vicoli Rossovera a ovest e Ruetta a est, giungendo infine al corso degli Orefici (attuale via Mameli), nei pressi del baricentro urbano, costituito dal palazzo e dalla piazza della Loggia, allora ancora piazza Vecchia [Fig. 1][1]. Il suo sviluppo aderiva a quello dell'alveo del Garza, corso d'acqua che la percorreva a cielo aperto fino al pieno Ottocento quando fu interrato sino alla spina edificata, che restò attraversata dal rivo. La natura fisica dell'area, inglobata nel tessuto cittadino con l'ampliamento della cerchia muraria del XIII secolo, ne determinò la vocazione artigianale, vedendovi concentrate le concerie per la presenza dei canali, e il mantenimento del tessuto edilizio di origine medioevale, con i tradizionali lotti stretti e profondi destinati a popolari abitazioni a schiera, dotate al piano terra di botteghe o negozi, di ambienti abitativi nei piani superiori e con tetto spesso coperto dalla tradizionale baltresca[2]. La saturazione del suolo portò, nei secoli, a un costante lavorìo di trasformazione dei fabbricati, soprattutto sviluppandoli in altezza e dando così luogo a strutture fittamente addossate, sovraffollate, malamente illuminate e ae-

1. Per un quadro urbanistico sulla città di Brescia nell'Ottocento si rimanda a: Vasco Frati *et alii*, *Brescia. Le città della storia d'Italia*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 181-210; Ugo Soragni, *La cultura urbanistica a Brescia da piazza del Mercato a piazza Vittoria (secc. XII-XX)*, in «Storia della città. Rivista internazionale», LIV/LVI, 1990, pp. 11-22; Gian Paolo Treccani, *Bibliografia per la storia urbana di Brescia*, in «Storia Urbana. Rivista di studi sulle trasformazioni della città e del territorio in età moderna», XXVI, 1984, pp. 133-152; Franco Robecchi, *La cultura urbanistica*, in Paola Modaini Agnelli (a cura di), *Brescia postromantica e liberty. 1880-1915*, Catalogo della mostra (Brescia, giugno-agosto 1885), Grafo, Brescia 1985, pp. 27-34; Idem, *La nuova forma urbana: Brescia tra '800 e '900*, Grafo, Brescia 1980. Si vedano inoltre le pagine introduttive alla collana Gaetano Panazza (a cura di), *Il volto storico di Brescia*, Catalogo della mostra (Brescia, maggio-novembre 1977), 5 voll., Brescia, Grafo, 1978-1985, I, in particolare pp. 9-24.

2. Frati *et alii*, *Brescia*, cit., pp. 25-58. Sulla ricchezza delle acque bresciane e l'importanza dei canali cittadini: Franco Robecchi *et alii*, *Il Garza e Brescia. Storia e paesaggio di un fiume ritrovato: la Valle, la Città, la Bassa*, La compagnia della stampa Massetti Rodella, Roccafranca 2002, pp. 41-65; Idem, *Aqua Brixiana*, 2 voll, Grafo, Brescia 1996, I, pp. 129-172. Si veda inoltre Idem, *Floride botteghe artigiane sui corsi d'acqua*, in «Atlante Bresciano», XIX, 1989, pp. 17-20.

rate, causando una condizione igienica precaria aggravata dall'utilizzo del Garza e degli altri rii, oltre che per la concia, anche come sistema fognario[3].
Nel quadro degli orientamenti urbanistici di stampo igienico-sanitario che alla metà del secolo si palesarono anche a Brescia, lo stato di emergenza della via fu considerato esemplare delle insalubri condizioni del centro storico e divenne l'elemento di spinta per intraprendere nel 1887 il piano urbanistico di risanamento, ispirato apertamente a quello napoletano di pochi anni prima[4].
L'esercizio bresciano, pur contemplando aree urbane diverse, si tradusse nel breve periodo in una zoppicante volontà di rinnovamento solo limitatamente realizzata e il caso dell'area di San Faustino rimane uno dei pochi nodi, certo il più significativo, almeno parzialmente risolti. Con l'apporto di inedite carte, rilievi e disegni d'archivio, ci si propone qui di ricostruire gli aspetti principali del processo di riconfigurazione della via esaminando, a partire dallo stato di fatto, sinora poco conosciuto, degli anni Sessanta del XIX secolo, la sequenza dei progetti che, pure in gran parte ignoti, si sono susseguiti fino al piano di risanamento del 1887 portando a definire una nuova arteria urbana, con l'abbattimento della spina esistente, la rettificazione dei profili stradali e la ricostruzione degli alzati, ancora oggi ben riconoscibili. L'esame puntuale di tale vicenda getta una nuova luce sui motivi di una così difficile maturazione e attuazione dei programmi di rinnovamento della città nel secondo Ottocento, spiegandone, nel più ampio quadro degli orientamenti nazionali ed europei, il mancato compimento, per altro giustificato anche dal repentino spostamento d'interesse al di fuori dell'antico perimetro murario sancito dal successivo piano di espansione nel 1897.

---

3. Giorgio Lombardi, *Brescia: il recupero urbano*, Grafo, Brescia 1989, pp. 21-30; Panazza (a cura di), *Il volto storico di Brescia*, cit., III-IV dove compaiono, ordinate per piazze e per vie, molti documenti iconografici riconducibili alla seconda metà del XIX secolo. Per riflessioni rivolte alle problematiche sociali, con riferimenti anche alla struttura urbana, si veda Sergio Onger, *La città dolente. Povertà e assistenza a Brescia durante la restaurazione*, Franco Angeli, Milano 1993, pp. 77-102.

4. Si vedano almeno: Carla Giovannini, *Risanare le città. L'utopia igienista di fine Ottocento*, Franco Angeli, Milano 1996; Guido Zucconi, *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, Jaca Book, Milano1989, in particolare pp. 49-68.

I primi progetti di riconfigurazione della via San Faustino

La riconfigurazione dell'area di San Faustino impegna i tecnici bresciani ben prima dell'adozione del piano di risanamento del 1887; alcuni indirizzi, volti al miglioramento delle fabbriche ricomprese in questa porzione urbana caratterizzante il centro storico, appaiono infatti già nei documenti della Commissione d'Ornato cittadina (1807-1890)[5]. Un primo spoglio delle carte rende note prescrizioni mirate a limitare l'incuria e lo stato di abbandono delle fabbriche ivi collocate, sollecitando azioni di manutenzione delle superfici murarie, asportazione di insegne commerciali per meglio fruire di apporti di aria e luce, eliminazione di pericolanti poggioli e messa in opera di adeguate soluzioni per lo scolo delle acque piovane.

Con gli anni Sessanta, grazie ad alcuni provvedimenti emanati dall'Ufficio Tecnico del Comune, l'attenzione si sposta dai soli prospetti alle intere fabbriche considerando soprattutto l'ingombro che gli edifici generano rispetto ad una più fruibile viabilità cittadina. Una prima sintesi organica di quanto in progetto per l'area la si ritrova nel «Piano generale degli allineamenti di rettifilo» ideato per dar forma alla «Strada che da Porta Montana conduce direttamente al Corso Vittorio Emanuele ed alla Ferrovia» [Fig. 2][6]. Il documento grafico, senza data, è archiviato con una lettera del 14 novembre 1867 a firma di Antonio Taeri (1815-1892), noto professionista bresciano e, dal 1868, anche ingegnere capo dell'Ufficio Tecnico comunale[7].

---

5. Poco si è scritto sul caso bresciano, oggi oggetto di studio di chi scrive, alcune prime riflessioni in: Valentino Volta, *Brescia città borghese. La conformazione ottocentesca,* supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2010, Geroldi, Brescia 2010, pp. 43-79. Dettagli relativi ai regolamenti vigenti nella seconda metà dell'Ottocento si trovano in: *Progetto di regolamento di polizia municipale per la Città di Brescia*, Apollonio, Brescia 1865, pp. 42-64; *Relazione sul progetto di regolamento di polizia municipale…*, Apollonio, Brescia 1865, pp. 19-23.

6. Archivio di Stato di Brescia (d'ora in poi ASBs), Archivio Storico Civico (d'ora in poi ASC), *Comune di Brescia. Ufficio Tecnico (1807-1967)*, b. 107. La cartella che contiene la documentazione riporta la data del 14 novembre 1867.

7. La biografia e la produzione professionale di Antonio Taeri mancano ancora di adeguati studi, primi orientamenti in: Volta, *Brescia città borghese*, cit., pp. 146-147; Antonio Fappani, *Enciclopedia bresciana*, 22 voll., La Voce del Popolo, 1974-2007, XVIII, p. 235, voce «Antonio Taeri». Taeri interviene in molti edifici e complessi pubblici dimostrando attenzione per gli aspetti di

In figura 2 è presentata la soluzione per il ridisegno della via; con differente campitura – tolti gli edifici monumentali – appaiono gli isolati sui quali si intende intervenire, mentre le operazioni di copertura dei corsi d'acqua vengono date per eseguite[8]. Confrontando le informazioni grafiche del disegno con lo stralcio di mappa dal catasto austriaco [Fig. 1], è possibile apprezzare già alcune prime trasformazioni. La porzione settentrionale di via Ruetta termina, in figura 2, in un piccolo slargo urbano denominato «Piazza Rovetta» da non confondersi con l'attuale e omonima piazza, posta a nord di Largo Formentone; inoltre, all'incirca in mezzeria della spina di fabbricati più meridionale, si nota l'avvenuta demolizione, databile a partire dal 1864, di alcuni edifici a fronte della creazione della «Nuova Via Piccola», ossia la strada tracciata per congiungere piazzetta Rovetta con contrada Rossovera[9].

Nonostante queste prime avvisaglie, la nomina di una commissione incaricata di elaborare proposte concrete avviene solo nel gennaio del 1878[10], mentre la sintesi delle direttive maturate in circa vent'anni, converge nel luglio del 1884 nel primo piano regolatore, mai messo in atto per l'entità delle demolizioni previste e i relativi costi[11]. Con gli anni Ottanta anche a Brescia, come nel resto della

---

interesse igienico e edilizio di Brescia. A lui sono riconducibili, selezionando tra i casi di maggiori rilievo: la sistemazione di piazzale Cremona con la nuova barriera di porta San Alessandro e i portici del Nuovo Mercano del vino (con Luigi Donegani); la rettificazione e il ridisegno delle fronti di corso Magenta (già contrada Bruttanome), rielaborando il precedente disegno di Luigi Donegani; il progetto del nuovo macello pubblico nelle fosse di spalti San Marco; il progetto della case operarie sul demolito spalto di via Re Galantuomo (oggi via Vittorio Emanuele). Taeri pubblica, inoltre, saggi sull'argomento della gestione delle acque, tra cui: Antonio Taeri, Bortolo Peroni, *Le fontane di Brescia*, in «Brixia 1882», XX, 1882, pp. 183-209.

8. Alcune carte di progetto datate a partire da 1860 e due disegni di progetto a firma Antonio Taeri sono stati individuati in ASBs, ASC, *Comune di Brescia. Ufficio Tecnico (1807-1967)*, b. 188. Per gli interventi di copertura, si veda inoltre Sergio Onger, *Brescia, città d'acqua*, in *Acqua. Storia, vita, futuro*, Atti del convegno (Brescia, 6 giugno 2003), Fondazione Asm Brescia, Brescia 2003, pp. 97-111.

9. ASBs, ASC, *Comune di Brescia. Ufficio Tecnico (1807-1967)*, b. 107. *Piazzetta Rovetta. Demolizioni di case ed opere relative alla sistemazione. Progetto di congiunzione con nuova Strada della Piazzetta Rovetta colla Contrada Rossovera.*

10. Bertrando Bonfantini (a cura di), *Brescia piani 1887-1973*, La Triennale di Milano, Milano 1998, pp. 38-41; Frati *et alii*, Brescia, cit., pp. 183-184.

1_Estratto dalla mappa del Catasto Austriaco (1852) inquadrante lo sviluppo dell'odierna via San Faustino (ASBs, ASC, *Catasto Austriaco*, 1852, Mappe, 3 e 6, Dettaglio).

2_«Piano generale degli allineamenti di rettifilo». Planimetria, s.d. (ASBs, ASC, *Comune di Brescia. Ufficio Tecnico (1807-1967)*, b. 107, 54, 90).

_1 | 2

Penisola e in Europa, si assiste alla riconsiderazione dei progetti di riordino in chiave di risanamento urbano, atteggiamento sostenuto anche da una serie di iniziative collaterali. Al 1883 può essere infatti ricondotta la richiesta dell'Ateneo

11. La documentazione grafica del piano del 1884 risulta depositata presso l'Archivio fotografico Musei di Brescia; si è avuto modo di consultarne la copia fotografica (H471-4774 e da H469-4752 a H469-4762).

di scienze lettere e arti di Brescia, in accordo con la Presidenza della Società d'igiene bresciana, di istituire una giunta per lo studio della «mortalità di Brescia e sui possibili rimedi». A fronte di ciò, nei Commentari dello stesso Ateneo, per l'anno 1885, compare la relazione di Arnaldo Maraglio intitolata *Delle condizioni igieniche di Brescia* mentre l'anno precedente Tullio Bonizzardi pubblica lo scritto *Delle condizioni fisiche della città di Brescia in rapporto alla sua salubrità e alle malattie d'infezione*[12]. Bonizzardi e Maraglio, in linea con quanto accade a livello europeo, si interrogano anche sulla 'forma' della città come mezzo per garantire la salute pubblica.
L'approccio adottato a partire dai primi anni Ottanta segna quindi ufficialmente l'adozione di una metodica nuova trovando ragione agli abbattimenti nella volontà di risolvere problemi di natura igienico-sanitaria. Questa affermazione è ulteriormente confermata da un'estesa e inedita relazione[13] (2 dicembre 1885) dove viene fornito un quadro cartografico e descrittivo della città entro le mura ricco di informazioni sullo stato di fatto degli edifici e sulla condizione del sistema di canalizzazione delle acque insistendo sulle precarie condizioni igieniche e strutturali dei fabbricati già indicati come abbattibili nei progetti di riordino urbano precedenti [Fig. 2].

Il difficile nodo di via Ruetta

Poche delle azioni in messe a programma dall'Ufficio Tecnico per l'area di San Faustino vengono attuate prima degli anni Ottanta; in particolare la delicata questione dell'ampliamento di via Ruetta, nodo essenziale per la creazione del nuovo asse urbano, subisce continui rinvii dovuti a difficoltà e lentezze nell'espropriazione degli immobili.

---

12. In piena coerenza con quanto accaduto a Napoli pochi anni prima. Si rimanda a Marino Turchi, *Sull'igiene pubblica di Napoli. Osservazioni e proposte*, Morano, Napoli 1862; Idem, *Sull'igiene pubblica della Città di Napoli*, Migliaccio, Napoli 1861; Raffaele Valieri, *Storia della commissione igienica della sezione Pendino dal 30 giugno 1865 al 31 dicembre 1866...*, Nobile, Napoli 1867.

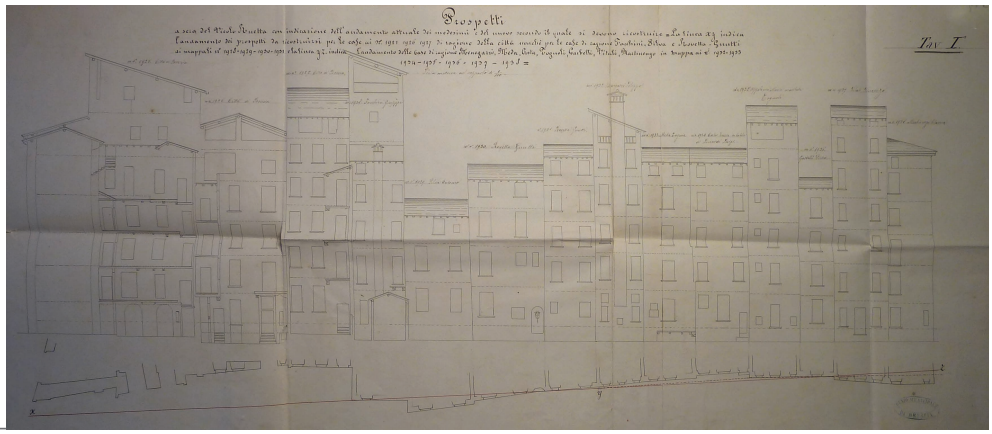
13. Conservata presso ASBs, ma priva di inventariazione.

3_Progetto generale di intervento per l'ampliamento di via Ruetta. Planimetria, s.d. (ASBs, ASC, *Comune di Brescia. Ufficio Tecnico (1807-1967)*, b. 188).

Il progetto più completo è datato 1883[14] e risolto, parzialmente, con una serie di piani particolareggiati; le molte indicazioni, spesso confuse e derivanti da fasi d'analisi differenti, trovano una sintesi coerente nel disegno planimetrico di figura 3. Dalle carte d'archivio si ha notizia dell'intenzione di «occuparsi per interno» – quindi di abbattere – buona parte degli immobili disposti tra il canale del Garza (segnato in figura come «Arca comunale») e la fronte occidentale di via Ruetta partendo dall'imbocco della già citata via Piccola, per poi intervenire sull'estremità meridionale della spina con ulteriori demolizioni palesate dalla campitura gialla nella documentazione grafica, ma non pienamente chiarite in quella descrittiva, sempre a ragione delle vertenze irrisolte con i proprietari. Si sono infatti rilevate anche numerose tavole[15] indirizzate a proporre il ridisegno dei prospetti in affaccio su corso degli Orefici sebbene fosse contemporaneamente al vaglio la possibilità di procedere all'abbattimento completo anche di queste fabbriche. La 'liberazione' di via Ruetta, termine adottato frequentemente nelle carte dell'Ufficio Tecnico, comporta, infine, il doverne regolarizzare il prospetto orientale attraverso puntuali interventi di ritaglio sui pochi immobili che ne ingombrano il tracciato e per i quali vengono opportunamente disegnati nuovi

14. Le carte relative, spesso frammentarie e prive di alcun tipo di ordinamento, sono conservate in ASBs, ASC, *Comune di Brescia. Ufficio Tecnico (1807-1967)*, b. 107 e b. 188. Il fascicolo descrittivo più completo, datato 18 agosto 1883, comprende «Relazione di stima delle case lungo il Vicolo Ruetta in Brescia che dal Corso Orefici mette alla Piazzetta di Ruetta da demolire in parte o per intero per l'allargamento e sistemazione di quella strada»; si notifica anche la presenza di una cartella all'interno della quale sono raccolte le carte relative alle «Consegna delle case di via Ruetta» (maggio 1883) ossia quelle relative ai primi immobili espropriati (cfr. b. 188).

15. Le tavole di rilievo dello stato di fatto e quelle con le proposte per ridisegno dei nuovi prospetti nell'angolo tra via Ruetta e corso degli Orefici sono presenti in ASBs, ASC, *Comune di Brescia. Ufficio Tecnico (1807-1967)*, b. 188. Alcuni dei documenti grafici riportano la firma di Antonio Taeri e la data del 18 aprile 1883.



4_Rilievo in alzato degli edifici con affaccio est rivolto verso il canale del Garza e via Ruetta, s.d. (ASBs, ASC, *Comune di Brescia. Ufficio Tecnico (1807-1967)*, b. 107, 54 90).

4

prospetti parzialmente realizzati[16]. Sempre dalla planimetria di figura 3 si coglie, infine, l'intenzione di effettuare un intervento di arretramento delle fronti in affaccio su via Rossovera, consentendo, di conseguenza, anche l'ampliamento di questa arteria secondaria.

Il 13 luglio 1885 Taeri relaziona la giunta municipale in merito all'andamento dei lavori sottolineando che «Compiute le demolizioni delle case e delle porzioni di case nel vicolo Ruetta [...] si è proceduto all'esatto rilievo dell'andamento del sottoposto Garza e delle case e porzioni di case rimaste»[17]. A seguito di tali verifiche sono emerse nuove evidenze che conducono ad una riconsiderazione dell'inclinazione del taglio dei fabbricati ipotizzata nel progetto del 18 aprile 1883; in particolare, l'ingegnere sostiene che se i nuovi prospetti verranno edificati «sul volto del Garza costrutto nel 1865» la scelta potrebbe esporre l'intervento «a grave pericolo di crollamento del volto e dei fabbricati». Presentando alla commissione tali risultanze, Taeri fa riferimento ad alcune tavole che purtroppo non sono più presenti nello specifico fascicolo, ma che, con buona probabilità, potevano ricomprendere il rilievo degli alzati di figura 4 nella cui porzione inferiore del foglio è riportato anche un dettaglio planimetrico sezionato dalla linea xyz in rosso, la stessa a cui fa riferimento l'ingegnere nel suo scritto. Il disegno di tale prospetto riconsegna un'inedita vista della fronte degli edifici collocati originariamente sulla sponda ovest del canale del Garza e che ora, a seguito dell'abbattimento degli immobili posti ad oriente, vanno a creare l'ossatura muraria sulla quale ridisegnare la nuova fronte orientale dell'allargata via Ruetta; lo skyline urbano, tratteggiato nella tavola, è in perfetta coerenza con quanto rappre-

16. Ibidem.

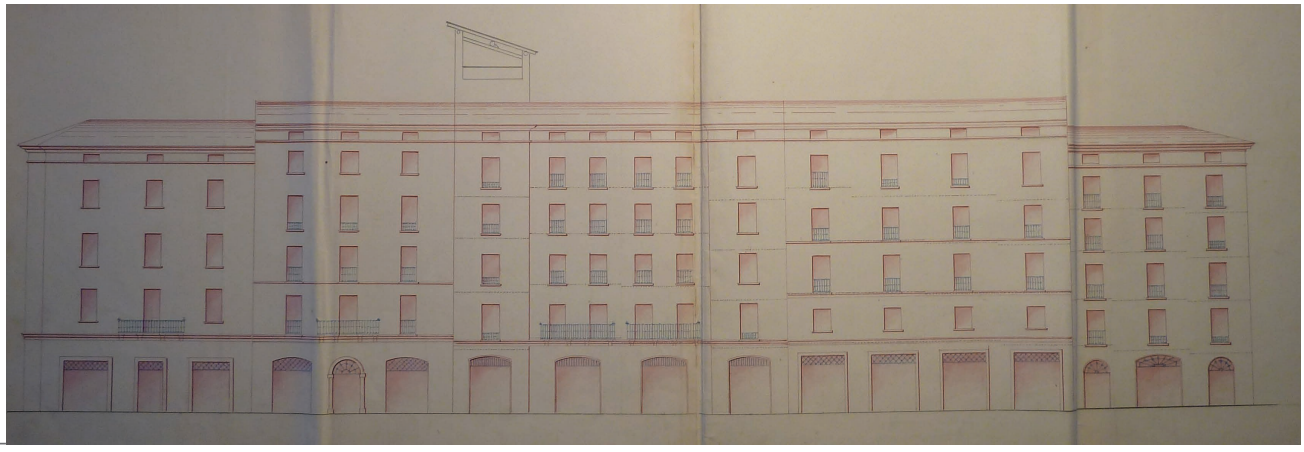
17. Ibidem. Lettera di Antonio Taeri alla giunta municipale del 13 luglio 1885 (n. 934).

5_Gli abbattimenti per l'ampliamento di via Reutta. Giacomo Mantegazza (seconda metà dell'Ottocento), collezione privata, olio su tela 18 cm x 24 cm (riproduzione fotografica gentilmente concessa da Archivio fotografico Musei di Brescia inventario E275-2954)

sentato nel dipinto a olio di Giovanni Mantegazza [Fig. 5].
Ricalibrata dunque la linea di sezione, il tecnico propone un'idea per il nuovo prospetto degli edifici centrali, già di pertinenza comunale, seguendo il disegno di un unico «casamento» [Fig. 6] e confidando – nota che svela la mancanza di un piano economico solido – nell'adeguamento dei proprietari dei restanti edifici al progetto più generale [Fig. 7], risoluzione che – suggerisce Taeri – si potrebbe accelerare negando diversamente l'apertura di ingressi o porte di bottega sulla nuova via. Il disegno proposto nel 1885 nasce da una lunga genesi progettuale testimoniata da molteplici stralci di tavole identificati nelle buste del fondo dell'Ufficio Tecnico, i cui schizzi più completi sono stati schematizzati e ridisegnati in figura 8. Il progetto che plausibilmente può essere considerato definitivo [Fig. 7] appare semplice ed equilibrato, in linea con l'impianto simmetrico del «casamento»; piccoli interventi, quali geometrie diverse delle aperture al pian terreno o l'inserimento di balconi, interrompono la perfetta corrispondenza tra le parti garantita però dall'andamento regolare della quota di colmo.
L'intervento, se realizzato, avrebbe di fatto variato solo il prospetto della fronte cittadina; il ritaglio, per la gran parte agente sul tracciamento del canale, avrebbe infatti evitato la rimodulazione vera e propria degli spazi abitativi rimasti. In più, vista la chiara direttiva rivolta ai lavoranti di recuperare per quanto possibile ogni materiale edile, le operazioni avrebbero previsto il riutilizzo della maggior parte degli elementi dismessi riducendo così al massimo i costi d'intervento.

6_Il disegno del «casamento». Sulla tavola si legge «1/1884» forse in riferimento alla data (ASBs, ASC, *Comune di Brescia. Ufficio Tecnico (1807-1967)*, b. 188).

7_Progetto per il nuovo prospetto occidentale di via Ruetta, s.d. (ASBs, ASC, *Comune di Brescia. Ufficio Tecnico (1807-1967)*, b. 188).



8 | 9

8_Sintesi schematica delle fasi progettuali più riconoscibili e complete relative allo studio della nuova fronte occidentale di via Ruetta (Tavole e schizzi presenti in ASBs, ASC, *Comune di Brescia. Ufficio Tecnico (1807-1967)*, b. 107 e b. 188).

9_Vignetta raffigurante gli amministratori bresciani alle prese con le prime pianificazioni urbanistiche. Riconoscibile, a sinistra, il tecnico comunale Antonio Taeri («La Luna», XII, 6 settembre 1885, pp. 2-3).

Il contributo attivo di Taeri, non solo per la specifica questione di via Ruetta, ma più in generale per le azioni di riordino sull'intero centro storico, è ben tratteggiato in una vignetta del settimanale «La Luna» (6 settembre 1885) che lo ritrae impegnato nello 'spostare' gli edifici della città [Fig. 9].

Il ruolo 'guida' del caso Napoletano e alcune riflessioni di chiusura

Le idee di riordino urbanistico stilate tra gli anni Sessanta e Ottanta trovano a Brescia fattiva possibilità di adozione nel 1885 con l'entrata in vigore della legge 2892 per Napoli; il 19 agosto dello stesso anno l'assessore Giuseppe Morelli[18] palesa la decisione della Giunta Municipale (24 giugno 1885) di sollecitare l'applicazione dell'art. 18 viste le similitudini di alcune aree del centro storico con i fondaci napoletani per inadeguatezza igienica e scellerato uso delle acque.
Il panorama in cui va ad inserirsi l'iter bresciano ha però, come si è tentano di tratteggiare finora, caratteri decisamente localistici rispetto a quanto accade in

18. Relazione stampata per i tipi di Apollonio con allegate due tavole del centro storico di Brescia, la prima con i principali canali che attraversano la città, la seconda con le prime idee per il piano di risanamento e l'indicazione delle «case da demolirsi». Una copia in ASBs, ASC, Comune di Brescia. Ufficio Tecnico (1807-1967), b. 107, 54 90.

ambiente partenopeo dove i tecnici sono ben istruiti sui coevi piani nazionali e altresì allenati alla preparazione dei concorsi per la stessa Napoli[19]; tutte occasioni che portano a volgere lo sguardo verso i casi europei sia in termini di dibattito teorico sia di esiti operativi tangibili e dove problematiche di igiene, circolazione urbana ed equa politica fondiaria paiono pedine differenti mosse all'interno di un ordinato scacchiere in grado di fornire una visione corale tra necessità, priorità e programmazione futura. Emerge quindi evidente come parte della bontà delle idee di riordino urbano vada ricercata nella capacità di apprezzare o criticare quanto avviene all'esterno del proprio bacino di intervento.
Brescia, tra le cui carte amministrative appaiono solo sporadici cenni al piano Haussmann, manifesta una viva attenzione per l'iter di attuazione del piano partenopeo; da uno spoglio della documentazione ad esso relativa, eseguito tra le consistenze della biblioteca civica Queriniana, oltre all'ovvia copia del testo di legge e del suo *Regolamento per l'esecuzione*, stampato dalla locale tipolitografia Apollonio nel 1887, si è individuato anche il fascicolo intitolato *Sulla quistione del risanamento di Napoli. Discorso del cons. Francesco Parlati al consiglio comunale* (Nicotra, Napoli 1887). Gli accadimenti napoletani, se da un lato fanno da guida a quanto occorre a Brescia, di fatto riflettono gli indirizzi di pianificazione urbana italiani e europei concretizzandosi in interventi di tipo speculativo, basati sull'esproprio, nei quali il diradamento edilizio viene giustificato da ragioni igieniche. Tale approccio pare quindi, almeno in prima battuta, risolvere l'effettiva inerzia bresciana fornendo una solida ala, o forse un comodo compromesso, al di sotto della quale giustificare e attuare piani di riordino in programma ormai da anni.
Nel 1885 viene finalmente definita la commissione incaricata di formulare il piano per Brescia, nel dicembre dello stesso anno viene presentato lo studio pro-

19. Si vedano, anche per ulteriore bibliografia: Alessandro Castagnaro (a cura di), *Architetti e ingegneri per Napoli. Progetti dal 1863 al 1898 nella biblioteca dell'ANIAI Campania*, Artstudiopaparo, Napoli 2014; Giancarlo Alisio (a cura di), *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica, catalogo della mostra (Napoli, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998)*, Electa, Napoli 1997, in particolari gli scritti di Giancarlo Alisio (pp. 119-131), Ugo Carughi (pp. 141-149) e Renata Picone (pp. 151-162); Alfredo Buccaro, *Architettura e urbanistica dell'Ottocento*, in Giovanni Pugliese Carratelli (a cura di*), Storia e civiltà della Campania. L'Ottocento*, Electa, Napoli 1995, pp. 117-204.

gettuale poi approvato con tre delibere tra il 16 gennaio 1886 e 3 febbraio 1887; infine, il 19 giugno 1887, avviene la ratifica con Decreto reale[20]. Le indicazioni operative cominciano a comparire nella citata relazione Morelli del 1885 venendo poi integrate nei mesi successivi[21]. Di tutte le idee in programma però, ben poco, entro il 1927, viene realizzato: «Per la parte interna [della città] niente è stato fatto, e perciò le idee affacciate nel 1887 sono ancora per la maggior parte d'attualità»[22].

In tale quadro, tornando alla via San Faustino, il diradamento edilizio, previsto per la migliore connessione dell'asse urbano con via Elia Capriolo, viene eseguito tra il 1893-1898 e completato entro il 1903[23]; l'abbattimento degli edifici all'estremo sud dell'arteria viaria principale ha luogo nell'ultimo decennio del secolo, proseguendo nel 1904 e 1906, portando alla creazione di piazza Rovetta e, successivamente, di Largo Tomaseo Formentone, prima occupato dall'isolato medioevale a nord del palazzo della Loggia, completamente liberato solo nel 1936[24]. Il proposito di operare anche un ampliamento di via Rossovera, abbozzato nella documentazione d'archivio esaminata, non trova invece concreta realizzazione. Spostando, infine, l'attenzione direttamente sulla già via Ruetta, i lavori si sono risolti con i soli abbattimenti e poco hanno considerato i progetti di ridisegno delle fronti; il braccio di fabbricati a occidente del canale è stato brutalmente interrotto senza giungere alla definizione di una fronte urbana di chiusura e creando un nodo architettonico ancora oggi in via di definizione [Fig. 10]. Attualmente il prospetto ovest di questo tratto viario, lontano dalla proposta Taeri, è stato semplicemente regolarizzato in quota e nelle aperture, inserendovi

20. I materiali relativi al piano del 1887 risultavano, nel 1998, conservati presso l'Archivio del Settore Urbanistica del Comune di Brescia con il progetto di un trasferimento all'Archivio di Stato cittadino (Bonfantini, *Brescia piani*, cit., pp. 38-41 e p. 78). Attualmente gli incartamenti sono irreperibili.

21. Leonardo Benevolo, Rossana Bettinelli (a cura di), *Brescia moderna. La formazione e la gestione urbanistica di una città industriale*, Grafo, Brescia 1981, pp. 82-83.

22. Angelo Bordoni, Alfredo Giarratana, Carlo Ottavio Marchetti, *Studio per il piano regolatore della città di Brescia*, s.e., s.l., 1927, pp. 7-8.

23. Robecchi, *La cultura urbanistica*, cit.

24. Benevolo, *Brescia moderna*, cit., pp. 119-175; Franco Robecchi, *Brescia Littoria. Una città modello dell'urbanistica fascista*, La compagnia della stampa, Brescia 1998, pp. 79-225.

10_In basso, il rilevo riportato in originale in figura 4 dove, con campitura grigia, si sono evidenziati gli edifici attualmente non più esistenti; in alto, a sinistra, la brutale interruzione della spina di fabbricati oggi insistente su piazza Rovetta e, a destra, il fotoraddrizzamento degli edifici sopravvissuti alle demolizioni. Il confronto tra il rilievo ottocentesco e lo stato di fatto attuale evidenzia la mancata adozione del ridisegno taeriano.

ingressi commerciali al piano terreno; in generale però, l'attenta attività di rilievo e di ridisegno delle fronti messa in atto dal tecnico bresciano rivela una cura particolare per la salvaguardia della forma, dei materiali e delle tecniche costruttive tradizionali ambendo a mettere in atto puntuali interventi volti sì ad omogenizzare e riordinare lo *skyline* cittadino, ma senza forzare nell'applicazione di nuove tecnologie edilizie o variare le organizzazioni interne delle fabbriche.
Più in generale si può affermare che a Brescia le indicazioni ministeriali – e in particolare la gerarchia imposta alle priorità d'intervento (acque potabili, fognature e quindi demolizioni) – vengano pressoché disattese: il nuovo acquedotto è inaugurato nel 1902, il problema delle fognature affrontato dal 1908 e risolto negli anni Venti, mentre le demolizioni, per quanto parziali, sono attivate rapidamente. L'iniziativa del 1887 può quindi essere letta come una sorta di volontà di accelerare l'innesco di quella speculazione edilizia capace sì dar vita anche ad opere di risanamento, ma al contempo pericolosamente volta a determinare la scomparsa di interi brani di città storica, come accade per il successivo intervento di Marcello Piacentini per piazza Vittoria (1929)[25]. In entrambi i casi, spo-

25. Si vedano almeno: Carlotta Coccoli, *Prima di piazza della Vittoria: lo sventramento del quartiere delle Pescherie*, in Associazione Artisti Bresciani (a cura di), *Piazza Vittoria a Brescia: un caso italiano. Arte, architettura e politica a confronto in uno spazio urbano controverso*, Quaderni dell'AAB, X, Brescia 2018, pp. 5-19; Robecchi, *Brescia Littoria*, cit.; Alfredo Giarratana, *Come fu riedificato il centro di Brescia*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno

stando la critica oltre la bontà dei piani di riordino proposti, un ruolo primario viene assunto dal contesto politico in cui la volontà di rinnovo matura. Con gli anni Novanta a Brescia viene a chiudersi l'età zanardelliana (1871-1895)[26], durante la quale, con difficoltà, il Comune giunge all'approvazione del piano del 1887 e, forse, proprio lo scemare di questo clima favorevole può meglio giustificare la mancata attuazione del programma, inizialmente prevista in poco più di un ventennio. L'assenza dell'appoggio istituzionale sotto il quale era nato e dal quale era stato sostenuto crea un vuoto di impegno e responsabilità, portando a tempi attuativi sempre più lunghi fino al completo oblio e allo spostamento d'interesse al di fuori delle mura che si concretizza con il piano di ampliamento del 1897 andando a precisare la destinazione delle aree intorno alla città antica, forse proprio quel tassello mancante al progetto di risanamento che deliberava sì sulle demolizioni, ma era lacunoso in materia programmatica per le nuove edificazioni e non solo in termini fisici di spazio, ma – e soprattutto – di investimenti economici.

1970, pp. 191-212; Renato Pacini, *La sistemazione del centro di Brescia dell'architetto Marcello Piacentini*, in «Architettura», XII, 1931, pp. 649-673.

26. Roberto Chiarini, *Zanardelli per Brescia, Brescia per Zanardelli*, in Sergio Onger, Gianfranco Porta (a cura di) *Giuseppe Zanardelli, capo di governo: 1901-1903*, Grafo, Brescia 2004, pp. 139-148; *L'età zanardelliana. La società bresciana negli anni dell'industrializzazione. 1857-1911*, Catalogo della mostra (Brescia, 1984), Grafo, Brescia 1984, in particolare pp. 82-110.

IL PRIMO LUNGOMARE DI DURBAN ALL'EPOCA DELLA COLONIZZAZIONE (1900-1920): PROGETTAZIONE, INTERVENTI, MODELLI URBANISTICI E ARCHITETTONICI

The First Durban Beachfront at the Time of Colonization (1900-1920): Design, Interventions, Urban and Architectural Models

DOI: 10.17401/su.13.sb20

Silvia Bodei
University of KwaZulu-Natal, Durban, Sudafrica
bodeis@ukzn.ac.za

Parole chiave
Sudafrica, Promenade, Moli, Seaside Resort, Architettura Coloniale Inglese
South Africa, Promenade, Piers, Seaside Resort, British Colonial Architecture

Abstract
Durban, chiamata all'inizio del Novecento la 'Brighton del Sudafrica', si affaccia oggi sul più importante lungomare pedonale dell'Africa. Progettato all'inizio del XX secolo, quando la città era sotto il dominio britannico, il primo tratto del *Beachfront Goldenmile* sull'Oceano indiano venne elaborato nell'arco di due decenni con una struttura urbana articolata lungo una *promenade* ritmata da moli, giardini, luoghi dello svago, piscine e alberghi, e che riprendeva quell'idea del *seaside resort* allora di moda in Gran Bretagna. La ricerca presentata ricostruisce la nascita di questo spazio negli interventi realizzati tra il 1900 e il 1920, attraverso una lettura diacronica che mette in luce anche i modelli urbani e architettonici di riferimento. Il *Goldenmile* si è trasformato nel tempo, grazie agli ampliamenti succedutisi negli anni e sino a oggi, ma il primo tratto di lungomare dei primi anni del Novecento è stato determinante per definire alcuni tratti urbani e architettonici essenziali di questo luogo della città, tanto apprezzato dai suoi abitanti e nell'intero Sudafrica.

Durban, named the 'Brighton of South Africa' at the beginning of the twentieth century, now overlooks the most important pedestrian promenade in Africa. It was designed in the early twentieth century, when the city was under the British domain; the first stretch of the Goldenmile seafront facing the Indian Ocean was developed over two decades with an urban structure articulated along a promenade punctuated by piers, gardens, places of leisure, swimming pools and hotels, resuming the concept of seaside resort then fashionable in Great Britain. The research reconstructs the birth of this space between 1900 and 1920, through a diachronic reading that also highlights the urban and architectural reference models. The Goldenmile has been transformed over time, thanks to the extensions that have taken place over the years and until today, but the first stretch of the seafront in the early twentieth century was decisive in defining some essential urban and architectural features of this part of the city, much appreciated by its inhabitants and throughout South Africa.

Introduzione

La passeggiata sul mare del *Beachfront Golden Mile* è un luogo aperto, vivace e, per molti versi, unico nella città di Durban e in tutto il Sudafrica. Questo ampio spazio, attualmente di otto chilometri, si è sviluppato nel tempo attraverso ampliamenti diversi e complessi, ma conservando la struttura urbana già definita nel primo grande intervento dei primi decenni del Novecento, quando il Sudafrica era un Dominion dell'Impero britannico. La costruzione di questa importante infrastruttura è legata in molta parte ad una più generale strategia dell'Impero, dettata soprattutto da motivazioni economiche, insieme al desiderio dei coloni e dei loro discendenti di ritrovare nella nuova terra i modelli della 'madre patria', pur riadattati al contesto locale.
Per meglio comprenderne la storia e le ragioni delle scelte è opportuno dunque riandare alla sua nascita e al primo sviluppo, fatto di piccoli e grandi interventi, che hanno contribuito in modo radicale a creare uno spazio urbano strutturato importante per la città.

I primi insediamenti coloniali di Durban (1824-1900)

I navigatori europei che tra il XV secolo e il XVII secolo per la prima volta si avvicinarono alla baia del *Natal* nei loro diari di viaggio descrivono la bellezza della costa con la ricca vegetazione subtropicale, la laguna nella baia e le spiagge[1]. Nel 1824 i primi coloni britannici sbarcarono nella baia motivati dall'importanza strategica della sua posizione sull'Oceano indiano e, convinti del valore commerciale[2], crearono una stazione temporanea, chiamata *Port Natal*, per il deposito dell' avorio[3]. L'insediamento continuò poi ad ampliarsi sino a tra-

1. Il nome *Natal* fu dato da Vasco da Gama che scoprì questa baia nel Natale del 1497. David R. Bennet, Sally Adams, Rod Brusse, *A guide of the History &Architecture of Durban*, Heunis and Associates, Durban 1987, p. 4; Linda Joan Grant, *An historical geography of the Durban beachfront*, Tesi di Master, relatori Di Scott, Department of Geographical and Environmental Science, University of Natal, Durban, a.a. 1992, p. 54.

2. Bennet, Adams, Brusse, *A guide*, cit., p. 7.

3. L'insediamento comportò l'occupazione di parti del vasto Regno Zulu. Ibidem, p. 6.

sformarsi in un porto commerciale (per la vendita di avorio, zanne di ippopotamo, pelli di bufalo, bovini e grano e successivamente zucchero di canna), accanto al quale dal 1835 si cominciarono a costruire le abitazioni di Durban per visitatori ed equipaggi[4].

La regione del *Natal* venne proclamata colonia britannica nel 1843 e alcuni anni dopo acquisì autonomia come distretto della colonia del Capo, sotto il governatore del Lieutenant, ma i limiti formali del *Durban Borough Council* vennero ufficializzati solo nel 1854[5] [Fig. 1]. Dopo il riconoscimento la comunità dell'area, fatta principalmente di coloni inglesi, popolazione bantu e una minoranza indiana[6], iniziò ad applicare «le istituzioni britanniche, le influenze britanniche, e i diritti britannici»[7], aspetti che determinarono anche le scelte urbanistiche e architettoniche della città.

Fin dall'inizio i coloni avviarono lo sviluppo del porto di Durban con una serie di interventi, in particolare il dragaggio, l'estensione dei frangiflutti e la realizzazione all'ingresso della baia di un molo, a forma di mezzaluna, su progetto del capitano inglese John Vetch, la cui costruzione, iniziata nel 1861 fu però interrotta nel 1864[8]. L'ingegnere scozzese Peter Paterson, a capo del *Colonial Engineer* del Natal, negli anni 1860-1874[9] progettò poi sul promontorio del *Bluff*, che chiude la baia sul lato-sud, il primo faro della città e il primo della costa orientale dell'Africa. Dopo tre anni di costruzione, dovute alle difficoltà nel trasporto dei materiali pesanti sulla sommità del promontorio, nel 1864 il faro venne inaugurato, diventando da subito un fattore potente per lo sviluppo del porto e degli insediamenti sulla costa[10].

---

4. Ibidem, pp. 8-9.

5. Grant, *An historical geography,* cit., p. 57.

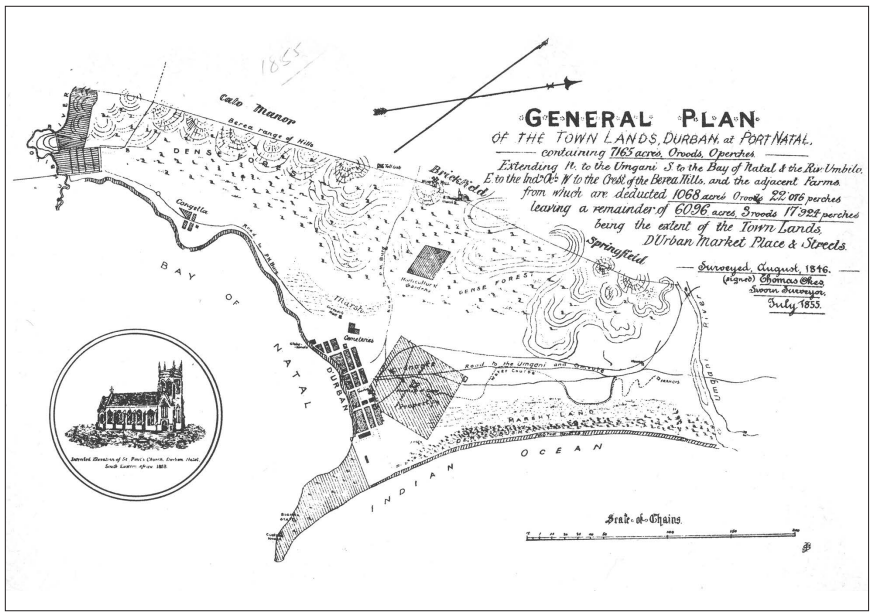
6. Nel 1863 la comunità di residenti era formata da «3.390 bianchi, 1.370 neri africani e 230 indiani». Durban Timeline 1947-1990, in https://www.sahistory.org.za/article/durban-timeline-1497-1990 [25-06-2021].

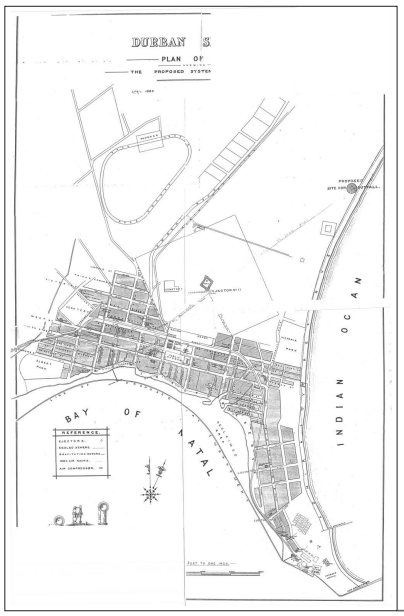
7. Grant, *An historical geography,* cit., p. 57.

8. Mike Poverello,*Vetch's pier- a relic of floored planning*, 2012, in https://mpoverello.com/2012/04/23/vetchs-pier-a-relic-of-floored-planning/ [20-6-2021].

9. Il lavoro principale di Paterson è stato quello di promuovere lo sviluppo del porto di Durban. Brian Kearney, *Architecture in Natal. 1824-1893*, Balkema, Cape Town 1973, pp. 32-33.

10. Ibidem.





1 | 2

1_Planimetria del *Durban Borough Council*, 1855 (Technical Reference Library, University of KwaZulu-Natal, Durban).

2_Planimetria della città di Durban con l'accesso alla *Back Beach* verso l'oceano in corrispondenza della *Admiralty Reserve*, 1883 (Technical Reference Library, University of KwaZulu-Natal, Durban).

Per tutta la seconda metà del XIX secolo la "questione del porto" e lo sviluppo della baia furono i temi centrali degli interventi cittadini e si creò così una buona economia industriale locale[11]. A fine Ottocento nella baia-porto, l'attuale *Victoria Embankment* denominata l'*Esplanade*, vi era anche la spiaggia principale della città, sicura perché protetta dalle correnti oceaniche e squali. La parola *Esplanade* riprendeva quella delle tipiche passeggiate inglesi, caratterizzate da un'area attrezzata a livello del mare con la *promenade*, in questo caso frequentata in particolare dai visitatori e turisti che risiedevano negli alberghi vicini[12]. Nel 1857 venne inaugurato sulla baia il primo stabilimento balneare, l'*Archer's Hencoop,* fatto costruire da George Archer, pilota e timoniere del porto: un capannone di legno a palafitta nel mare di un metro d'altezza massimo (con l'alta marea) a circa 50 metri dal bagnasciuga[13]. Sul lato dell'oceano a nord si trovava invece la spiaggia *Back Beach*, separata dalla città da un'area paludosa e selvaggia, attraversata da animali e di difficile accesso per i cittadini[14] [Fig. 2].

11. Poverello,*Vetch's pier,* cit.
12. Rrant, *An historical geography,* cit., p. 64.
13. Ian Morrison, *Durban. A pictorial History*, Struik Publisher, Cape Town 1987, p. 63.
14. Grant, *An historical geography,* cit., p. 45.

Dalla Back Beach alla costruzione del primo tratto di lungomare (1900-1920). I primi interventi e il piano Fletcher

Dopo la scoperta dei giacimenti auriferi del Witwatersrand negli anni '80 dell'Ottocento e la realizzazione nei successivi anni '90 del primo collegamento ferroviario verso Durban, che offrì la possibilità di viaggiare a un più ampio settore della popolazione, iniziò anche l'urbanizzazione della spiaggia sull'oceano, la *Back Beach*[15].

Sino al 1905 gli interventi urbani sulla costa dell'oceano era limitati alla *Back Beach Road*, costruita come prolungamento della *West Street*, la strada principale della città, e al *Beach Hotel*, situato nei pressi delle dune e dietro il quale si trovavano alcune villette[16].

L'urbanizzazione dell'area iniziò negli anni della cosiddetta II Guerra anglo-boera (1899-1902), vinta dagli inglesi, e si intensificò con la creazione dell'Unione sudafricana (1910), che rese ufficialmente le quattro colonie (del Capo, Natal, Stato libero dell'Orange, Transvaal) un *Dominion* autonomo in seno al Commonwealth britannico.

Intorno al 1905-7, grazie a una economia in espansione e alla disponibilità di risorse il *Durban Borough Council,* riconobbe poi quest'area come la principale risorsa turistica di Durban incoraggiando lo sviluppo di infrastrutture sulla costa. Nel 1905 l'ingegnere John Fletcher venne quindi incaricato di preparare uno schema preliminare sulla *Back Beach*[17], per «rendere il luogo più attraente e [...]disponibile per fini edilizi»[18]. Pur sottolineando il complicato contesto naturale di quella costa oceanica, Fletcher propose nel suo piano tre azioni da realizzare lungo la linea di costa verso nord e per una lunghezza di oltre un chilometro davanti al mare. La prima azione prevedeva l'urbanizzazione e il livellamento di un'area, posta più in alto rispetto alla spiaggia a circa 100 metri dalla spiaggia, per il percorso del tramvia e su 250 acri (100 ettari circa) di essa creare lotti per edifici. Proponeva poi la costruzione di un molo di 1.300 piedi (396 m) e un

15. Morrison, *Durban. A pictorial History*, cit., p. 62.

16. Grant, *An historical geography,* cit., p. 107.

17. Michel Jacobs, Brian Kearney, *The Berea Style. The architecture of William Murray-Jones and Arthur Ritchie MacKinlay*, Durban Heritage Trust, Durban 2018, p. 93.

18. Grant, *An historical geography,* cit., p. 89.

padiglione balneare su *West Street.* Infine l'ultimo intervento riguardava la bonifica della spiaggia, il livellamento del terreno davanti al mare per la costruzione di una *promenade,* sentieri erbosi, giardini e vari servizi, finalizzati anche a frenare l'erosione della spiaggia[19]. Tranne il molo, tutti gli altri interventi vennero messi da subito in cantiere, si modificò il nome della *Back Beach,* già nel 1908, in *Ocean Beach,* anche con l'intento di dare un'immagine di '*grandeur*' alla città [20], e il lungomare continuò a svilupparsi con questa struttura sino 1920[21].

La promenade e i moli

Imponendosi da subito come l'attrazione principale della città[22] il primo tratto di lungomare sul lato nord della costa oceanica venne realizzato, seguendo il piano Fletcher, come una *promenade* all'aperto su due livelli, formata da una passeggiata lungo la spiaggia di oltre un chilometro, la *beach promenade* o *esplanade,* e una passeggiata a un livello di circa 8-10 metri sopra la spiaggia, la *Marine Parade,* costruita dopo il 1910[23] [Figg. 3-5]. Tra il livello della spiaggia e quello superiore, in un'area che si estendeva in sezione per circa 100 metri, si trovavano i giardini all'aperto caratterizzati da «una zona di percorsi, aree erbose, prati e coperture di paglia, molto frequentata da chi veniva a trascorrere una giornata al mare»[24] [Fig. 6]. La *beach promenade* venne inoltre pensata con un tratto che si estendeva verso l'oceano attraverso un molo, proposto nel piano del 1901 da una impresa privata[25], e successivamente da un piano del 1905, ma entrambi non vennero realizzati. Nel 1907, sempre su progetto di Fletcher venne

19. Ibidem, pp. 89-92; Jacobs, Kearney, *The Berea Style*, cit., p. 93.

20. Ibidem, p. 112.

21. Datazione ripresa da Grant, *An historical geography,* cit., p. 122.

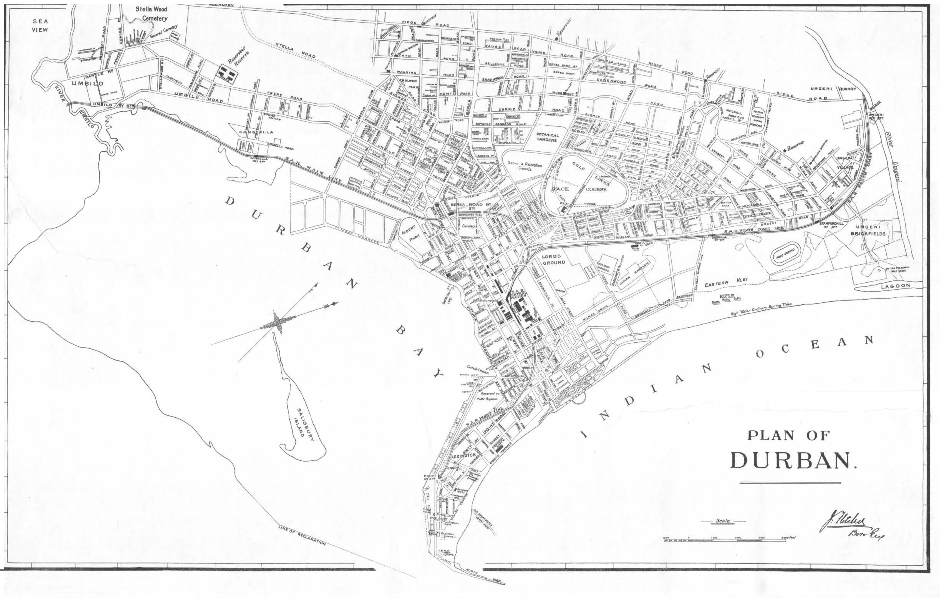
22. Il *governo municipale aveva giurisdizione sui lavori*. Jacobs, Kearney, *The Berea Style*, cit., p. 96.

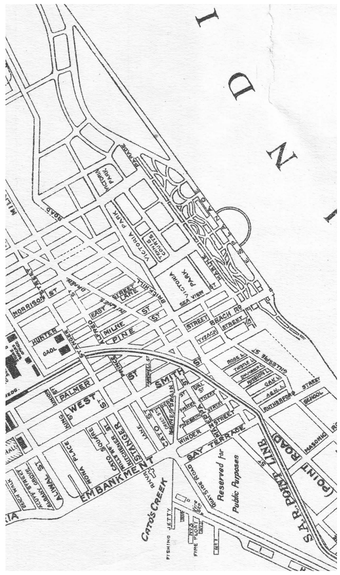
23. L.J. Grant commenta che la scelta del termine *parade* voleva intenzionalmente conferire importanza all'intervento. Grant, *An historical geography,* cit., pp. 112-113.

24. Yvonne Miller, Barbara Stone, *Dear Old Durban*, Kendall & Stranch, Pietermaritzburg 1985, p. 61.

25. Grant, *An historical geography,* cit., p. 88.

3 | 4


DURBAN BAY
INDIAN OCEAN
PLAN OF
DURBAN.
UMBILO
SALISBURY ISLAND
LAGOON
RACE COURSE
LORD'S GROUND
EASTERN VLEI


WEST ST.
PINE
SMITH
EMBANKMENT
CATO'S CREEK
BAY TERRACE
Reserved for Public Purposes
POINT ROAD
S.A.R. POINT LINE

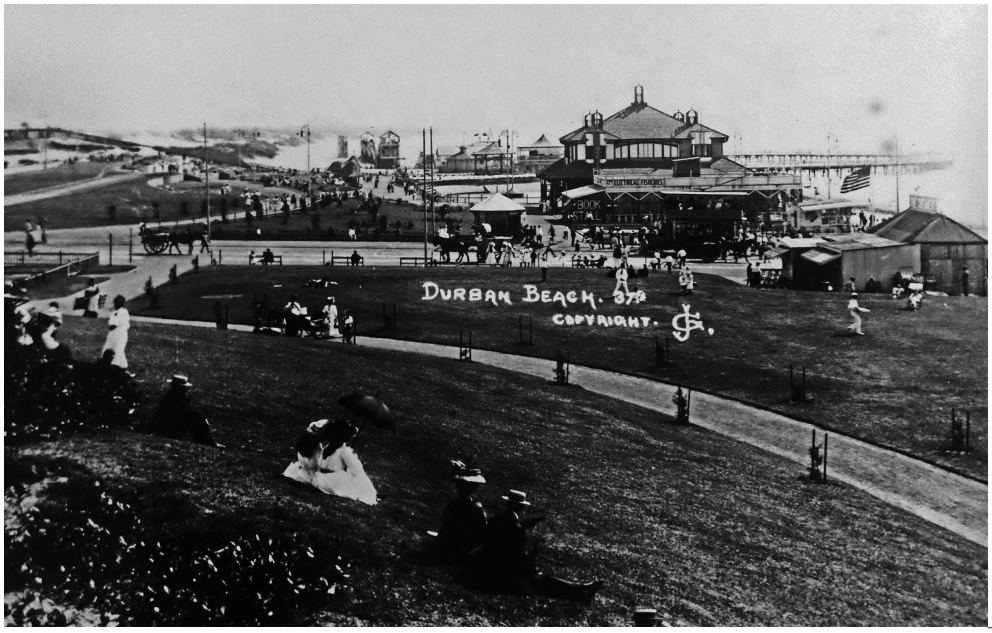
5

The Beach and Promenade, Durban.

3_Planimetria della città di Durban con il primo tratto della *promenade*, inizi anni '20 (Technical Reference Library, University of KwaZulu-Natal, Durban).

4_Ingradimento della planimetria di Durban [Fig. 3] sul tratto del lungomare. In evidenza la *low promenade,* chiamata *esplanade,* nella parte inferiore verso le spiaggia e la *Marine Parade* nella parte superiore, inizi anni '20 (Technical Reference Library, University of KwaZulu-Natal, Durban).

5_La *promenade* a livello della spiaggia con l'alta marea, inizi anni '20 (da Hughes, *Durban in the 1920s and 1930s*, cit., p. 53).



6_Il lungomare visto dal livello più alto. Sullo sfondo la passeggiata sul mare e la *Model Dairy Tea Room*, 1917 (Local History Museum, Durban, da Jacobs, Kearney, *The Berea Style*, cit., p. 94).

invece edificata la *Safety Bathing Enclosure,* una zona balneare protetta, per preservare i bagnanti dagli attacchi degli squali, formata da una struttura semicircolare, con un raggio di 300 piedi (90 m circa), che nella parte superiore aveva una *promenade,* pensata come un prolungamento di quella sul lungomare, dove, sul versante che dava sull'oceano, era anche possibile pescare [Figg. 7, 8]. La costruzione venne descritta da un contemporaneo come

> «formata da piloni di legno inseriti nel fondale marino, intrecciati con elementi in ferro battuto e tubi in ferro zincato, per formare una barriera (per gli squali). Nella parte inferiore della spiaggia venne inserita una fila di spogliatoi, ciascuno con la propria struttura a tetto spiovente. Nella parte superiore del recinto si trovava una passeggiata, di 910 piedi di lunghezza (280 m)»[26].

Negli anni '10 venne poi costruita la piscina di acqua salata del *Beach Open Air Swimming Bath* di 330x75 piedi (90x22 m circa), con 160 spogliatoi, e un molo

26. Ian Morrison, *Durban. A pictorial History*, Struik Publisher, Cape Town 1987, p. 65. Il giorno dell'inaugurazione del molo, un sabato di ottobre del 1907, venne accolto con molto entusiasmo: «Up to 5.30 about 630 people had passed the turnstiles,[...] and the pier was always well occupied, the promanede being gratly enjoyed». *Natal Pictorial Mercury* (30/10/1907), Ibidem, p. 105.

7_Vista del sistema della promenade con i giardini, i *Safety Bathing Enclosure* e il *Beach Open Air Swimming Bath*, fine anni '10 (Local History Museum, Durban, da Jacobs, Kearney, *The Berea Style*, cit., p. 94).

8_Vista sulla *Ocean Beach*, inizi anni '20 (da Hughes, *Durban in the 1920s and 1930s*, cit., p. 51).

lineare sul mare nel lato dei bagni semicircolari[27] [Fig. 8].
Alla fine degli anni '10 l'area era così pienamente riconoscibile nella sua intera articolazione urbana[28].

27. Nel 1912 una brochure intitolata *Durban: The White City* ne descriveva le caratteristiche: «A huge salt water swimming pool with 160 bathing boots attached has been erected. [...] 300 feet long by 75 feet wide». Nigel Hughes, *Durban in the 1920s and 1930s*, Privately Published, Durban 2021, p. 58.

28. Alcune foto dell'epoca oltre ai moli citati mostrano altri due moli frangiflutti nella zona a sud del lungomare. Ibidem, p. 55.

I luoghi dell'intrattenimento

Nel nuovo sistema della *promenade*, tra il livello superiore e quello inferiore, in uno spazio di circa 100 metri, si inserivano padiglioni e strutture, che disponevano di sale al chiuso e terrazze all'aperto, dedicati a spettacoli e concerti.
Numerose erano poi le *Tea Room* lungo la *promenade*, tra esse la *Model Diary Tea Room*, la prima ad essere realizzata nel 1908 utilizzando pannelli, creati localmente dalla *Asbestos Cement Manufacturing Company*, in fibrocemento, un materiale molto resistente al clima subtropicale[29] [Fig. 6]. Mentre alla fine degli anni '10 fu edificata la *Kenilworth Tea Rooms,* un'importante struttura utilizzata sino agli anni '60, che ospitava anche concerti e numerose attività del tempo libero[30]. Costruita in muratura sulla spiaggia, formava il primo porticato di un tratto di portici (*arcade*) che per lungo tempo caratterizzò questo tratto del lungomare [Figg. 9, 10].
Con la realizzazione della *Marine Parade* nel 1910 furono costruiti nella parte alta del lungomare nuovi edifici, tra cui numerosi hotel prestigiosi[31], destinati ad una ricca clientela, ma anche impianti sportivi come il *Beach Tennis court*, situato alla fine della passeggiata, e il campo da bowling del *Victoria Park,* adiacente al lungomare. Le attività che invece «interferivano con la piacevole quiete di chi si rilassa sulla spiaggia o dei bagnanti tra le onde»[32], notoriamente più richieste dalla classi più popolari, erano ostacolate dal *Durban Council Borough*, mentre venivano privilegiati i campi da tennis, bowling e golf, le piscine e le *Tea Room*, fortemente richiesti dalla classe medio-alta di origine inglese[33].
Tutto questo venne realizzato solo in pochi anni. Tom Burman, sindaco di Durban

29. Ibidem, p. 46.

30. Ibidem, p. 48.

31. «several hotels lined the Marine Parade, beginning with the Beach Hotel, and followed northwards by the Oceanic Hotel, The Hotel Edward, Fern Villa Hotel, and lastly, Ards Residential Chambers». Grant, *An historical geography,* cit., p. 114.

32. Grant, *An historical geography,* cit., p. 117.

33. Come riporta il quotidiano *Natal Pictorial Mercury* nuove attività vennero rifiutate dal Borough e invece considerate adatte altre come «Ferris wheels, razzle-dazzles, captive baloons, shotting galleries, skating rinks, Pierrot entrertainments, and switchback railways». Ibidem, p. 117.

9_I *Safety Bathing Enclosure* e la *Kenilworth Tea Rooms* sullo sfondo, inizi anni '20 (da Hughes, *Durban in the 1920s and 1930s*, cit., p. 49).

9_

tra il 1918 e il 1921, spiega infatti che

> «nel 1905 la (Ocean) Beach di Durban era selvaggia come quando il Natal è stato scoperto per la prima volta [...] Nel 1907 il Natal Legislature ha consegnato al governo locale la spiaggia […] con la condizione che dovesse spendere 100.000 sterline per svilupparla in pochi anni [...] In brevissimo tempo la Marine di Durban divenne la più importante località di villeggiatura del Sudafrica»[34].

A partire dal 1908, la città divenne infatti una delle principali località balneari dell'Africa meridionale e ospitava circa 15.000 turisti all'anno[35]. Molti vacanzieri arrivavano dall'entroterra, dopo un viaggio in treno della durata di ventisette ore, e qui trascorrevano alcuni giorni[36]. L'immagine del "miglio d'oro", il *Golden Mile*, aveva ormai preso forma [Fig. 11].

34. Morrison, *Durban. A pictorial History*, cit., p. 63.

35. Dati riportati in Brij Maharaj, Vino Pillay et Reshm.

36. Nel 1913 venne formato il *Beach Entertainment's Committee*, una collaborazione tra il Sindacato dei commercianti di Durban, la locale Camera di commercio e l'amministrazione ferroviaria, per la gestione delle attività dell'area. Ibidem.

10_ Vista sulla promenade e i portici di *Kenilworth Tea Rooms*, 1918 (Local History Museum, Durban, da Jacobs, Kearney, *The Berea Style*, cit., p. 97).

11_ Vista aerea del primo tratto del lungomare, anni '20 (da Hughes, *Durban in the 1920s and 1930s*, cit., p. 55).

_10

_11

I modelli inglesi nella costruzione del primo lungomare di Durban

I nuovi servizi del lungomare del 1900-1920 si rivolgevano in particolare a quella parte dei cittadini di Durban che ambiva ad emulare la classe medio-alta inglese dell'epoca vittoriana (1837-1901) ed edwardiana (1901-1910), da cui la maggior parte dei coloni di Durban proveniva o discendeva. Attività come giocare a cricket, assistere ai concerti, sorseggiare un tè nelle *Tea Rooms*, passeggiare nella *promenade*, riprendevano usi inglesi e venivano ricercate sia a Durban che nella "madre patria"[37]. Il tempo libero della popolazione nativa e di origine indiana era ignorato e l'élite locale era interessata a questi cittadini esclusivamente come manodopera[38]. Furono dunque i bianchi di origine inglese ed europea, motori dell'economia e della politica locale, a definire le scelte 'ricreative' che trovarono espressione nei modelli urbani e nelle architetture della città di Durban e del suo lungomare[39]
Si faceva costantemente riferimento all'Inghilterra nel materiale pubblicitario e nel 1915 Durban era chiamata la 'Brighton del Sudafrica' in un opuscolo municipale che descriveva il lungomare dell'epoca.

> «La passeggiata sopraelevata-costituisce un ammirevole luogo panoramico [...] All'estremità nord del lungomare si trova la più grande piscina all'aperto dell'emisfero australe [...] Nella zona balneare a prova di squalo si può […] nuotare in assoluta sicurezza [...] Affacciati sulla passeggiata lungo la spiaggia si trovano numerosi alberghi[...] moderni paragonabili a quelli a cui si è abituati nelle migliori località di villeggiatura del Vecchio Paese»[40].

A partire dal Settecento in Gran Bretagna iniziarono infatti a svilupparsi i lun-

---

37. Grant, *An historical geography,* cit., p. 73.

38. La differenza tra le culture era vista come una minaccia e poco dopo, già nel 1930, le spiagge furono separate su base etnica dal Provincial Notice No. 206 e venne creata la prima area di balneazione separata. Robert Preston-Whyte, «Constructed Leisure Space. The seaside at Durban», in «Annals of Tourism Research», v. 28, n. 3, 2001, p. 584.

39. Grant, *An historical geography,* cit., p. 74.

40. Grant, *An historical geography,* cit., p. 99.

gomare delle città e villaggi sulla costa[41]. Inizialmente pensati come infrastrutture per le classi abbienti orientate alla cura della persona attraverso l'acqua di mare, nel corso dell'Ottocento si trasformarono in località balneari (*seaside resort)* per il tempo libero rivolte a una più ampia parte della popolazione[42]. Una città che acquisì importanza già dal Settecento fu Scarborough, sul Mare del Nord nello Yorkshire, famosa per le sue acque termali e la prima *Spa House*. Ma fu soprattutto Brighton, sulla costa sud nella contea del Sussex, che a metà Settecento divenne la più importante località alla moda dell'Impero britannico. Già dal 1838, con la costruzione di un muro che proteggeva il dislivello della scogliera, Brighton disponeva di una *promenade* articolata su due livelli, uno sulla spiaggia ed uno al livello superiore, con botteghe porticate e luoghi per lo svago, realizzata con un sistema a *terrace*[43]. L'importante scala di questo intervento, con una estensione di circa due miglia (3.2 km), consolidatosi a fine Ottocento, non fu mai raggiunta da nessun'altra località balneare dell'Impero[44]. Arricchiva la passeggiata la presenza di tre moli, edificati in epoche diverse: il *Chain Pier* (1823), di 345 metri di lunghezza, il *West Pier* (1866), di 340 metri di lunghezza, ed infine, dopo la demolizione del *Chain Pier* (1896), venne costruito il *Palace Pier* (1899), di 525 metri di lunghezza con un padiglione per le attività ricreative e commerciali che poteva contenere sino a 1500 persone[45]. Situato alla fine di *Old Steine*, la strada principale che ancora oggi attraversa la città e porta al mare, il *Palace Pier* era considerato dai contemporanei uno dei 'moli più raffinati al

41. Per approfondimenti sui lungomare inglesi dal Settecento sino agli inizi del Novecento vedere: Anthony Wilson, *Aquatecture*. *Architecture and water*. *Architectural Press*, London 1986; Kenneth Lindley, *Seaside Architecture*, Rockcliff Brothers Limited, London 1973.

42. K. Lindley definisce parlando del lungomare inglese che «The eighteenth century was the age of the spa, the nineteenth the age of the resort». Lindley, *Seaside Architecture*, cit., p. 11.

43. Sul tema dei modelli di ispirazione neoclassica inglese dei waterfront di Nizza, Genova e Cagliari vedere: Marco Cadinu, Stefano Mais, «Architettura per l'urbanistica: le terrazze, passeggiate pensili sulle strade, sui ponti erfront di Nizza, Genova e Cagliari», «Storia dell'Urbanistica», 8, 2016, pp. 201-237.

44. Lindley, *Seaside Architecture*, cit., p. 22. Vedere anche: Anony Dale, *Fashionable Brighton 1820-1860*, Oriel Press Limited, London 1967, pp. 80-92.

45. Wilson, *Aquatecture*. *Architecture and water*, cit., p. 123.

mondo' e il più importante punto di riferimento per la città[46].
Le soluzioni architettoniche e urbanistiche progettate e realizzate a Brighton diventarono presto riferimenti importanti e modelli da imitare in numerose città di mare dell'Impero britannico, e non solo. La costruzione della passeggiata/ *promenade* (chiamata anche *esplanade*) divenne il primo passo nella trasformazione della linea di costa in una località balneare. Una volta costruita, questa veniva abbellita con monumenti ed elementi decorativi, ed era provvista di panchine, pensiline e bagni pubblici. Diffusi nei lungomare erano poi i giardini, spesso inseriti nei dislivelli tra la città e la spiaggia e caratterizzati da aree verdi e, per questioni climatiche, dai giardini d'inverno, che permettevano di godere della natura anche durante i periodi più freddi. La *resort promenade* divenne dunque un formato architettonico riconoscibile nella struttura e funzione di lungomare. Si sviluppò nell'Ottocento sino alla prima metà del Novecento in modi diversi in base agli stili di riferimento del momento, luogo e topografia: dall'adozione del sistema delle *terrace* alle strutture più esuberanti di epoca vittoriana, dagli interventi di paesaggio dei giardini edwardiani alle più moderne banchine sul mare che ricreavano piazze di stile mediterraneo.
Un ulteriore elemento importante che articolava la tipica *promenade* inglese era la presenza di moli (*piers*), che, concepiti inizialmente come strutture prettamente funzionali all'attracco per le navi a vapore (*landing pier*), divennero già a partire dagli anni '40 dell'Ottocento un'estensione delle passeggiate sul mare, soprattutto luoghi sicuri durante le intemperie, che si affacciavano sul mare con padiglioni per i servizi e le più svariate attività[47]. In seguito queste strutture vennero ulteriormente arricchite di elementi urbani per renderle più attrattive e fruibili. Le persone infatti desideravano godere di una bella vista e usufruire delle attività offerte nei padiglioni, chioschi, terrazze e teatri situati nei moli. L'uso diffuso della ghisa a fine Ottocento come materiale per la costruzione delle strutture permetteva di risolvere le necessità pratiche integrandole con soluzioni decorative. E fu a partire dall'età vittoriana che i moli e le passeggiate sulla promenade divennero alla moda in Gran Bretagna, diventando simboli di un'epoca.

---

46. Lindley, *Seaside Architecture*, cit., p. 35.

47. Tra i primi moli di attracco in Gran Bretagna troviamo, come si è visto, a Brighton il *Chain Pier*, e altri moli vennero costruiti a Herne Bay, Walton-on-Naze e Southend. Wilson, *Aquatecture. Architecture and water*, cit., p. 123

Completava il lungomare la presenza di hotel e luoghi dedicati alle diverse attività commerciali, e a quelle ricreative e sportive, come piscine, campi da tennis, giostre, etc, che contribuivano a formare un contesto architettonico attraente per i visitatori.
Le soluzioni urbane del lungomare inglese vennero dunque riproposte anche a Durban dal piano Flecher, e qui riadattate al clima subtropicale e alle condizione ambientali della costa e dell'oceano. Il lungomare nacque quindi a partire dalla *promenade* articolata su due diversi livelli, distanziati di un centinaio di metri da un terreno in pendenza, in cui vennero ricavati servizi e i giardini all'aperto, integrati da percorsi, zone di sosta e piscine. La *beach promenade* venne estesa verso il mare sul molo semicircolare dei *Safety Bathing Enclosure* e successivamente anche sul molo lineare del *Beach Open Air Swimming Bath*, integrati entrambi con sistemi di balneazione. Il molo semicircolare richiamava in particolare l'attenzione perchè realizzato reinterpretando la forma canonica del modello lineare inglese per rispondere all'esigenza pratica di dover proteggere i natanti dagli squali dell'Oceano indiano. La vista dai moli verso l'oceano era poi una della attrazioni più importanti. La fascinazione infatti per i punti di vista panoramici proveniva dal gusto inglese vittoriano, un aspetto a Durban amato e testimoniato attraverso le numerose fotografie di moli e promenades riportati nei giornali e riviste della stampa locale[48]. Anche alberghi e fabbricati sul lungomare presero forma nel primo ventennio del Novecento utilizzando i diversi stili e linguaggi architettonici principalmente di Gran Bretagna ed Europa, ma anche reinterpretandoli secondo gli usi locali. Edifici con strutture di legno e ferro di tarda epoca vittoriana caratterizzate da verande e portici, e i grandi hotel neoclassici edwardiani, in muratura convivevano con fabbricati a cupola di stile moresco e piccoli chioschi e padiglioni a copertura circolare in paglia, che richiamavano l'architettura tradizionale locale. Ma era a livello urbano che l'insieme dei diversi interventi venne concepito come un sistema unitario, in cui architetture, servizi e alberghi, distribuiti lungo la passeggiata costruivano insieme quell'idea del *seaside resort* tanto alla moda in Gran Bretagna. Il lungomare di Durban veniva descritto agli inizi degli anni '20 come un 'paradiso per i turisti' e pubblicizzato come un luogo dove «tra la sabbia gioca il piacere sorridente e risiede la salute raggiante, la spiaggia, un tempo solitaria e dove anticamente regnava il silenzio, ora è affollata di vita felice e lieta di risate»[49].

---

48. Grant, *An historical geography,* cit., p 105.

Conclusioni

Con la costruzione della *Snell Parade* già nel 1925 il lungomare di Durban venne esteso per altri 700 metri circa e negli anni '30 e primi anni '40 vennero compiute ulteriori ampliamenti, tra essi l'area dei giardini con l'*Anfiteatro* sul versante nord, destinata a spettacoli e concerti[50], uno spazio per il tempo libero che ricordava ancora una volta agli abitanti di origine inglese il 'vecchio paese'. Dopo la seconda guerra mondiale l'ascesa poi del National Party e del suo regime di apartheid (1948-1994) si caratterizzò in particolare per una pianificazione urbanistica definita sulla base di una ferrea separazione tra i diversi gruppi etnici[51]. A partire dal 1959, dopo essere riuscito a legiferare sulla segregazione etnica anche nelle spiagge[52], il governo dell'apartheid e il settore privato investirono molto sullo sviluppo di un turismo lungo la spiaggia per i turisti 'bianchi' (locali e internazionali)[53] e nel 1977 tutte le spiagge sudafricane vennero ufficialmente divise rigidamente su base etnica. Fu solo con l'indebolirsi del regime, alla fine degli anni '80, e il successivo avvio delle democrazia, ma soprattutto con i due

---

49. L.J. Grant specifica anche che: «Crowds photographed at the beach further illustrated the momentum as a 'tourist's paradise' had gained, once recreational developments to Back Beach began». Ibidem, p. 97.

50. Costruito tra il 1926 e il 1943 su progetto dell'architetto di origine inglese William Murray Jones, responsabile tecnico del *Durban Council Boroughin* un vasto spazio in pendenza sul mare-il teatro all'aperto dell'Anfiteatro è circondato da un vasto parco con giardini Jacobs, Kearney, *The Berea Style*, cit., pp. 75-76.

51. La pianificazione della città fu adattata ai modelli di segregazione e di controllo della popolazione imposti da leggi come il *Group Area Act* del 1950. Vennero costruite e rafforzate le *township*, dormitori-ghetto localizzati nelle periferie delle città destinati ai 'nativi', indiani e 'coloured'. Per approfondimenti vedere, tra gli altri, David M. Smith (a cura di), *The Apartheid City and Beyond. Urbanization and Social Change in South Africa*, Routledge, London 1992.

52. Il regime promulgò la legge sui servizi separati (*Separate Ameneties Act*) del 1953 che influenzò anche l'organizzazione del lungomare. Le spiagge e i servizi vennero separati su base etnica. Preston-Whyte, «Constructed Leisure Space. The seaside at Durban», cit., p. 585.

53. Tra il 1959 e il 1966 il paesaggio del lungomare era diventato prevalentemente e sostituivano le precedenti strutture vittoriane ed edwardiane, ma i nuovi hotel e appartamenti erano limitati ai bianchi, come decretato dal *Reservation of Separate Amenities Ordinance*, *No.* 37 (Natal). Ibidem.

interventi del 2010 (in occasione del campionato del mondo FIFA) e del 2019 che il lungomare ha raggiunto la lunghezza di otto chilometri.
Il tratto di lungomare costruito nell'arco dei primi due decenni del Novecento, in particolare, come abbiamo detto, tra il 1905 e il 1910 e poi sino al 1920, è stato dunque molto importante ed essenziale per delineare le caratteristiche urbane dell'intera grande infrastruttura. La *promenade,* ritmata dai moli, giardini, luoghi dello svago, piscine e alberghi, è infatti un sistema urbano che, pur in continuo movimento grazie agli ampliamenti e reinterpretazioni, ha saputo sostanzialmente mantenere una continuità strutturale e l'idea originaria di grande area destinata alla socialità e al tempo libero dei suoi abitanti. Una vocazione che all'inaugurazione del primo tratto della *promenade* la stampa locale già sottolineava, descrivendo la giornata come un momento in cui «tutte le parti della spiaggia erano affollate. Il chiosco era in piena attività […] La banda […] ha tenuto un programma musicale gradevole,[…] mentre nella parte interna del lungomare […] gli altri spettacoli erano molto frequentati»[54].

54. *Natal Pictorial Mercury* (30/10/1908). Grant, *An historical geography,* cit., p. 115.

ISSN 2035-8733
ISBN 978-88-32240-65-8